

El jarabe ranchero de la Tierra Caliente de Michoacán

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

El jarabe es sin duda uno de los géneros fundamentales de la música bailable mexicana, con una presencia protagónica en la cultura popular nacional, así en el ámbito rural como en el urbano, en festejos comunitarios, en foros y escenarios de diversa índole, en fiestas cívicas, en representaciones pictóricas, fotográficas y cinematográficas, etc. Es en el centro y en el occidente del país donde se encuentra el género de manera preponderante: en la Tierra Caliente de Michoacán, el jarabe, conocido como “El jarabe ranchero”, presenta una conformación musical, poética y coreográfica que le otorgan rasgos peculiares, por la variabilidad de sus melodías, por lo ingenioso de sus coplas y por lo vistoso de su baile.

Como pasa con tantos otros términos en la música popular, el que designa al jarabe es hasta hoy de incierta etimología. La *Enciclopedia de México* en la entrada correspondiente se refiere al jarabe como:

Baile popular mexicano derivado del fandango, la seguidilla, la zambra y otras modalidades españolas. El baile popular de grupo se llamó originalmente *sarao*, pero más tarde se difundió la expresión *jarabe*, usada a mediados del siglo XVIII. Fue muy gustado el *jarabe gatuno*, prohibido por las autoridades virreinales a causa de sus influencias africanas. Los insurgentes entonaron el jarabe como canción guerrera, varias de cuyas modalidades —en música y baile— se divulgaron a mediados del siglo XIX.¹ En 1913 J. Martínez publicó su *Verdadero jarabe tapatío*, compuesto

¹ La condena de la Inquisición virreinal hizo que el jarabe fuera considerado un *baile nacional* o *patriótico* prácticamente desde los albores independentistas: “El jarabe era armonizado por el estrépito de la fusilería y los gritos de entusiasmo de las huestes insurgentes [...], y llegó a declarársele composición insurgente y por tanto condenable” (Saldívar, 1989: 3). Así se explica la referencia que Ramón López Velarde hace en su poema de tema patriótico, en el que

de aires regionales de Jalisco. Esta música y su coreografía se popularizaron a principios del siglo [XX], adoptándose los trajes de *charro* y de *china poblana*. La más famosa de las versiones es el *Jarabe tapatío*; la más auténtica, [sic] el *Jarabe largo*² (s.v. *jarabe*).

En el *DRAE* y en el diccionario de Corominas-Pascual no se encuentra *jarabe* en el sentido de ‘baile popular’, sino sólo en su acepción de “‘bebida dulce’ y aun ‘demasiado dulce’”; del ár. *šaráb* ‘bebida, poción’, ‘jarabe’, derivado de *šarīb* ‘beber’ (Corominas-Pascual, s.v.). Sobre el término *sarao* que, según se establece en la *Enciclopedia de México*, podría ser el antecedente del que aquí se estudia, Corominas-Pascual (s.v. *serondo*) establece que *sarao* sería “[1607, Oudin] ‘Festin, bal, assemblée de personnes de qualité pour faire un bal, comme l’on fait ordinairement és courts des grandes princes [...]’ del cast. se tomó el cat. *sarau* ‘baile nocturno (popular)’”. Puede suponerse, pues, que *jarabe* podría ser una versión popular de *sarao* y, más que otra cosa, un cruce de palabras.³

con fino bistrú *cortara a la epopeya un gajo* justamente para conmemorar la consumación de la Independencia: “Suave Patria [...], / a tus dos trenzas de tabaco sabe / ofrendar aguamiel toda mi briosa / raza de bailadores de jarabe” (*Suave Patria*, “Primer acto”).

² Aparentemente, se refiere a una versión del jarabe en la cual se sucedían muchas melodías; acaso al “jarabe ranchero o jarabe de Jalisco” transmitido a Josefina Lavalle por Francisco Sánchez Flores, y que “consigna treinta partes” (Lavalle, 1988: 119), según lo señala también Rubén M. Campos (1928: 58). Resulta curioso constatar, al revisar la versión presentada por Lavalle, que prácticamente no hay coincidencia entre las partes del *jarabe ranchero* de Jalisco y el de Michoacán; en apariencia, se trata de dos versiones distintas del género del jarabe, aun cuando comparten el mismo nombre.

³ Que el *sarao*, “junta de personas de estimación y jerarquía” (*Autoridades*), tuvo desde temprana época una asimilación popular en la Nueva España, parece mostrarlo el testimonio de Gemeli Carreri, “ilustre viajero [...] que nos visitó en el siglo XVII”; describe un baile para festejar a la esposa de don Felipe de Rivas, en el que “quattro mulate fecero un ballo, detto sarao, battendo i piedi con molta leggiadria”, un baile que el viajero, como lo hace notar Gabriel Saldívar, no relacionó “con ninguno de los bailes europeos” de la época, por lo que puede suponerse que era propio de estas tierras, y que su designación se desprendería del término que daba nombre al baile aristocrático (Saldívar, 1987: 267-268).

Generalmente, se define al jarabe como un género o una piezaailable en la cual se integran diversas melodías con aire y rítmica diferentes las más veces (“compuesto de aires regionales”, “conjunto de sones campesinos”, etc.); sin embargo, como establece Vicente T. Mendoza, los primeros ejemplos del género – que se remontan al siglo XVIII – eran formas simples de canto y baile, integradas por una o por pocas melodías, como suelen estarlo los sones actuales. Señala el investigador que el jarabe de forma simple “apareció a lo largo del siglo XVIII, siendo el más antiguo de que se tiene noticia *El canario*” (Mendoza, 1984: 73), el cual es un baile conocido en nuestro país desde finales del siglo XVI, que sobrevive como un son tradicional por diversas regiones de México (Hinojosa, 2003), entre ellas, por cierto, la Tierra Caliente de Michoacán.⁴

Existen más evidencias de jarabes de forma simple, con una o pocas partes musicales, en la Tierra Caliente y en otras regiones del país; tal es el caso de *Éntrale en ayunas* y *El gallito*, conocidos en la cuenca del río Tepalcatepec, que son puramente instrumentales y no muestran la variedad de melodías y formas de baile que tiene, en cambio, *El jarabe ranchero*, en el que, asimismo, destaca el papel de las coplas. Entre las formas regionales de jarabe que aparentemente se encuentran más emparentadas con el terracalenteño, se encuentran el *jarabe ranchero* del sur de Jalisco y los jarabes del centro del país, en la región de Nochistlán, Zacatecas, y la Sierra Gorda de Guanajuato. En esos casos, los jarabes se constituyen, como el terracalenteño, por una serie de melodías instrumentales que se suceden, con coplas recitadas intercaladas. Acaso

⁴ Sobre el *canario* del siglo XVII y sus supervivencias, cf. Frenk, 2003, núms. 1521 B-D. En nuestros días, en la Tierra Caliente y sobre todo en los ranchos de las faldas de la cuenca media del río Tepalcatepec, *El canario* es un son para la llegada de los novios (pues la ceremonia religiosa suele celebrarse en poblaciones mayores), quienes van a caballo, acompañados por otros invitados, según información transmitida en sendas entrevistas por los violinistas Esteban Ceja Cano y Ricardo Gutiérrez Villa. Conozco dos versiones de *El canario* que me comunicó este último; la primera, de la región de Zicuirán (en el municipio de La Huacana), constituye una pieza en sí misma (“es puro entre, nomás”); el acompañamiento es “muy arrebatado” (vigoroso); la segunda, del valle de Apatzingán, es el preludio para la ejecución de un son: “de ahí, le pegan a otro son”.

la diferencia está en la variedad de melodías, que parece ser mucho mayor en Nochistlán y en la Sierra Gorda que en Michoacán.

En la designación popular actual de la Tierra Caliente, creo que es interesante, sobre todo, hablar del calificativo que va asociado al jarabe: *ranchero*,⁵ porque, efectivamente, parece que el género, más que de los habitantes del valle de Apatzingán, es patrimonio de la gente de las sierras y las laderas aledañas — es decir, es un género de una buena parte de la cuenca del río Tepalcatepec —; todos los testimonios que he encontrado sobre buenos bailadores y violinistas ejecutantes de jarabe se refieren a gente de origen ranchero. Acaso Miguel Galindo explica en sus *Nociones de historia de la música mejicana* (1933) lo que podría determinar el porqué de la filiación del jarabe con los ranchos:

[En la época de la guerra de Independencia] parece que comienza a retroceder la jota, quedándose para bailes de salón, de fantasía, reuniones especiales, etc. [*i.e.* saraos?], a la vez que el jarabe se retiraba a los campos, desarrollándose así una especie de concentración de la primera y de dispersión del segundo que, al fin y al cabo, no es sino un conjunto de sones campesinos que por su selecta asociación alcanzó los honores de las tablas (citado por Jáuregui, 1999: 111).

Así, pues, todo parece indicar que desde el siglo XIX y hasta nuestros días el jarabe en las ciudades ha tendido hacia la conformación de una versión estándar, mientras que en el campo la inclusión de las melodías y la extensión de las mismas se adaptan de hecho a la voluntad y la capacidad de los músicos y bailadores, y al ánimo y al momento en que el jarabe se ejecuta. Si atendemos a lo establecido por Galindo, la capacidad de asociación de melodías en el jarabe se dio, justamente, en el campo, donde el género se habría dispersado y donde la prolongada ejecución en los bailes populares habría establecido la necesidad de ir sumando y asociando en el jarabe una retahíla de “sones campesinos”.

⁵ Se entiende por *ranchero* el habitante de “Núcleos de población (*ranchos*) formados [...] por dos o tres familias, separados entre sí por una distancia promedio de seis kilómetros, y de los centros urbanos hasta por 50” (Barragán López, 1990: 22). También se conoce a este tipo de asentamiento como *ranchería*. Santamaría define *ranchos* como “hacienda o finca de campo, pequeña, modesta o humilde”.

Todavía bien entrado el siglo XX, el jarabe era folclórico en diversas regiones del país, como lo indica Vicente T. Mendoza en 1956:

A todo lo largo del último siglo [XIX] y teniendo como puntos de difusión México y el Bajío, se extendió por todo el territorio nacional hasta California y Centroamérica y en diversos rumbos se aclimató de tal modo que llegó a construir modelos regionales aprovechando la música local; por lo tanto está justificado el considerar el jarabe como música y baile nacionales (Mendoza, 1984: 72-73).

Los modelos regionales, variados, entre los cuales se encontraban jarabes, tanto de forma simple como compleja, tendieron a un olvido paulatino y al confinamiento en rincones aislados del país, mayormente de asentamientos rancheros. A pesar de la escasa información etnográfica existente sobre las regiones donde se cultiva el jarabe en la actualidad, me atrevo a aventurar que en la mayoría de los casos se trata de un género prácticamente marginal, fuera de *El jarabe tapatío* y de otros que se han estandarizado y difundido principalmente para la ejecución de ballets folclóricos.

El baile del jarabe

Un común denominador en las descripciones sobre el jarabe lo constituyen los movimientos de la pareja de varón y mujer, variados y llamativos, en los que se han visto reflejados los de algunos animales. En el siguiente fragmento del célebre folclorista Rubén M. Campos, correspondiente al primer tercio del siglo XX, se pone de manifiesto este carácter del baile del jarabe; el autor se refiere asimismo a la bailarina de ballet Anna Pavlowa, quien hacia 1919, durante su estancia en nuestro país incluyera *El jarabe tapatío* en su repertorio (Lavalle, 1988: 59-97):

baile de pareja suelta, baile en el que no hay contacto carnal ninguno, sino una proximidad discreta, un acercamiento rondador del macho a la hembra gentil y complaciente al ver la manera galante con que es asediada. El galán [...] enfila sus pies ágiles para perseguir a la compañera en un

pespunteo de pasos ligeros, de *movimientos oblicuos de coyote*, y en un repiqueteo de los talones que llevan el ritmo del jarabe en una multitud de figuras, pues son treinta los pasos variados del jarabe clásico desde hace un siglo. La china se arquea, se inclina a un lado y al otro, cimbreo la cintura [...]; hasta hoy quedan excelentes bailadoras de jarabe que deleitaron a Anna Pavlowa (Campos, 1928: 58; las cursivas son mías).

El jarabe representaba en la región de la Tierra Caliente y las zonas rancheras aledañas un momento especial en una celebración tradicional o baile de tabla, dado que su ejecución dancística resulta de gran atractivo y que, como la musical, presenta cierta dificultad y exige destreza. El jarabe significaba, pues, un *número especial*, que aparecía en la fiesta cuando una pareja de bailarores se integraba, generalmente sin necesidad de ensayos ni de atuendos particulares.⁶

Al entorno festivo en el que se solía bailar el jarabe se refieren los testimonios de Prisciliano Corrales Santacruz y José Hernández Chávez, consignados en un acta judicial del archivo municipal de Gabriel Zamora (antes Lombardía), Michoacán; ambos se expresan en sus respectivas declaraciones sobre el momento en que se ejecutó un jarabe en un baile tradicional, la tarde del 14 de mayo de 1959. Dice el primero de ellos:

como a las cuatro de la tarde, llegué a la ordeña que tiene el Sr. Gabriel González en la ranchería de La Laguna, de este municipio, quien celebraba un baile con motivo del casamiento de uno de sus hijos; al llegar me di cuenta que había algo de concurrencia; me bajé de la bestia y me metí al lugar de la fiesta y pude comprobar que ya habían algunas personas algo tomadas; estuve en compañía de algunos amigos [...], alrededor de un arpa que estaba tocando, cuando me di cuenta que surgió una dificultad entre Alfonso Pedraza y Elpidio González; pasado rato se oyó una detonación de arma de fuego y vi que se amontonaba la gente, me acerqué y vi que estaba en el suelo la señora Aurora Velásquez herida de una pierna.

⁶ Thomas Stanford considera al jarabe como “un baile de exhibición [...] ejecutado sólo por los bailarores más expertos [...]. En este aspecto [...], el jarabe parece recordar con fuerza sus orígenes teatrales del siglo XVIII” (1984: 50-51).

Fue, así, la desgracia la que propició que quedara testimonio de lo sucedido en aquella fiesta realizada con motivo de un matrimonio; por lo demás — violencia incluida —, podemos suponer que más o menos así eran las celebraciones rancheras de mediados del siglo XX, aun cuando no haya documentos escritos sobre ello, salvo excepcionalmente, como en este caso. El segundo testimonio del acta entra en detalles y en él se aclara que aquella *arpa que estaba tocando*⁷ ejecutaba, justamente, un jarabe:

El día de los acontecimientos llegué al lugar en que se celebraba la fiesta como a las tres de la tarde; como estaba actuando un arpa, había gente reunida en torno de ella, *ya que estaba tocando un jarabe*, cuando de improviso y entre la gente que estaba viendo bailar, apareció el señor Elpidio González, quien pistola en mano retrocedía con intento de salir de donde estaba la gente, y sobre él iba el señor Alfonso Pedraza, cuando se escuchó una detonación y fue cuando se pudo ver que se encontraba en el suelo la señora Aurora Velásquez (las cursivas son mías).

Resulta muy interesante el hecho de que ambos testigos tengan una visión fragmentaria de los acontecimientos; ello podría deberse — como lo manifiesta el segundo — a que todos se hallaban contemplando el baile; por lo dicho, puede suponerse que *una música de arpa* y una pareja de bailarines de jarabe podían atraer la atención de tal forma, que la concurrencia pasara por alto el principio de una riña con arma de fuego. El motivo más importante para una celebración de estas era, como en el caso anterior, un matrimonio; la fiesta — conocida genéricamente como *baile de tabla* o *baile de arpa* — se celebraba bajo una enramada, en el corral, y se empleaba para zapatear una tabla dispuesta sobre un hoyo excavado en el piso o, con frecuencia, una artesa vieja de aquellas en las que normalmente se cuajaba el queso en los ranchos.

Además de los bailes de tabla, otros espacios en que el jarabe se desarrolló en el pasado (probablemente, hasta mediados del siglo XX) fueron

⁷ Aquí debe entenderse a manera de sinécdoque que *un arpa* es en realidad *un conjunto de arpa*; se trata de una expresión empleada corrientemente hasta nuestros días en la región, que da cuenta de la importancia que el arpa tiene en el conjunto musical.

el circo y las funciones callejeras de títeres: las compañías que andaban por diversas comunidades del país llevaban el jarabe en su repertorio; en las representaciones de títeres en circos, carpas y teatrillos callejeros se solía incluir el baile del *jarabe tapatío*.⁸ Según el decir de don Genaro Aceves Mezquitán, *Pinito*, desaparecido titiritero y *payaso de verso*, acaso el último de la vieja escuela mexicana, el jarabe era un baile y canto típico de los payasos. Este género era parte de su repertorio y echaban mano de él, por ejemplo, en los *convites*⁹ que los circos hacían por las calles de la población:

Quando uno va en la calle, en el convite [con la música y repartiendo programas], el payaso tiene que inventar el verso, después de un jarabe: “Ojalá y te bailes un jarabe”, y ya baila el jarabe. Dice: “Ya con esta me despido / por las flores de un huizachito, / que no se quede sin parte / la señora del muchachito”. Ahí va uno cazando el verso [...]; ya llegando al local donde se va a trabajar, ya decía: “Ya con esta me despido, / según dijo tío Tomás: / con esto tienen ahorita, / que al cabo en la noche hay más” (González-Rivera Acosta, 2003: 24).

Las coplas que don Genaro recuerda son, justamente, cuartetos de octosílabos, la forma estrófica imperante en el jarabe de la Tierra Caliente y, en general, en los jarabes de todo el país. En su testimonio destaca la importancia del contenido poético del género, al grado de que los payasos, además de bailar, debían cantar e improvisar coplas — *inventar* o *cazar un verso*. Esta relación de los payasos populares del siglo XX con la creación poética puede ser una supervivencia de los programas en verso que hacían sus antecesores durante el siglo XIX: impresos en los

⁸ Desde mediados del siglo XIX era típico que en las funciones de circo se presentaran títeres o enanos bailando “sonecitos del país” o “un jarabe”, con atuendos de china poblana y de charro (De María y Campos, 1939: 63, 87). Hay que señalar que la influencia del teatro callejero en la relación del pueblo con la poesía y el drama populares se pone de manifiesto en diversos testimonios (Razo Oliva, 2005: 11-18).

⁹ El término *convite* se empleaba en la jerga circense mexicana con el sentido de “anuncio que hacen los maromeros, equitadores y cómicos [...] de que van a dar espectáculo ese día” (Santamaría, *s.v.*).

que se invitaba a la gente a asistir al circo, y que describían el espectáculo usando, entre otras formas estróficas, quintillas, décimas, octavas y sonetos (De Maria y Campos, 1939).

Asimismo, señala don Genaro que alguien le decía al payaso: “‘Ojalá y te bailes un jarabe’, y ya *baila* el jarabe. *Dice*: ‘Ya con esta me despi-do...’”; es decir que *bailar el jarabe* se confundía de algún modo con *decir o cantar coplas en él*. Esto se debe a la íntima relación que existe en el jarabe entre el baile y la poesía, como queda de manifiesto en las coplas del repertorio del jarabe actual y del pasado que se refieren al baile; como ejemplo se puede citar la siguiente copla de *El jarabe gatuno*, de la primera mitad del siglo XIX:

Veinte reales te he de dar
contados uno por uno,
sólo por verte bailar
el jarabito gatuno.

(Mendoza, 1984: 72)

Otra estrofa en la que se destaca el ánimo de recitar coplas para el momento, aludiendo al contexto propio del baile y de quienes lo ejecutan, pertenece al *descanso del Jarabe corriente*, del manuscrito *Colección de jarabes, sones y cantos populares*, de Clemente Aguirre (que data, probablemente, de los primeros años del siglo XX):

De esos dos que andan bailando
a ninguno desagero:¹⁰
uno parece de hilacha
y otro parece de cuero.

(Mendoza, 1984: 216-217)

Probablemente, coplas como estas eran improvisadas en ocasiones a partir de esquemas y versos estereotipados conocidos, como el “De esos dos que andan bailando...”, del ejemplo anterior, que aparece en otros jarabes y canciones folclóricas tanto mexicanas como de España y

¹⁰ *desagero*: ‘exagero’.

Sudamérica.¹¹ Durante el *descanso*¹² la atención de la concurrencia se centra en las coplas, y estas con frecuencia aluden a los bailadores. La relación entre ambos elementos, el baile y la poesía, también la señala Rubén M. Campos (en este caso, respecto a la ejecución del jarabe hacia finales del siglo XIX): “mientras los bailadores *descansaban un instante al terminar una serie de pasos de jarabe*, [...] del grupo de cantadoras surgía la copla pintoresca y sabrosa, apasionada y triste, irónica y flageladora” (Campos, 1928: 58-60; las cursivas son mías). Es notorio aquí que para la época las coplas fueran cantadas por mujeres, pues en nuestros días el canto en las canciones bailables es una actividad preponderantemente masculina, en la Tierra Caliente como en muchas otras regiones de México.

En la siguiente cuarteta de *El jarabe ranchero* de la Tierra Caliente de Michoacán, los dos primeros versos refieren la liga íntima que existe entre la poesía y el baile en este género; la copla está puesta en voz de un bailaror que ejecuta una parte de un jarabe, supuestamente con una mujer comprometida con otro:

¹¹ Como esta copla, presente en Andalucía y en la Costa Chica: “De las dos que están bailando / las dos me parecen bien: / una parece una rosa / y otra parece un clavel” (Rodríguez Marín, 1882-83: IV, 6942; CFM: 1-2652a), de la que existe una versión paródica en la Costa Chica: “De esas que están bailando / las dos me parecen bien: / una parece un zancudo / y la otra, un jején” (CFM: 3-8415); véanse, además, 1-2020, 2652b, 2653, 3-8414, y siguiendo el mismo esquema, una parodia humorística contra los homosexuales, también proveniente de la Costa Chica: “De aquellos que están allá / no me parece ninguno: / uno ya está muy viejo / y el otro es *cuarenta y uno*” (CFM: 4-9796). El verso inicial se encuentra también con variantes en el folclor extremeño: “De *lah doh* qu’ está bailando, / la de la cinta encarnada / *eh* la novia de mi hermano, / ¿cuándo será mi cuñada?” (Gil, 1931: 151). En los cancioneros español y chileno, se encuentra una singular variante de la copla: “Esos dos que están bailando / qué parejitos que son; / si yo fuera padre cura, / les echo la bendición” (Lafuente y Alcántara, 1865: 178; Rodríguez Marín, 1882-83: IV, 6964; *Disco Dibam*), y en el cancionero de Jujuy, Argentina: “Esos dos que están bailando, / no sé qué se están diciendo, / el que toca y el que baila / de rabia se están muriendo” (Carrizo, 1934: 422, núm. 2891).

¹² *Descanso* o *paseo* es el término que se emplea para designar el momento en que los bailadores interrumpen la ejecución vigorosa del jarabe para permitir la recitación de las coplas.

Otro versito nomás
 y luego me voy saliendo;
 no vaya a venir su dueño
 y dirá que qué ando haciendo.

(Disco *Cenidim*)

De la relevancia del jarabe en las actuaciones de los payasos tradicionales también me habló don Rubén Cuevas, arpero y laudero radicado en Buenavista, recientemente desaparecido, con una anécdota que le contó el extraordinario violinista Jesús Espinosa *el Jalmiche*, que ya no vive. Según el relato de don Rubén, en un circo itinerante el pequeño Jesús Espinosa fue *víctima* de un payaso, quien lo llamó a la pista luego de que se ofreciera como voluntario para bailar un jarabe; cuando el niño empezaba a zapatear con vigor, el payaso le decía: “no, ‘pérate, todavía no empieza el jarabe”, de manera que, continuaba don Jesús, cuando “me sueltan el jarabe,¹³ yo ya andaba ahogándome”.

La comicidad del acto en el que participara el pequeño Jesús Espinosa como actor espontáneo consistía, como narra don Rubén, en hacerlo bailar sin música hasta cansarlo, para que luego, ya con música, no tuviera fuerzas para hacerlo. La habilidad del bailaror se demuestra en su resistencia al cansancio; de lo contrario, puede quedar en vergüenza ante los espectadores; seguramente por ello fue que el payaso escogió a un niño para su acto, pues si el *cansado* hubiera sido un adulto, el acto habría sido humillante, y probablemente aquel habría reaccionado con violencia.

Si bien, como lo he descrito, el jarabe se cultivó en el pasado en los bailes de tabla y los circos, en la actualidad se encuentra en otros ámbitos y escenarios, como los concursos de música y baile tradicionales que año con año se realizan en Apatzingán (González, 2001), en los cuales escasean las parejas de bailarores e impera sobre todo el *baile* de caballos, por lo que el jarabe como género musical yailable ha perdido terreno ante el son y la valona, que predominan en el certamen. Por otro lado, el jarabe suele bailarse en las funciones de los llamados ballets

¹³ *que me sueltan el jarabe*: ‘empezaron a tocar el jarabe para que yo bailara’.

folclóricos, que han aflorado en la región, sobre todo ligados a las escuelas; estos ejecutan jarabes y sones en actos cívicos, en concursos y en actos escolares, por ejemplo. Como consecuencia, la ejecución de jarabes como el *tapatío* y el *nayarita*, que son parte del repertorio usual de este tipo de agrupaciones, se ha impuesto sobre el *jarabe ranchero*.

Don Esteban Ceja Cano, violinista y arpero radicado en San Juan de los Plátanos, habla de la filiación ranchera del jarabe y de la diferencia entre la forma de bailar en la fiesta comunitaria y en el ámbito escénico, con una anécdota referida a una bailadora ranchera que él conoció en su infancia (hacia 1940):

Agustina, hey, Agustina Vieyra, ¡muy buena pa bailar...! Una vez, ‘taba yo pos chiquillo, de unos diez años, y fuimos a Arteaga con mi ‘amá, y había una tapada de gallos. Luego trajeron, áhi de Uruapa, áhi unas bailarinas, medias panzonas, que ni bailar sabían, pero ¡que eran bailarinas! Y había un viejo ahí en Arteaga que bailaba, le decían el Gavilán; no, él bailaba, pero ¡no, bailadillos ahí que...! Decían que él era el número uno ahí en Arteaga pa bailar, que muy bueno pa bailar. Entonces, nos encontramos con un tío mío que se llamaba Lino Ceja y dijo: “Hombre, ya que vinieron — dijo —, vamos aquí a los gallos, pa que se diviertan un rato, hay mariachis, y unas bailarinas de allá”. Bueno... Dijo: “Yo soy el empresario allí”. Vamos, pues; ya, nos sentamos ahí y ya, le dijo a mi ‘amá: “Si quieren cerveza o quieren...”. “N’hombre, refresco, cerveza a mí no me gusta” [...] Pos, que... Ya estábamos ahí, y ya, en lo que tocan un “Jarabe tapatío”, ahí el mariachi; salió el Gavilán a bailar ahí con las viejas esas panzonas ahí, y como coincidencia [*sic*], el señor, el papá de esa bailarina, esa que bailaba bonito, en el cerro, vinieron y fueron a los gallos, y que me asomo, así entre la..., y que la voy viendo allí, y ahí me hizo la seña que juera pa’llá — éramos amigos —; que me dijo: “¿Cómo ves los bailarines? ¿Sí te animas a bailar un jarabe?” Y le dije: “¿Cómo no!” Me dijo: “Pa ponerle la muestra a estos cómo se baila un jarabe”. “Ándale — dije — horita le voy a decir a mi tío”. Bueno, pos que luego, ya dijo, le dijo mi ‘amá a mi tío, le dijo: “También este baila”. “¿A poco?” Y era una gracia grande, pos yo estaba chiquillo, pues. “¿Y sí baila?” Dijo. “¡Cállate la boca! Dijo, este viejo no le sirve ni pa comenzar pa bailar”. “¡Ay’jo del...!” Dijo: “Po’ ahí’stá una gallina, dijo, ¡vieras nomás!”. “¿On’tá?” Dijo: “Allá está. Dijo, ya lo llamó a él que si no bailaba un jarabe... ¡Ay, cómo no!, ahorita”. Y ya, pues que, ahí, ya fue y le dijo al...

habló él, pues, ahí, que iba a... que vean bailar un chiquillo con una muchacha, aquí, pa que vean..., pa que los vean bailar. Pos que sí, pos que me arrimo, ya, le dije áhi al del mariachi: "Tóquenme un jarabe, pero chilladito, no ahuevonado, ¡lo quero chillado el jarabe! ¡Caliente —dije—, lo quero caliente! Dije: más caliente que como lo tocaron enantes". Digo, porque entre más abreviao¹⁴ vaya, puedes bailar más, ¿me entiendes? [...] Sí, como que los pies más se pueden mover, y una cosa calmada, pos no le jallas el ritmo, áhi vas áhi... no, no puedes. Es como un son: te echan un son en la guitarra, áhi, ahuevonado, no sirve, pos ¡qué te puedes agarrar bien!, ¿verdá que no? [...] Y ese, que te lo echen calentito, luego, luego dices: "No, pos de aquí soy", ¿'edá? Te alentas tú también, ¿eh? Así es todo. ¡Bueno!, pos que sueltan el jarabe, y ya, que se viene la muchacha, delgadita y... ¡una chichalaquita la muchacha!¹⁵ Pero ¡ah, mujer...! N'hombre, que nos hacen un ruedo aquel gentillal, y "vamos a bailarlo ranchero". Y yo, pos chiquillo, n'hom'e, que nos soltamos, ¡señor, vieras nomás! Y... ¡la gritera de la gente! Y aventaban —'tons era la plata de siete-veinte— ¡pesos pa'dentro, y billetes de a diez, de a cincuenta, de a cien! y ¡bueno!, puños le aventaban pa'dentro, y mi tío en un jongo asina, 'ira, junte y junte y junte: era pa nosotros ese dinero. ¡N'hombre, llenó un jongo así, mira, un jongón cabrón llenó de puro dinero! Porque bailamos, y luego regaban así el suelo de cerveza, y la chingada... "¡Estos sí bailan, no como esas burras que trajeron de Uruapan!" La gente, así gritaba, ¡fíjate nomás! No, le decían al Gavilán: "¡No, aquí chingastes a tu madre tú,¹⁶ Gavilán! Chingastes a tu madre, este chiquillo te puso la pata ahí en el pescuezo" ¡Que no había otro aquí en Arteaga! Dijo: "¡No, chingaste madre!" Pos ¡cómo crees que en el mismo rato hicieron mochila las viejas y se fueron, las bailarinas. No, dijeron: "¡No, pos cuándo les vamos a llegar a estos diablos, rancheros cabrones!"

¹⁴ *chilladito*, *caliente*, *abreviao*, *no ahuevonado*: 'acelerado' (*ahuevonado*: cf. mex. *huevo* 'perezoso').

¹⁵ *chichalaquita*: "ave de México del tamaño de una gallina común" (Santamaría, s.v. *chachalaca*); aquí, en el sentido de que la muchacha bailaba con la ligereza de un ave pequeña. Acaso la muchacha era locuaz, pues la *chachalaca* "cuando está volando no deja de gritar desafortadamente".

¹⁶ *chingastes a tu madre*: 'fracasaste', de *chingar*, "causar mal, hacer daño, ocasionar perjuicio, inferir lesión en la honra" (Santamaría, s.v.); en el mismo sentido, *te puso la pata en el pescuezo*: 'te humilló'.

En este relato tan rico, don Esteban da cuenta de elementos muy importantes que están en el gusto de los bailadores y espectadores rancheiros: la competencia entre las parejas de bailadores de jarabe, la energía con que deben ser ejecutados, tanto la música como el baile (*caliente*, no *ahuevonado*) y la correspondencia indispensable entre la ejecución musical y el zapateado. Esto último, según los músicos de la región, puede representar una forma de competencia entre el bailarín y el conjunto musical, dado que aquel buscará lucirse, y este podría — con una ejecución pausada, o bien, muy prolongada — impedir sus propósitos y dejar mal parada a la pareja de bailadores, fundamentalmente, al varón. Eso explica la humillación que sufrió el Gavilán cuando un niño *le puso la pata en el pescuezo*, bailó el jarabe más rápido y ligero que él, y sin cansarse. La joven pareja de bailadores fue premiada por ello con pesos de plata y billetes recogidos en un *jongón*.¹⁷

Se puede inferir, además, del testimonio de don Esteban que bailar bien el jarabe se juzga como un atributo de un buen rancheiro. El jarabe puede considerarse parte de su patrimonio cultural y de su orgullo, un orgullo que los grupos rancheiros suelen tener, dado que se caracterizan por la “seguridad en sí mismos, siempre y cuando [se encuentren] en su medio ambiente y sin la presencia de elementos externos a su región, pues estos los hacen, inicialmente al menos, actuar con discreción” (Barragán López, 1990: 41). Al bailar el jarabe, el rancheiro demuestra que no es inferior al pueblerino de Arteaga.

Según don Esteban Ceja, las bailarinas de la ciudad ven a los bailadores rurales como “diablos, rancheiros cabrones” porque, al menos a los ojos de los presentes en la fiesta, un niño rancheiro puede bailar mejor que el más prestigiado bailarín de Arteaga, un pueblo importante de la Sierra Madre michoacana. Así expresa el investigador Esteban Barragán la visión mutua entre rancheiros y gente de los pueblos:

[Los rancheiros] se reconocen entre sí [como] “nosotros, los rancheiros”, pero si alguien del medio urbano o principalmente de poblados pequeños los llama rancheiros con ánimo de molestarles, lo consigue [...], aunque en el fondo se sientan en una situación privilegiada al comparar el

¹⁷ *jongo*, *jongón*: ‘gorro de cartón, como una copa de sombrero’.

desenvolvimiento de un rancharo en el pueblo con el de un “poblano” en el rancho y eso es motivo de consuelo (Barragán López, 1990: 46).

El jarabe puede definirse en diversos entornos como un género bailable ligado al ámbito festivo rural, que a lo largo de la historia ha sido retomado por el gusto urbano para llevarlo a los escenarios teatrales y circenses, a las ferias comerciales, a los actos cívicos y escolares. En todos esos entornos cumple una función de innegable importancia. En la región de la Tierra Caliente michoacana, el jarabe ha quedado ligado, sin embargo, a su origen rancharo, y aun en nuestros días conserva este calificativo, pues constituye —aunque, ciertamente, cada vez menos— un elemento de identidad cultural entre la gente de los asentamientos de las sierras que rodean a la región, en la cuenca del río Tepalcatepec.

La música del jarabe rancharo

En la ejecución del jarabe coinciden las melodías del violín, que son más variadas que las de los sones, con el zapateado, más refinado y elaborado que el de estos. Las coplas, por su parte (apenas dos o tres por jarabe, sin estribillo), suelen decirse después de una serie de melodías de violín. Más que cantadas, las coplas (cuartetos de versos octosílabos y de hexasílabos) son recitadas durante el *paseo* con el fondo de una cadencia instrumental. Las estrofas de versos octosílabos dan entrada a una nueva serie melódica, en tanto que la pieza culmina con una estrofa de versos hexasílabos.

El *jarabe rancharo* puede ser *largo* o *corto*. El *largo* consta de al menos tres *partes*. Las dos primeras se conocen como *jarabes*: el primero se ejecuta con ágiles saltos de los bailadores y con el movimiento coreográfico del hombre siguiendo a la mujer (baile *cruzado* o *estribeado*, según me ha indicado don Rubén Cuevas). El segundo *jarabe* se zapatea. Al parecer, en las fiestas rancheras se pueden agregar partes o jarabes —acaso hasta unos cinco— para permitir la alternancia de parejas de bailadores cuando las hay en abundancia. Al final de cada *jarabe*, se realizan los *paseos*, mudanzas o recorridos sin saltos ni zapateado, en que la pareja descansa, durante los cuales se entonan las coplas; a decir de don Rubén, a

estas partes se les llama paseos “porque andan paseándose los bailadores”.

El término *paseo* es una supervivencia del *pasacalle* barroco, que era un interludio armónico en una danza; así lo llama Juan Carlos Amat en su método *Guitarra española de cinco órdenes...*, publicado en 1626 (citado por Hinojosa, 2003). Puede decirse que la función que el *paseo* cumplía en el barroco y la que tiene en el jarabe actual es prácticamente la misma. Lo que caracteriza, además, los paseos del *jarabe ranchero* es que (como sucede con jarabes jaliscienses, zacatecanos y de la Sierra Gorda de Guanajuato) durante su ejecución se salmodian —en una versión, se cantan (*Disco Cenidim*)— sendas coplas, de versos octosílabos en los dos primeros paseos, y de hexasílabos en el tercero. Según el testimonio de viejos músicos de la región, lo más común era que en los dos paseos iniciales se entonara una sola cuarteta de octosílabos: en el primero se enunciaban los dos primeros versos de la copla, repetidos a manera de una estrofa de rima abrazada (1221); los versos finales se enunciaban en el segundo paseo seguidos de los precedentes (3412). Así lo ejemplifican algunos fonogramas (*Disco Peerles 1664; Disco INAH 07*).

Las *partes* o *jarabes* del *jarabe ranchero* se componen de una sucesión de breves temas melódicos —generalmente de cuatro compases—, que los músicos de la región conocen asimismo como *partes* (término que se emplea de igual forma para designar a los *jarabes*). Tradicionalmente, la sucesión, velocidad, duración y repeticiones de dichas *partes*, según lo he descrito, obedecían al gusto y la destreza del violinista, quien debía atender durante la ejecución a la capacidad y condición de los bailadores; con ello se establecía una competencia entre el violinista y el bailar varón, quien, como quedó de manifiesto en el caso del Gavilán, tiene sobre sí la responsabilidad de terminar, o *salir* —como se dice popularmente— el jarabe sin *rajarse* por cansancio.

De manera análoga a lo que ha sucedido con el son, el *jarabe ranchero* ha tendido a la conformación de una versión estándar en la Tierra Caliente, en contraste con la libertad para elegir partes, repeticiones y variaciones, de la que gozaban los violinistas en los bailes de tabla.

Partes del *jarabe ranchero*

Baile	Jarabe 1 cruzado	Paseo	Jarabe 2 zapateado	Paseo	Son/Jarabillo zapateado/cruzado	Paseo
Música	Entrada-parte	Paseo	Varias partes	Paseo	Varias partes	Salida
Poesía	—	Estribillo [cuarteta de octosílabos 1234 o 1221]	—	Estribillo [cuarteta de octosílabos 1234 o 3412]	—	Estribillo [cuarteta de hexasílabos, 1234]

A la libertad en la ejecución instrumental de antes se refieren los testimonios de don Rubén Cuevas y don Esteban Ceja. Dice el primero: “El jarabe lleva dos partes... Pus le pueden echar más, pero se alarga mucho; horita ya los bailadores bailan poquito, pues”. El segundo señala:

Sí, cada quien tiene... como aquí [en el valle de Apatzingán], tienen un jarabe, que “El jarabe ranchero”, y ellos creen que no hay más jarabes, y hay muchos, hay muchos jarabes. Un día le dije a mi compadre Maiceno [Carlos Cervantes] —ya estaban ahí, y ya—, le dije:

—A ver, compadre, ¿me acompaña un jarabe?

—¿Es jarabe?

—Sí.

—No lo ‘bía oído.

—Sí, son jarabes.

Y otro, y otro y otro; dijo:

—Ay’jo del..., yo creía que nomás estos había.

—No —le dije—, si en cada parte tienen su estilo de jarabes,¹⁸ de un modo y otro, nomás diferentes, ¿me entiende?, pero son los mismos, lo mismo, nomás...

¹⁸ Aquí el sentido de *jarabe* parece ir de ‘conjunto de temas melódicos’ al tema melódico en sí; como lo he señalado, la nomenclatura popular es imprecisa.

El primer jarabe —según la denominación popular que ya he mencionado— es conocido por los músicos terracalienteños como *entrada* o, según recuerda don Martín Villano, *rastrojo*, término con el que se designaba la introducción de un jarabe o de una canción, en general.¹⁹ Hay dos *entradas* que pueden considerarse las más comunes en la Tierra Caliente, y que en realidad son muy similares. Ambas en compás de 6/8, tienen anacrusa y una hemiola en 3/4 cada tres compases. La más socorrida de ambas en la actualidad se ejecuta en un registro muy agudo, mientras que la segunda se toca una octava abajo; según don Rubén Cuevas, esta, aun sin ser la más popular en nuestros días, es “la entrada mera arrecha para el *jarabe ranchero*. Esa entrada es muy arrecha”.²⁰

¹⁹ En una entrevista, el violinista Manuel Pérez Morfín, quien se ha desempeñado tanto en conjuntos de arpa grande terracalienteños como en mariachis en el Distrito Federal y en Acapulco, me ha indicado que el *rastrojo* o *sinfonía* es, en la jerga de los mariachis y, asimismo de la música ranchera, una introducción instrumental estándar que puede emplearse prácticamente para cualquier canción; “preludio que tocan los músicos populares, especialmente los mariachis, antes de empezar a cantar, y que se repite después del canto” (Santamaría, s.v.); presento arriba la línea melódica de la sinfonía de *El buque*, que el Mariachi Vargas de Tecalitlán emplea, asimismo, en la canción *Eres la más consentida* (Disco *Arhoolie* 2).

²⁰ *arrecha*: ‘vibrante, ejecutada con mucha energía’, y también ‘vigoroso en términos sexuales’. “En Tabasco, lascivo, concupiscente, cachondo, rijoso. Con significados diversos, aunque semejantes a este, se usa en Centro América, en Colombia, en Argentina, y aun en España” (Santamaría, s.v.). Así en esta seguidilla del siglo XVII: “A las dos de la noche / dijo el obispo: / ‘¡O, qué arrecho me siento, / cuerpo de Cristo!’” (NC 2637). Las supervivencias españolas y colombianas de esta estrofa mantienen el sentido de *arrecho* como ‘caliente o sexualmente vigoroso’. En el mismo sentido de *arrecho*, los músicos terracalienteños emplean el término *arrebeldado* para referirse a la ejecución instrumental vigorosa; hablan incluso de “sones arrebeldados”, es decir, aquellos que de suyo se tocan con vigor y en *tempo* acelerado.

Entrada de jarabe

$\text{♩} = 145$ (8a. arriba)

Entrada de jarabe
(arrecha)

$\text{♩} = 145$

Después del segundo paseo viene la tercera parte instrumental, más acelerada que las dos anteriores, constituida por el *son* y el *jarabillo*, zapateado el primero y ejecutado con saltos el segundo (*cruzado* o *estribeado*, según los términos de don Rubén Cuevas; *brincadito*, según el decir de don Antonio Ramírez, vihuelero de El Guayabal, municipio de Buenavista); enseguida viene el último paseo, que es propiamente el final de la pieza, y que coincide con la recitación de la copla de versos hexasílabos.²¹ El *jarabe corto* es una versión abreviada del anterior; en ella, se elimina el segundo *jarabe*.

Aun cuando el *jarabe ranchero* posee una estructura y una conformación definidas a grandes rasgos, tradicionalmente cada conjunto suele imprimirle sus propios giros melódicos; esta característica, tanto como la índole escénica del baile, lo hacen un género muy atractivo. El calificativo de *ranchero* también puede explicarse por la posibilidad del baile campesino de sumar jarabes o partes en la ejecución, frente a la tenden-

²¹ La información sobre los términos del baile del jarabe me fue proporcionada gentilmente por la profesora Esther Ventura, reconocida maestra de danza y bailadora de Apatzingán.

cia de una versión estándar en los jarabes ligados al ámbito urbano, como el *Jarabe tapatío* o el propio *Jarabe ranchero*, que incluso llegan a ser bailados con una pista musical grabada en disco.

Las coplas del jarabe

Desde los primeros testimonios sobre el género, de la segunda mitad del siglo XVIII, se encuentran elementos poéticos en las coplas del jarabe que se han mantenido hasta nuestros días en el jarabe michoacano: en primer lugar, la presencia de cuartetos de octosílabos y de hexasílabos que se recitan solas, no seguidas de otras cuartetos, y, sobre todo, la combinación de ambos tipos de estrofas en el mismo jarabe. En segundo lugar, el hecho de que las coplas suelen hacer gala de ingenio, sea cual sea su temática.

Así, por ejemplo, en *El pan de manteca*,²² documentado en un proceso inquisitorial de 1778, aparecen ya las mencionadas formas estróficas. El carácter blasfemo de la primera de las que presento a continuación no está muy presente en las actuales coplas de jarabe, pero, a pesar de esto, ambas muestran una picardía y un ingenio que han sobrevivido hasta nuestros días:

Esta noche he de pasear
con la amada prenda mía,
y nos tenemos que holgar
hasta que Jesús se ría.

¡Ay, tonchi²³ del alma!,
¿qué te ha sucedido?

²² Gabriel Saldívar juzga este baile como un antecedente del jarabe, pues “por la misma época aparecen otras composiciones y bailes con nombres de panes: el pan de jarabe, los chimizclanes, etcétera” (1987: 316).

²³ *tonchi*: “Del coca *tontze*, gato [...], vocablo afectivo para llamar en Jalisco al gatito manso y juguetón” (Santamaría, *s.v.*). Llama la atención esta referencia al gato en el jarabe, que también aparece en la cuarteta de hexasílabos citada por Guillermo Prieto, y en el título de otro ejemplo antiguo del género, *El jarabe*

Porque te casaste
me has aborrecido.

(Mendoza, 1984: 73)

Lo mismo puede decirse de las coplas del jarabe en el siglo XIX, según consta en estos ejemplos, referidos por Guillermo Prieto, quien los habría escuchado “en su juventud, hacia 1828”:

Oigasté, güerita santa,
la de la mascada negra,
dígame usté a su mamá
que si quiere ser mi suegra.

Estaba una vieja
en un balconcito
gritándole al gato
“¡Bichito, bichito!”

(Mendoza, 1984: 73-74)

Esta combinación de una cuarteta de octosílabos con una de hexasílabos marca lo que resulta un rasgo del género desde antiguo: su carácter monoestrófico, esto es, su constitución a partir de coplas sueltas independientes, sin estribillo, cada una de las cuales sucede a un *jarabe* o *parte*.²⁴ Para Vicente T. Mendoza, la combinación de estas formas estróficas —en las que él descubre una supervivencia de la tonadilla escénica— constituye una característica típica del jarabe; llama en este caso *coplas* a las cuartetos de octosílabos y emplea el término impreciso de *estribillo* para las de hexasílabos (Mendoza, 1984: 74). Es digno de subrayarse que este último término se encuentra presente en la designa-

gatuno, que, proscrito por la Inquisición en los primeros años del siglo XIX, sería tomado como una especie de emblema musical por los insurgentes (Saldívar, 1987: 330-333).

²⁴ Un género monoestrófico por excelencia es la jota aragonesa (bailable, como el jarabe), conformada por una introducción instrumental seguida de una cuarteta de octosílabos, que culmina la pieza.

ción actual, pues así llama don Martín Villano, citado antes, a las coplas del jarabe; dice: “el jarabe tiene bastantes estribillos”;²⁵ sin embargo, él emplea indistintamente esta designación para las cuartetitas de octosílabos y de hexasílabos; así consta, pues en la conversación que sostuvimos recordó un “estribillo” del jarabe —de versos octosílabos en este caso:

De esos dos que andan bailando,
no hallo ni cuál escoger,
yo como soy inorante,
me gusta más la mujer.²⁶

El término *copla* es, en cambio, prácticamente desconocido en la Tierra Caliente de Michoacán y, en general, entre los músicos y cantores populares de nuestro país; como lo establece don Genaro Aceves en el testimonio citado arriba, el término más empleado es el de *verso*, aunque este se aplica a las coplas en general, y no a las del jarabe en particular. Las formas estróficas mencionadas —cuartetitas de versos de ocho y de seis sílabas— son, pues, las típicas del jarabe ranchero michoacano actual (como lo eran a mediados del siglo XX, según lo documenta el propio Mendoza, 1984: 77), que muestra una variedad y una cantidad de coplas por encima de la que encontramos en los sones de la región. En ellas parecen sobrevivir el ingenio y la picardía del jarabe antiguo: dice

²⁵ Entrevistado en Apatzingán, el 12 de abril de 2003.

²⁶ Como lo he indicado, el verso inicial constituye una fórmula típica del jarabe en nuestro país y en estrofas de otras regiones de Hispanoamérica. La que cito arriba no sigue, sin embargo, el esquema conceptual característico “uno parece... y otro parece...” al que me he referido en la nota 11; en cambio, la conclusión resulta humorística: el cantor señala que ambos bailarines, mujer y varón, son tan buenos que no sabe a cuál *escoger* [‘escoger’], con el doble sentido de que no sabe cuál es mejor bailando y a cuál elegiría para sí; es por *inorante*, dice, que prefiere a la mujer. La copla aparece prácticamente idéntica en el cancionero de Jujuy, Argentina: “De esos dos que están bailando, / si me dieran a escoger, / yo como soy inocente / escogería la mujer” (Carrizo, 1934: 440, núm. 3129).

don Francisco Solórzano que en el jarabe los versos son “picantitos”,²⁷ y lo ejemplifica con las siguientes coplas:

Un viejito por sopear
se cayó de la chimenea,
¡ah!, qué viejito tan tonto,
si no se ha caído se apea.

Su compañero Antonio Ramírez recuerda esta cuarteta de hexasílabos:

Áhi con eso tienen,
¿pa qué quieren más?
Dejen un cachito
para los demás.

En las cuartetas de octosílabos cantadas en el *jarabe ranchero* se encuentra, pues —salvo por las alusiones al infierno y la condenación, tan comunes en los jarabes del siglo XVIII—, prácticamente la misma temática y el mismo tono de las coplas de los jarabes antiguos: el tema amoroso, las referencias al propio baile del jarabe y el espíritu jocosos, desenfadado, *picantito*, las sugerencias de carácter erótico.

Entre las de tema amoroso, lo más común es la expresión del hombre sobre la mujer o las mujeres en general; en algunas se hace referencia a la belleza femenina:

No sólo en las muy bonitas
se inclina mi voluntad,
porque hay unas trigueñitas
que hasta calentura dan.

(Cinta REG-3)

²⁷ El término *picante* aparece junto con otros ligados al jarabe con una connotación erótica: *caliente*, *arrecho*, y aún otros como *brincadito* y *cruzado*, los cuales han sido empleados por músicos y bailadores, en las entrevistas que he realizado, para describir tanto las coplas como la música y el baile del jarabe. Esto parece remitir a un sentido erótico propio de este género de baile de pareja en el que se ha visto la representación del cortejo del varón a la mujer (Lavalley, 1988: 121-132).

En la siguiente, el varón alude a la posesión amorosa por medio de la expresión simbólica de cortar un fruto:

Una tarde en un verano
corté una calabacita;
¡ay!, de verla tan tiernita
la tuve un rato en la mano.

(Cinta REG-3)

Hay que destacar la presencia en el jarabe de coplas con fórmulas iniciales comunes, que abarcan generalmente los dos primeros versos. La siguiente serie es de interés, pues las tres estrofas – recitadas en versiones distintas – comparten un pareado; en las dos primeras, se trata de la fórmula inicial que abarca los dos primeros versos, mientras que la tercera presenta el pareado final de la segunda en los versos 1 y 2. Ambos pareados estereotipados que estas estrofas comparten hacen referencia a lugares probablemente conectados con la relación amorosa: la sombra de un árbol (por cierto, aludida por medio de un apóstrofe, recurso muy poco común en las coplas mexicanas) y el paso por un río, cuyo contenido simbólico parece remitir al amor desdichado, como lo sugiere la tercera copla, que de algún modo aclara el difuso sentido de la segunda. La primera, por su parte, parece referirse al encuentro amoroso en sí: las sombras de los árboles son lugares que de antiguo se relacionan con este fin (Maserá, 2000: 149; Reckert, 2001: 68n; Frenk, 2006: 348):

Arbolito del camino,
qué buena sombra tenéis,
si pasara mi negrita,
no me la desamparéis.

(Disco Peerles 1664)

Arbolito del camino,
qué buena sombra tenéis.
Al pasar por el río Balsas
me quise desvanecer.

(Disco INAH 07)

Al pasar por el río Balsas
 me quise desvanecer,
 por unas palabras falsas
 que me ha dado esa mujer.

(trad. oral)

La presencia de versos compartidos en estas tres coplas se conecta con un fenómeno sobre el que Raúl Dorra ha llamado la atención: la constitución de muchas coplas a partir de unidades de dos versos; este binarismo

está en la base de la estructuración de estos mensajes [las coplas] que reproducen el sistema de experiencias afectivas de una comunidad. Pero este binarismo no sólo determina la sucesión de los versos o la composición de las frases sino toda la sintaxis en sus diferentes niveles, desde la articulación de las palabras y la sucesión de estrofas en la composición [de carácter no heteroestrófico, como el romance o el corrido, según puede inferirse] hasta las transformaciones de la composición a través de una serie de variantes (1997: 54).

Entre estas posibles variantes se encuentran, por ejemplo, los clichés iniciales y la generación de sextillas, que “son muy a menudo cuartetas con dos versos añadidos; suelen aglutinar, pues, tres dísticos cuya relación interna es mayor o menor, según los casos” (CFM, vol. 1, p. xxiv).²⁸

Las coplas siguientes comparten también los dos versos iniciales: en el primer caso — hoy por hoy, una de las coplas más comunes del *Jarabe ranchero* en la región —, se introduce el discurso directo de un militar despechado, quien se queja “en cada esquina” de que las mujeres no quieren que él las pretenda:

²⁸ El cancionero del estado de Guerrero, vecino de Michoacán, es mucho más abundante en sextillas que el terracalanteño, y presenta varias estrofas de este tipo de las cuales existen versiones de cuatro versos en la Tierra Caliente michoacana (cf. Serrano Martínez, 1972: 59, 111, 120, 137, 138, 144, 177, 181, 195, 232).

“Ellas son las que no quieren,
que yo la lucha les hago”.
Un soldado, en cada esquina,
triste le hablaba a su cabo.

(Cinta REG-2)

Con una variante en el segundo verso, la siguiente toma un curso diferente en los versos finales: las mujeres que el cantor pretende — aun cuando no le hacen caso — son las “de la frente china”, esto es, las morenas, “las del ganado bravo”, por ser difíciles de domar, según puede inferirse:²⁹

Ellas son las que no quieren
y yo la lucha les hago,
esas de la frente china
son las del ganado bravo.

(Disco *Pentagrama*)

En este caso, existe una sextilla formada a partir del agregado de dos versos a la cuarteta:

Ellas son las que no quieren,
y yo la lucha les hago,

²⁹ Así aparece en el jarabe de la Tierra Caliente de Michoacán una tendencia a describir a las morenas, acaso no porque se juzgue en sí este color como un rasgo de belleza, sino por ser “las del ganado bravo” y porque “hasta calentura dan”: según estas descripciones, son apasionadas y difíciles de convencer (otra alusión de carácter erótico en el jarabe). Sobre la simbología relacionada con la mujer morena en la lírica antigua, dice Mariana Masera: “el tópico de la morena no sólo se refiere a la defensa de un prototipo de belleza femenina, sino también a la sensualidad y experiencia sexual de la mujer [...] De acuerdo con una lectura simbólica, la oscura tonalidad de la tez sería la consecuencia de la pasión sexual; es decir, el cambio de color se debe a su contacto con el amor, a su experiencia sexual” (2001: 106-107). Aquí encontramos, pues, la supervivencia de un tópico de la lírica medieval y renacentista.

esas de la frente china
 son las del ganado bravo,
 con satisfacción lo digo,
 porque a mí me han revolcado.³⁰

(tradición oral)

Asimismo, se encuentran en el jarabe cuartetos de hexasílabos que se desprenden de un mismo cliché inicial. La primera de las dos siguientes es de gran difusión en el mundo hispánico; la segunda parece ser una variante local, propia de *El jarabe ranchero*:

Déjala que vaya,
 que ya volverá;
 si amores la llevan,
 celos la traerán.³¹

(tradición oral)

Déjala que vaya,
 ya volverá,
 y cuando ella vuelva
 me las pagará.

(*Cinta Rico*)

Sólo hay un caso en las coplas del jarabe en que el cantor se dirige propiamente a la mujer, habla con ella y no *de ella*, como en los ejemplos anteriores; se trata de una copla que expresa en los versos iniciales una propuesta para el encuentro amoroso, en un lugar acuático – un río, un arroyo, se puede suponer –, típico en la lírica tradicional hispánica;³²

³⁰ Fue cantada así por don Rubén Cuevas en la ejecución de *El jarabe ranchero* con el conjunto Los Caporales de Santa Ana, enunciando los versos según el modelo más antiguo: en el primer descanso cantó el primer pareado (1221), en el segundo paseo, los versos restantes (3456).

³¹ En la Tierra Caliente y el sur de Jalisco, la copla se emplea también como estribillo del son *Las abajeñas* (CFM 3-6070).

³² “El erotismo ancestral se destaca, sobre todo, en aquellos elementos asociados al agua ya que es un símbolo ancestral de la vida y la fertilidad, ligada

los dos últimos versos de la copla expresan la calidad del amor que anima la propuesta; un sentimiento que pondera mayor, nada menos, al que el emisor siente por su propia madre:

Anda al agua y no te tardes,
yo te espero por ahí;
te quiero más que a mi madre,
con ser que de ella nací.

(Disco *Yurchenco*)

En cuanto a las coplas *picantitas* que se ubican fuera del tema amoroso, se encuentran apenas las siguientes; en las tres se advierte un humor fácil, que parece funcionar por ser directo y desenfadado:

Estaba un sapo sentado
arriba de un aparejo,
y la rana le decía:
“¡Ay, qué nalgas de mi viejo!”

(Cinta *Velázquez*)

Me fui pa la plaza,
me encontré un amigo;
le pedí su hermana,
se enojó conmigo.

(Cinta *Rico*)

con el principio femenino y con la pasividad” (Masera, 2001: 100). En la lírica tradicional mexicana actual, de voz masculina imperante, el antiguo símbolo de los baños de amor aparece, más que por la expresión de la voluntad femenina —“su deseo de ir sola [...] [y] el deseo de encontrarse con un acompañante” (Masera, 2001: 102)—, por la invitación del varón a que la mujer *vaya al agua* para tener un encuentro. La expresión de fertilidad que de antiguo trasluce el símbolo acuático parece prevalecer en la copla mexicana, aunque ya aligerado de la polisemia que de suyo tenía, fenómeno que Mariana Masera designa como *fijación* del símbolo (2004: 152).

Mañana me voy
 a Guadalajara;
 si algo se te ofrece,
 no te traigo nada.

(Cinta REG-3)

La enunciación en el jarabe

Recordemos que el “Jarabe ranchero” tiene, por lo general, dos o tres coplas a lo largo de su ejecución, que siguen a sendas partes instrumentales, y que las coplas son salmodiadas a una sola voz. El jarabe es una de las canciones de la región de la Tierra Caliente que muestra en la actualidad más variedad de estrofas de una versión a otra; como lo he señalado, se caracteriza además porque estas son cantadas del primer al último verso, sin repeticiones ni añadidos³³ —lo que contrasta con lo que pasa en las coplas de los sones—; esto es definitivamente excepcional en términos de la canción lírica tradicional, que suele caracterizarse por tales recursos en el canto. Por lo dicho, estaría de más transcribir aquí coplas del jarabe para mostrar la forma en que estas son cantadas; lo hago, sin embargo, para ejemplificar además con transcripciones musicales la manera en que se cantan las cuartetos de octosílabos y de hexasílabos durante los *paseos*:

Una tarde en un verano
 corté una calabacita;
 ¡ay!, de verla tan tiernita
 la tuve un rato en la mano.

O bien:

³³ Si bien, según la forma antigua de recitar la cuarteta de octosílabos en los dos primeros paseos, el esquema de enunciación sí presenta repeticiones en el primero de ellos: 1221 / 3412.

[Primer paseo:]

Una tarde en un verano
corté una calabacita,
corté una calabacita
una tarde en un verano

[Segundo paseo:]

¡ay!, de verla tan tiernita
la tuve un rato en la mano;
una tarde en un verano
corté una calabacita.

La copla de hexasílabos:

Corriendo, corriendo,
me di un tropezón;
por darte la mano,
te di el corazón.

El jarabe ranchero
(paseo con cuarteta de octosílabos)

(Recitando libremente)



U - na tar - de en un ve - ra - no cor - té u - na ca - la - ba - ci - ta,
¡ay!, de ver - la tan tier - ni - ta, la tu - ve un ra - to en la ma - no.

El jarabe ranchero
(recitado de la cuarteta de hexasílabos)

(Recitando libremente)



Co - rrien - do, co - rrien - do, me di un tro - pe - zón, por dar - te la ma - no, te di el co - ra - zón.

Más que un canto propiamente dicho, se da en el jarabe un recitativo pausado, a una sola voz, que privilegia la fácil comprensión del texto poético; con el mismo propósito, las melodías tienen un rango tonal reducido; se trata de una forma de salmodia, estilo de canto característico en el género, que se encuentra, además, en la entonación de las estrofas de la valona, que como el jarabe forma parte fundamental del repertorio de los conjuntos de arpa terracalenteños. La salmodia se distingue, asimismo, porque se da, digamos, a voluntad del cantor, fuera de los límites del compás musical o, si se quiere, retardando el tempo de manera significativa; los instrumentos apoyan armónicamente la salmodia, siguiendo la velocidad establecida por el cantor.

A manera de conclusión

El jarabe, en la región de la Tierra Caliente, se puede definir como un repertorio de melodías o como una estructura de tipo *suite*³⁴ más o menos fija, determinada por la sucesión de melodías y coplas que siguen alternadamente las formas del baile —cruzado, zapateado y paseos—; como lo he descrito, existe cierta libertad para que las partes instrumentales se multipliquen o se alarguen, todo en función de la ejecución bailada. Es decir, a diferencia de los sones, *El jarabe ranchero* aparece como una canción susceptible de ser ejecutada en versiones que pueden variar mucho de una a otra (si bien se ha establecido en nuestros días prácticamente una estándar): lo peculiar del jarabe no estriba en la singularidad de las melodías ni en la temática de las coplas en cada ejecución distinta, sino en que las partes musicales y poéticas se actualizan y modifican cada vez con el baile. Se trata de un género “polifuncional” (Martí Reyes, 2000: 16-17), puesto que está destinado a un tiempo al canto, al baile y aun a la audición y la contemplación de ambos en el entorno festivo.

³⁴ *suite*: “Forma instrumental [...] barroca consistente en varios movimientos, cada uno de ellos semejante a una danza, y todos en la misma clave” (*Diccionario Harvard, s.v.*).

La caracterización genérica vendría dada en relación con la tradición del jarabe desde el siglo XVIII hasta nuestros días, que ha establecido un modelo con diversas formas regionales (Mendoza, 1984: 71-80; Reuter, 1992: 147-151). En el caso del jarabe de la Tierra Caliente de Michoacán, es clara la continuidad de las formas estróficas típicas (cuartetos de octosílabos y de hexasílabos), de algunos temas fundamentales en ellas: el amoroso y las referencias al jarabe mismo —la excepción serían las estrofas de carácter blasfemo, que no han sobrevivido—, así como del carácter monoestrófico del género y la permanencia del *paseo*, rasgo de la música barroca. En lo que respecta a la música, hay que decir que en las distintas melodías de violín o *partes* del jarabe no parece advertirse un repertorio bien caracterizado —de hecho, no existe una nomenclatura para designarlas salvo por las que hacen las veces de *entradas*—; puede decirse, en todo caso, que hay ciertas líneas generales para su sucesión, que son actualizadas de acuerdo con el gusto, el conocimiento y la capacidad individual de los violinistas, a partir de una estructura general dada de forma tradicional.

Más allá de su función en el baile comunitario, el hecho es que el jarabe, como el son, ha tendido a la reducción del repertorio melódico y poético, al establecimiento de una versión hegemónica, toda vez que parece extinguirse su misión recreativa, propia de escenarios del pasado, como los bailes de tabla, los convites callejeros y las funciones de circo. Hoy en día, su ámbito de ejecución se encuentra cada vez más acotado a los concursos de música tradicional, a los actos cívicos y escolares y a la representación escénica, con lo que —como ha sucedido con el *jarabe tapatío*— se ha instaurado una versión estándar del jarabe ranchero: su espacio como género se ha reducido y parece devenir en una canción más del repertorio terracalienteño, ciertamente, una canción singular, con sus características propias, pero ya no un género diferenciado, como seguramente lo fue en la región hasta mediados del siglo XX.

Con las coplas del jarabe se ha dado un fenómeno de estereotipificación análogo al que se ha presentado con la música, pues antes el cantor podía escoger de entre un repertorio más o menos amplio de estrofas y entonar prácticamente la que quisiera (el violinista, por su parte, escogía las melodías para su ejecución); puede suponerse incluso que —como sucede en los jarabes de la región de la Sierra Gorda de Guanajuato— las

coplas podían ser improvisadas en ocasiones. La amplitud del repertorio de coplas, mayor al de prácticamente cualquier son, indica la preeminencia del texto poético en el jarabe; sin embargo, si consideramos que cada cantor tiene sus coplas preferidas y que la versión del “Jarabe ranchero” que se ha estandarizado en la Tierra Caliente de Michoacán se limita igualmente a unas cuantas coplas, podemos concluir que en el aspecto poético el jarabe también ha perdido terreno, con lo que se refuerza la idea de que está pasando de ser un género con un amplio repertorio de coplas a ser una canción con un repertorio cada vez más limitado.

Bibliografía citada

- BARRAGÁN LÓPEZ, Esteban, 1990. *Más allá de los caminos. Los rancheros del Potrero de Herrera*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- CAMPOS, Rubén M., 1928. *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México: SEP / Talleres Gráficos de la Nación.
- CARRIZO, Juan Alfonso, 1934. *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán: Miguel Violetto / Universidad Nacional de Tucumán.
- CFM: Margit FRENK, coord. *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985. [1. *Coplas de amor feliz*, 1975; 2. *Coplas de amor desdichado y otras coplas de amor*, 1977; 3. *Coplas que no son de amor*, 1980; 4. *Coplas varias y varias canciones*, 1982; 5. *Antología, glosario, índices*, 1985.]
- COROMINAS-PASCUAL: Joan COROMINAS y José A. PASCUAL. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols. Madrid: Gredos, 1980-1991.
- DE MARIA Y CAMPOS, Armando, 1939. *Los payasos, poetas del pueblo. (Historia del circo en México)*. México: Botas.
- Diccionario Harvard*: Don Michael Randel, ed. *Diccionario Harvard de música*. México: Diana, 1984.
- DORRA, Raúl, 1997. “Estructuras elementales de la poesía de tradición oral”. En *Entre la voz y la letra*. Puebla: BUAP / Plaza y Valdés, 41-62.

- FRENK, Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. [NC]. 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- _____, 2006. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas" [1998]. En *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: FCE, 329-352.
- GIL, Bonifacio, ed., 1931. *Cancionero popular de Extremadura*. Badajoz: Centro de Estudios Extremeños.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, 2001. "Otro ratito nomás. La creación de valonas en los concursos de música y danza tradicionales en Apatzingán, Michoacán". *Revista de Literaturas Populares* II-1 (julio-diciembre): 135-146.
- _____, y Ma. Guadalupe RIVERA ACOSTA, ed., 2003. *Archivo de cantadas populares de Genaro Aceves Pinito*. Morelia: Jitanjáfora / Red Utopía, A.C.
- HINOJOSA, Carlos, 2003. "Supervivencia de tonadas y formas musicales barrocas en la música tradicional actual de México". Artículo mecanografiado, cortesía del autor.
- JÁUREGUI, Jesús, comp., 1999. *Los mariachis de mi tierra... Noticias, cuentos, testimonios y conjeturas: 1925-1994*. México: Conaculta.
- LAFUENTE Y ALCÁNTARA, Emilio, ed., 1865. *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas*, vol. 2. Madrid: Carlos Baillo-Bailliere.
- LAVALLE, Josefina, 1988. *El jarabe... El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza-INBA.
- MARTÍ REYES, Mireya, 2000. *El género musical: un laberinto por recorrer*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- MASERA, Mariana, 2000. "Algunos aspectos de la lírica tradicional: los inicios de las coplas". En Helena Beristáin, coord. *Memoria. XX Aniversario del Seminario de Poética*. México: UNAM, 141-151.
- _____, 2001. "Que non dormiré sola, non". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.
- MENDOZA, Vicente T., 1984. *Panorama de la música tradicional de México* [1956]. México: UNAM.
- NC: véase FRENK, 2003.

- RAZO OLIVA, Juan Diego, ed., 2005. *¡Qué payasos! Tradiciones juglarescas en el Bajío*. Morelia: Jitanjáfora / Red Utopía, A.C.
- RECKERT, Stephen, 2001. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos.
- REUTER, Jas, 1992. *La música popular de México*. México: Panorama.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, ed., 1882-1883. *Cantos populares españoles*. 5 vols. Sevilla: Francisco Álvarez y Compañía.
- SALDÍVAR, Gabriel, 1987. *Historia de la música en México*. México: SEP / Gernika.
- _____, 1989. *El jarabe* [1937]. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco.
- SANTAMARÍA: Francisco J. SANTAMARÍA, 2000. *Diccionario de mejicanismos* [1959]. México: Porrúa.
- SERRANO MARTÍNEZ, Celedonio, ed., 1972. *Coplas populares de Guerrero*. Toluca: Testimonios de Atlacomulco.
- STANFORD, Thomas, 1984. *El son mexicano*. México: SEP / FCE.

Fonografía

- Cintas REG*: Grabaciones de Raúl Eduardo González realizadas de 1997 a 2000 en el concurso de música tradicional en Apatzingán, Mich. Casets inéditos.
- Cinta Rico*: Grabaciones de Gabriel Rico Mora realizadas los días 21 y 22 de octubre de 1997 en el concurso de música tradicional en Apatzingán, Mich. Caset inédito.
- Cinta Velázquez*: Grabaciones de campo realizadas en el concurso octubrinero de Apatzingán por Carlos Velázquez, s.f. Caset inédito.
- Disco Arhoolie 2*: Chris Strachwitz y Jonathan Clark (ed.). *Mariachi Vargas de Tecalitlán. First Recordings: 1937-1947*. Disco compacto. El Cerrito, California: Arhoolie, 1997, cat. CD 7015 (Mexico's Pioneer Mariachis, 3).
- Disco Cenidim*: Guillermo Contreras (ed.). *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca*. Disco compacto. México: Cenidim (Folklore Mexicano, 4).

- Disco Dibam*: Micaela Navarrete et al. (ed.). *Cancionero tradicional II. Cuecas*. Disco compacto. Santiago de Chile: Universidad de Chile (Facultad de Artes), 1998.
- Disco INAH 07*: Irene Vázquez y Arturo Warman (grabación y notas). *Michoacán: sones de Tierra Caliente*. Disco compacto. México: INAH, 1981 (Serie INAH, 7).
- Disco Peerless*: Arturo Macías (ed.). *Maestros del folklore michoacano. Vol. 2: Música mestiza terracalienteña*. Disco LP. México: Peerless, s.f., cat. 1664.
- Disco Pentagrama*: René Villanueva (grabación de campo y notas). *Cantos y música de Michoacán*. Disco compacto. México: IPN / Pentagrama, 1997, cat. PCD 320.
- Disco Yurchenco*: Henrietta Yurchenco (ed.). *Music of the Tarascan Indians of Mexico. Music of Michoacan and Nearby Mestizo Country*. Disco LP. Nueva York: Asch Records, 1970, cat. AHM 4217.

*

GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, "El jarabe ranchero de la Tierra Caliente de Michoacán". *Revista de Literaturas Populares* VII-2 (2007): 340-376.

Resumen. En el presente artículo se exponen algunas características fundamentales de *El jarabe ranchero* de Michoacán: se revisan datos históricos sobre el género del jarabe en México y se describen diversos rasgos del baile, de las coplas y de la música del mismo, con especial énfasis en el jarabe michoacano actual. Se echa mano tanto de fuentes impresas como fonográficas y del testimonio de algunos músicos y bailadores de jarabe en la Tierra Caliente, para referir los términos con los que son conocidas las partes que lo integran y para explicar la relación entre la poesía, la música y el baile en este género de carácter festivo, que si bien posee una clara ascendencia rural, se ha visto en nuestros días acotado cada vez más al ámbito escénico.

Abstract. *The present article analyses some fundamental characteristics of what is known as Michoacán's "jarabe ranchero". The author examines some historical data about this popular folk dance called jarabe in Mexico, describing*

some of the features of the dance, of the poetry and of the music , and putting special emphasis on the jarabe of the Tierra Caliente ("Hot Land") regions of Michoacán nowadays. The author considers not only printed and phonographic sources but also the testimony of some musicians and dancers to explain the relationship between poetry, music, and dance in this genre of festive character. He points out the fact that even if it has an evident rural background, nowadays it seems to be related more and more to the scenic stage.