

Cuadros de castas en coplas cantadas. Los estereotipos raciales en la lírica tradicional de la Tierra Caliente.

Jorge Amós Martínez Ayala.

Cita:

Jorge Amós Martínez Ayala (2022). *Cuadros de castas en coplas cantadas. Los estereotipos raciales en la lírica tradicional de la Tierra Caliente*. En BERENICE GRANADOS VÁZQUEZ y SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ *Perspectivas sobre poéticas orales*. Morelia (México): ENES, UNAM.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/jorge.amos.martinez.ayala/28>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p8wx/WaS>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Perspectivas sobre poéticas orales]

BERENICE GRANADOS VÁZQUEZ Y
SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ (EDS.)

Lori Ann Garner, Dennis Tedlock, Alfredo López Austin, Víctor Hernández Vaca, Berenice Granados Vázquez, Eliana Acosta Márquez, Domenico Scafoglio, José Manuel Pedrosa, Annalisa Di Nuzzo, Michela Craveri, Jorge Amós Martínez Ayala, Andrea, Betania Da Silva, César Hernández Azuara, Ana Zarina Palafox Méndez, Gloria B. Chicote, Raúl Casamadrid, Rodrigo Bazán, Claudia Carranza Vera, José Antonio Flores Farfán, Itzel Vargas García, José Alejos García

Perspectivas
sobre
**poéticas
orales**]

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Granados Vázquez, Berenice, editor, autor. | Cortés Hernández, Santiago, editor. | Garner, Lori Ann, autor. | Tedlock, Dennis, 1939- , autor. | López Austin, Alfredo, 1936- , autor. | Hernández Vaca, Víctor, autor. | Acosta Márquez, Eliana, autor. | Scafoglio, Domenico, autor. | Pedrosa, Jose Manuel, 1965- , autor. | Di Nuzzo, Annalisa, autor. | Craveri, Michela, autor. | Martínez Ayala, Jorge Amós, autor. | Silva, Andrea Betania Da, autor. | Hernández Azuara, César, autor. | Palafox Méndez, Ana Zarina, autor. | Chicote, Gloria B., autor. | Casamadrid, Raúl, autor. | Bazán, Rodrigo, autor. | Carranza Vera, Claudia, autor. | Flores Farfán, José Antonio, autor. | Vargas García, Itzel, autor. | Alejos García, José, autor. | Congreso Internacional Poéticas de la Oralidad (2014 : Morelia, Michoacán).

Título: Perspectivas sobre poéticas orales / Berenice Granados Vázquez y Santiago Cortés Hernández (eds.) ; Lori Ann Garner, Dennis Tedlock, Alfredo López Austin, Víctor Hernández Vaca, Berenice Granados Vázquez, Eliana Acosta Márquez, Domenico Scafoglio, José Manuel Pedrosa, Annalisa Di Nuzzo, Michela Craveri, Jorge Amós Martínez Ayala, Andrea Betania Da Silva, César Hernández Azuara, Ana Zarina Palafox Méndez, Gloria B. Chicote, Raúl Casamadrid, Rodrigo Bazán, Claudia Carranza Vera, José Antonio Flores Farfán, Itzel Vargas García, José Alejos García.

Descripción: Primera edición. | Morelia, Michoacán : Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, Laboratorio Nacional de Materiales Orales, 2022.

Identificadores: LIBRUNAM 2079585 (impreso) | LIBRUNAM 2177149 (libro electrónico) | ISBN 9786073029971 (impreso) | ISBN 978-607-30-6983-0 (libro electrónico).

Temas: Poesía popular -- Congresos. | Tradición oral en la literatura -- Congresos. | Literatura y mito -- Congresos. | Coplas (Música). | Indios -- Lenguas -- Congresos.

Clasificación: LCC PN1341.C65 2014 (impreso) | LCC PN1341 (libro electrónico) | DDC 398.2—dc23

Primera edición impresa: febrero de 2020

Primera edición electrónica: diciembre de 2022

D.R. 2020. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán,

C.P. 04510, Ciudad de México, México.

Laboratorio Nacional de Materiales Orales

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia

Antigua Carretera a Pátzcuaro 8701,

Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta,

C. P. 58190, Morelia, Michoacán.

ISBN electrónico: 978-607-30-6983-0

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Diseño y formación: Celeste Jaime

Corrección de estilo: Tania Gayosso Domínguez, Zurizadai Santos Padilla y

Quetzal Mata Trejo.

Cuidado de la edición: Quetzal Mata Trejo.

Hecho en México.

Perspectivas sobre poéticas orales

BERENICE GRANADOS VÁZQUEZ Y
SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ (EDS.)

Lori Ann Garner, Dennis Tedlock, Alfredo López Austin, Víctor Hernández Vaca,
Berenice Granados Vázquez, Eliana Acosta Márquez, Domenico Scafoglio,
José Manuel Pedrosa, Annalisa Di Nuzzo, Michela Craveri, Jorge Amós Martínez Ayala,
Andrea Betania Da Silva, César Hernández Azuara, Ana Zarina Palafox Méndez,
Gloria B. Chicote, Raúl Casamadrid, Rodrigo Bazán, Claudia Carranza Vera,
José Antonio Flores Farfán, Itzel Vargas García, José Alejos García

LANM[Editorial]



ESCUELA
NACIONAL
de ESTUDIOS
SUPERIORES
UNAM
UNIDAD MORELIA

Índice

10 Introducción

Berenice Granados y Santiago Cortés

In memoriam

31 Remembering John Miles Foley

Lori Ann Garner

49 Sonidos y silencios en los Altos de Guatemala

Dennis Tedlock

I. Poéticas de la oralidad y tradición mesoamericana

63 Mito y género literario mítico en la tradición mesoamericana

Alfredo López Austin

86 Kuatsokoro: el arpa náhuatl huasteca como soporte de la palabra, la música y la danza

Víctor Hernández Vaca

99 El lago, la mujer y la peña: traslapes de lo femenino en las narrativas orales sobre el Lago de Pátzcuaro

Berenice Granados Vázquez

116 El lugar del tiempo. Apuntes desde la etnografía sobre el vínculo entre palabra, voz y memoria

Eliana Acosta Márquez

II. Poéticas de la oralidad y escritura

- 130 **Antropología y literatura escrita y oral: cuestiones teóricas y de método**
Domenico Scafoglio
- 144 **Novela picaresca, cuento de mentiras y cuento de *trickster*: homodiégesis y autoficción, entre escritura y oralidad**
José Manuel Pedrosa
- 208 **Contaminaciones modernas: la oralidad, la escritura y los bailes en las canciones de Pomigliano D'Arco, cerca de Nápoles**
Annalisa Di Nuzzo
- 227 **Viajes, traslados y fundaciones en la oralidad maya: la poética del *Título de Totonicapán***
Michela Craveri

III. Poéticas de la oralidad y música

- 259 **Cuadros de castas en coplas cantadas. Los estereotipos raciales en la lírica tradicional de la Tierra Caliente**
Jorge Amós Martínez Ayala
- 282 **Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu caráter movente**
Andrea Betania Da Silva
- 302 **La comida tradicional en las coplas del son huasteco como parte de su identidad**
César Hernández Azuara
- 326 **La mujer y la décima: introspección, autoconocimiento y sororidad**
Ana Zarina Palafox Méndez

Cuadros de castas en coplas cantadas. Los estereotipos raciales en la lírica tradicional de la Tierra Caliente

*Caste in Pictures Coplas Sung.
Racial Stereotypes in the Lyric Traditional Hot Land*

Jorge Amós Martínez Ayala

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

Resumen

Las coplas sabidas de la lírica tradicional de la Tierra Caliente, cantadas por los músicos en distintos contextos de enunciación y recepción, están atravesadas por términos que hacen referencia a las castas novohispanas. En concordancia, en el pasado colonial, los cuadros de castas representaron iconográficamente la vida cotidiana de las personas que formaban parte de los grupos sociales mestizos. Aunque los contextos sociales han cambiado, su continuidad tiene que ver con las formas en que se impuso el control sobre los grupos subalternos y sus estrategias de subversión. En este capítulo veremos cómo la copla devela un sentido cuando uno conoce los contextos sociales en que se produjo, mostrándonos las identidades de los afrodescendientes novohispanos.

Palabras clave: copla, Tierra Caliente, castas, afrodescendientes.

Abstract

The most known songs of the traditional lyric from the Tierra Caliente, sung by musicians in different contexts of utterance and reception, are crossed by terms referring to novohispanic castes. Accordingly, in the colonial past, the castes paintings represented iconographically the daily lives of the people who were part of the mestizo social groups. Although social contexts have changed, continuity has to do with the ways in which control over subordinate

groups and their strategies of subversion was imposed. In this chapter we will see how the song gives sense when one knows the social contexts in which it occurred, showing the identities of non-hispanic Afrodescendants.

Keywords: Couplet, Tierra Caliente, caste, African descent.

India, negrita, negro, indio, mulato, chinesco son términos que aparecen en las coplas de la lírica tradicional actual, se cantan por los músicos en los contextos de escucha: lo mismo en las fiestas familiares, que ya no se llaman fandangos, en las cantinas, y en los escenarios “culturales” que promueven su permanencia. Se trata de las castas socioraciales que, durante la época colonial y como representaciones de ciertos grupos sociales, motivaron la pintura de castas. Se trata de textos que tienen vínculos, aunque los soportes para transmitir sus mensajes son distintos. La copla es breve y necesita de la memoria, la pintura pareciera perenne; sin embargo, los contextos de interpretación han cambiado y se necesita reconstruir algunas de las actividades económicas, actitudes y “cualidades” morales asociadas con las castas en los tipos de representación: la pintura de castas y la copla tradicional. En la Tierra Caliente la población afrodescendiente e indígena tuvo una presencia abrumadora sobre la criolla y española, y es necesario saberlo para tratar de indagar el sentido de la voz detrás de las coplas. ¿Quién canta la copla (como grupo social, más que como autor o intérprete)?, ¿se trata de identidades de grupos sociales que existieron en el pasado y cuyos descendientes mantienen como identidades culturales?

Aunque aquí hablaremos de la copla sabida o memorizada, en la Tierra Caliente era común también la improvisación lírica, como lo muestra un hecho que a fines del siglo XIX causó admiración. En 1892 en el rancho de Las Trincheras, municipio de Carácuaro, el gobernador del estado de Michoacán, Aristeo Mercado, fue recibido por una comisión:

[...] en una bonita enramada; las músicas de cuerdas y de aliento saludaron al Sr. Gobernador con los alegres sonos de la Tierra Caliente, y un hombre del pueblo, Quirino Morales, pidió permiso al Sr. Mercado para recitarle algunas cuartetas en las que le manifestaba su agradecimiento por haberse servido visitar este lejano Distrito. Hay que advertir que este hombre carece por completo de toda instrucción pues ni siquiera conoce las letras (*La Democracia*, 1892).

Lo anterior muestra que el repentismo (como se conoce a la composición improvisada) estaba presente en la oralidad y que, salvo algunos casos aislados y la recuperación folclorista, ha desaparecido casi por completo de la Tierra Caliente (Tavira, 2002).

Las coplas que se cantan en la Tierra Caliente son casi siempre las coplas sabidas, transmitidas oralmente de un músico a su aprendiz. Entre ellas, algunas hacen referencia a las antiguas castas de la Nueva España: indias, negritas, negros, mulatos están presentes en el cancionero y para entender cómo llegaron ahí es necesario saber que:

La sociedad terracalienteña fue pluriétnica, estuvo conformada, fundamentalmente por indígenas de tradición mesoamericana: nahuas, popolucas, matlatzincas y p'urhépecha; sin embargo, por su clima, las epidemias endémicas de origen africano y europeo (como la viruela, el tabardillo, y el matlazáhuatl) diezmaron a la población; por lo que encomenderos, y dueños de minas, introdujeron a esclavos sudsafricanos de distintas regiones de África: malinkes y mandingas primero, angolanos y congos después. La Tierra Caliente era poco atractiva por el clima y los animales ponzoños, los caminos ásperos y la importancia económica marginal; pues la minería de metales preciosos decayó y la de cobre fue controlada por la corona. La ganadería extensiva, que brindaba trabajo por temporadas y alguna agricultura de exportación (añil, algodón y azúcar), además de la agricultura fueron las actividades económicas de importancia para la población (Martínez, 2007: 13-38).

El decrecimiento de la población indígena se detuvo a fines del siglo XVI y comenzó una recuperación con el intenso mestizaje, sobre todo entre los grupos subalternos: mulatos y criollos, con ancestros indígenas y africanos, incrementaron su número, algunos

refugiándose en la soledad de los ranchos de las sierras, territorios marginales para las extensas haciendas agroganaderas situadas en los valles (Carrillo, 1993, 1996; Martínez, 2001, 2004b). De Angola, Congo y Mozambique llegaron la mayoría de los africanos traídos a Michoacán como esclavos (Ortiz, 1965: 236; Martínez, 2004b: 139-148). El 65% los registros de compraventa de esclavos en los Archivo de Notarías de Michoacán eran de Angola; además, eran de ahí los que trabajaban en las haciendas cercanas a Valladolid y en los obrajes de la ciudad (AHMM, 1636; Chávez, 1994: 133; Aguirre, 1989: 240; Naveda, 1987: 26-31; Ngov-Mve, 1994).

Demos un recorrido a vuelo de pájaro por la Tierra Caliente. A fines del siglo XVII la población de la región era la siguiente: en Sinagua 35 personas catalogadas como indios, un español, 20 mestizos y un mulato libre, en Churumuco 114 indios, y en las haciendas: 19 indios, dos españoles, 13 mestizos, un negro libre, 16 esclavos negros, 21 mulatos libres y dos esclavos; la mayoría en la hacienda de los jesuitas de Pátzcuaro (llamada Tzinagua), la de Zicuirán y la hacienda de azúcar del Jorullo. En Zacatula había 24 de los llamados indios y 6 españoles, en Cuahuayutla 88 indígenas y ningún español (Carrillo, 1996: 310-315).

Para cubrir el arco iris dérmico diremos que más al sur, en la misma provincia de Zacatula había solo dos pueblos: Tecpan, donde vivían 230 personas indias, y Atoyac con 257 indios, con 16 familias de españoles y 8 solteros “que no tienen asiento seguro, que entran y salen”, 50 mulatos solteros y casados dispersos.

Y otros tantos chinos, que se quedan de las naos de Phelipinas, algunos casados...y lo restante a las ochocientas personas [unas 125 personas] de dicha pheligresia, son esclavos y esclavas de dichas haciendas (Carrillo, 1993: 440).

Mientras más al sur se iba, más pardeaba la población. La mayoría de las haciendas tenía población afrodescendiente; para darnos

una idea de cómo estaban constituidos los moradores en las estancias de ganado mayor hagamos un recorrido breve por la parroquia de Sinahua: en el rancho de Zicuirán, de don Nicolás de Saucedo, vivían: Nicolás Calderón, mulato libre casado con María, mestiza; Nicolás Hernández, lobo, casado con Nicolasa, mestiza y Juan Diego, indio, casado con Marta, esclava. En la hacienda de Churumuco de Cristóbal de Trujillo, español casado y vecino de Pátzcuaro; los vaqueros eran: dos parejas de mulatos libres, un soltero y una pareja de indios. La hacienda de los padres de la Compañía de Jesús del Colegio de Pátzcuaro, situada al otro lado del río Balsas, tenía por mayordomo a Alonso Mendes, español, casado y vecino de Pátzcuaro, su caporal, Diego de Aguilar, mestizo, casado en Puruándiro, con 8 mulatos libres, un morisco y un negro, esclavos solteros, cuatro indios y dos mestizos (Carrillo, 1993: 375).

Incluso los pueblos de indios de la región cálida no pudieron evitar el mestizaje. En San Pedro Churumuco encontramos entre los “muchachos y muchachas de la doctrina”, a Francisco Mandinga y Miguel Mandinga, rodeados de apellidos en lengua de Michoacán (Carrillo, 1993: 375). Es difícil dilucidar si se trata de afrodescendientes o de africanos; sin embargo, por “mandingas” entraron personas del gran grupo *Mande*, incluso *Fulas*, *Wolof* y otros pueblos vecinos del Sahel, al sur del Sahara, quienes entraron en gran número en el siglo XVI y se redujeron en los subsecuentes (Aguirre, 1989: 107-113). Los pueblos de las praderas del Sahara dejaron hondas huellas en la cultura local, pues existen paralelismos en la ejecución de la *kora* (un arpa de 22 cuerdas) del Sahel y la manera en que se interpreta el arpa en los corridos de hombres valientes, en la percusión con las manos, por otro músico además del arpero, sobre la caja del instrumento en todo momento y el canto (Chamorro, 1992: 415-448). Seguía al sur la hacienda de El Rosario, cercana a Coahuayutla, donde vivía un mayordomo español, rodeado de vaqueros mulatos, lobos y algún esclavo, unas 15 personas (Carrillo, 1993: 473).

En el siglo XVIII la población afrodescendiente aumentó por el mestizaje con indígenas y criollos; en otros lugares, la población “parada” creció debido a su proximidad con los ingenios azucareros que importaban mano de obra esclava, como sucedió con Taretan.¹

No es de extrañar que en los pueblos de los alrededores los afrodescendientes abundaran.² Incluso en los pueblos grandes, como Uruapan, los afros aumentaron, ahí convivían 600 indígenas y 500 familias de “gente de razón”, en tanto que la gente de color quebrado, negros, mulatos, lobos y coyotes llegaron a ser más de 300 familias (*Relación*, 1985 [1754]: 284).

Con las reformas republicanas que abolieron la esclavitud y el tributo, equiparando jurídicamente a las personas, para las autoridades civiles del siglo XIX la división por grupo étnico en los censos no era relevante; mientras que en los sectores conservadores, sobre todo entre las autoridades eclesiásticas, continuó el interés segregacionista revestido de “científico”. En 1860, el canónigo José Guadalupe Romero publicó un estudio del obispado para la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. En él, usando las fuentes disponibles en el rico archivo del obispado de Morelia, declaraba:

La población del obispado se divide en tres razas principales, la blanca la cobriza y la mixta: la primera es la de los descendientes de europeos; la segunda la de los indios puros; la tercera la que ha resultado de los enlaces de indios, españoles y africanos.

Según los datos que he tenido a la vista, he formado el siguiente cálculo sobre la proporción en que se encuentran estas razas en todo el Obispado:

Raza blanca	22 ½
Indígena	44

1 Donde vivían 10 españoles, 20 “que se tienen por indios”, es decir, probablemente no lo eran, con 16 niños y 53 mulatos, en tanto que la hacienda de Taretan tenía a 180 esclavos de todas edades y 80 mulatos libres trabajando en ella, los cuales: “son los de pie, que vagos y forasteros, como entran y salen todo el año, no están empadronados” (*Relación*, [1754] 1985: 282).

2 La ranhería de Tianban tenía 20 vecinos, todos mulatos, y en la hacienda de Caracha 30 personas de “varias calidades” y “solo el dueño es español”, en tanto que en la de San Marcos, 30 vecinos mulatos (*Relación*, [1754] 1985: 283).

Es relevante preguntarnos cuáles son los “datos” que Romero había “tenido a la vista” para lanzar su afirmación, y cómo los había proyectado para suponer los porcentajes. Lejarza, que había sido intendente y tenía las matrículas de tributarios de 1805, y las menos completas de lustros posteriores, no pensó en separar a los componentes de la población en “razas”, cuando pudo hacerlo de acuerdo con los criterios de casta que privaban al finalizar el periodo colonial. Romero debió tener acceso a los libros parroquiales y a los padrones que los curas levantaban para la Semana Santa en parroquias, algunos de los cuales mantuvieron la separación por casta hasta la tercera década del siglo XIX (Ochoa, 1997: 21-22). Tal vez a partir de ahí supuso, de manera equivocada, que la casta equivalía a la raza y se lanzó a sumar población. Nosotros no podemos ser tan despreocupados. Como hemos probado en otros trabajos, en los pueblos indígenas vivían afrodescendientes que no hablaban español y que podían ser reputados como indios, ya que mantenían un fenotipo cercano al que se imaginaba como característico del indígena: pelo lacio, lampiño, ojos rasgados, boca ancha, nariz ancha, color de piel oscura. Esto dificultaba catalogar a simple vista a aquellos que tenían ancestros africanos, incluso cuando se suponía debían ser expertos, como los contratistas para los ingenios (Martínez, 2011a). Si legalmente no eran “indios”, culturalmente lo eran, pues hablaban una lengua indígena y realizaban prácticas que ya no los distinguían de sus vecinos, pues la cultura local había asumido saberes y haceres de diversa procedencia, incluidas algunas del sur del Sahara (Aguirre, 1999).

Lejana y poco atractiva para el capitalismo mercantil de la época, alejada de los grandes centros urbanos, la Tierra Caliente se convirtió en un espacio con una fiscalización eclesiástica decreciente. Esto permitió que, una vez concluida la conquista espiritual, el crecimiento de algunas prácticas que durante el siglo XVIII fueron

consideradas poco ortodoxas, o francamente heterodoxas (Martínez, 2009). Se propició así un intercambio de bienes culturales que conformó la cultura regional desde fines del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII. Aunque Europa parece predominar, en la conformación de las prácticas culturales terracalenteñas, no hay que minimizar las metáforas que usan elementos de Mesoamérica, del Sahel y de las llanuras bantús de Angola y el Congo. Si bien fueron marginadas no son marginales para entender los sentidos posibles que tuvieron en el pasado (Martínez, 2001: 249-279).

En el fandango se produce un caos ritual que permite, en apariencia, romper la barrera de los estigmas. Blancos, negros, indios y chinos bailan, cantan, comen y beben sin atenerse a jerarquías sociales, étnicas y laborales. El fandango establece una nueva valoración, la habilidad artística: hombres y mujeres dependen de su habilidad al tocar, al bailar, al cantar y al versificar para hacerse un lugar en la fiesta, en ese microcosmos social recompuesto.

Las coplas se convierten en metáforas de la vida del vaquero. En ellas el ganado es transformado por los recursos poéticos en seres humanos, y con ello es posible decir lo que en la vida cotidiana se queda en el pensamiento. De esta manera la copla es a la vez retrato y crítica del sistema de castas y de la vida colonial.

Es entonces posible pensar que realizar el fandango debajo de una parota³ puede ser un rito propiciador que vincula a los hombres con sus ancestros no vivos, con lo divino y lo maligno; que enlaza los espacios cotidianos en situaciones temporales extra cotidianas. Cabe pensar que el entorno rural creaba un paisaje sonoro significativo, en el que los bramidos de los toros, los gritos de las aves —el que alguna de ellas se posara en las ramas de la parota, o en los árboles próximos a la casa donde se realizaba el fandango— eran tomados como agüeros por los individuos de acuerdo a su pertenencia étnica y la cultura en la que habían crecido.

3 Parota: Árbol grande y llamativo, caducifolio. Puede alcanzar una altura de hasta 45 metros.

Entonces, aunque el fandango es una reunión para un festejo, no necesariamente era profano; pues en el pasado se hicieron fandangos en honor a los santos, los que con el tiempo se llamaron *funciones* religiosas.

El fandango no solo fue un recorrido sensorial (sonoro, kinético, etc.) con el fin de llevar a los participantes a un goce estético; tal vez fue primero un ritual con el fin de llegar a un clímax místico; una manera de participar de las antiguas religiones y salir del espacio festivo con tranquilidad espiritual.

Los seres, que se imaginan asociados con cada nivel espacial, realizan acciones que los caracterizan. Los hombres trabajan y se divierten en el espacio humano, en la vida cotidiana. Ahí siembran parotas, las tumban, asierran y cortan. Con ellas realizan yugos para sus bestias, muebles para sus casas, tablas para sus puertas y para bailar, tamboritas y arpas; necesitan trabajar para comer y subsistir. Los dioses y los entes del mal se dedican a intervenir en la vida de los hombres, para hacerla más fácil o más difícil, a cambio de favores y ofrendas: Dios, los santos y la Virgen curan a cambio de misas, de funciones religiosas y rezos: “El amigo otorga riquezas a cambio del alma y el familiar lo hace para que se le alimente y engorde, pero luego destruirá al pueblo cuando, como ‘víbora de agua’, inunde el poblado y lo arrase con lluvia y viento” (Martínez, 2011b). Los ancestros atemorizan, pero siempre intentan decirnos algo, a cambio de salvar su alma con misas, rezos, velas, agua y ofrendas; nos dicen donde hay dinero, o quien nos hace mal, o cómo debemos portarnos para no terminar como ellos, penando.

Espacios profanos y divinos, cotidianos y extracotidianos coexisten en los mismos lugares, separados solo mediante el tiempo o la acción, normados socialmente por la tradición. El patio de la casa, con la parota, es un lugar cotidiano, propio para cortar leña, lavar ropa, defecar o jugar; en ciertos momentos es un espacio festivo, que recibe al fandango o a la función religiosa. La cotidianeidad de las acciones como comer y beber se rompe con el acompañamiento

de otras formas de goce estético que se incorporan en el fandango, como bailar o escuchar música.

Los agentes imaginados, buenos y malos, pueden realizar algunas acciones que los hombres realizan: tocar instrumentos y bailar, beber aguardiente, fumar, divertirse, cantar. No necesitan comer y beber para vivir (como ninguna de las otras acciones); sin embargo, necesitan el goce estético producido por el fandango.

Las coplas tradicionales son usadas como “cuadros de castas”, es decir, representan actitudes físicas, valores morales y actividades productivas estereotipadas y relacionadas con los afrodescendientes, y en general con el sistema de castas novohispano, el cual refuerzan. Los cuadros muestran el “deber ser” del otro, ilustran cómo “son”, cómo se “comportan” y facilitan la segregación y subordinación (Llovell, 2006: 199-234). Aunque refuerzan el sistema social fuertemente estratificado y con intensión segregacionista, los cuadros de castas generalmente fueron pintados por artistas criollos, o mulatos que dieron el salto a la “barrera del color”, lo que les otorga una *agencia* o capacidad de negociación frente a la élite europea gobernante (Catelli, 2012: 146-174). Los cuadros de castas representan a una pareja de hombre y mujer caracterizados en su vestimenta, actitud física y corporal. Varios de los términos utilizados para nombrar a las mezclas tienen una relación con los que se empleaban para denominar al ganado y a los animales salvajes; por ejemplo: mulato, coyote, lobo, barcino, albino, albarazado (Castro, 1983: 671-690).

En la copla la agencia es de las castas, es decir de los afrodescendientes, quienes eran percibidos como insolentes, tendentes al desacato de la autoridad y de las clases superiores. Gemelli Carrieri se quejaba en el siglo XVII:

Todos los negros y mulatos son muy insolentes y se toman nada menos que como los españoles, a cuya usanza visten, y así entre ellos se honran con el título de capitán, aunque no lo sean... Ha crecido en

gran número esta canalla de negros y de color quebrado (como dicen los españoles), que se duda que un día no se revuelvan para hacerse dueños del país; si acaso no se pone remedio, impidiendo la introducción de tantos negros por medio de los contratos (Gemelli, 1976: 63).

Según el parecer de este viajero había numerosos africanos y sus descendientes viviendo a fines del siglo xvii; predominio que haría crecer el número de pintores de castas entre 1711 y 1760, periodo en que se identifica la preponderancia de tal género iconográfico (Katzew, 2004: 63-93).

En el ámbito profano y cotidiano de la lírica popular, las castas y los afrodescendientes muestran también agencia y negociación a partir de su participación en las milicias y en el ejército, que les otorgó estatus social y ciertos privilegios, sobre todo a los oficiales: los “capitanes” que describe Gemelli. En la lírica tradicional hay marcas discursivas de ese “orgullo” e insolencia de los “negros”.

La vaca era colorada
Y el becerrito era moro.
Me puse a considerar
¿de qué color sería el toro?
(*El toro viejo*, son terracalenteño
del Tepalcatepec).

Existe en la lírica tradicional una “humanización” de animales salvajes y domésticos asociándolos con una casta o un grupo humano con ciertas premisas imaginadas y comunes. Por ejemplo, los afrodescendientes de origen y cultura bantú, donde el ganado vacuno tiene una importancia mítica y ritual, asociarían al ser humano, de acuerdo con su género, edad, color de piel y carácter, con un animal que lo caracterizaría para ridiculizarlo. Ello los vincula con las estrategias discursivas de la agencia del criollo, aunque para ello utiliza un arte efímero como es la copla cantada durante el fandango, la cual nos llega por la tradición oral.

Si la madre es “colorada”, bermeja, es decir, criolla o blanca, y el hijo es *moro*, de pelo negro y piel roja, entonces el padre es *negro*; por tanto, se habla de vacas y toros, aunque metafóricamente se refiere a seres humanos. El “toro” es elegido por la “vaca” independientemente del color de su piel, por su valor y arrojo. Esto se muestra en la pintura de castas, por ejemplo, en el cuadro anónimo del año 1780 (óleo sobre lienzo, 38 x 52 cm) de la Colección Escandón, que muestra a una pareja de española y negro y a su hijo mulato; él vestido de casaca roja, como vestían los oficiales de las compañías de pardos (Katzew, 2004: 131).

¡Chinita del alma!
la mujer que quiere a un indio
no quiere a uno de razón;
le pasa lo de a las yeguas,
es mala comparación,
la yegua que quiere a un burro
ya no quiere al garañón.
(Copla de *La india*).

El clímax experimentado al participar en un fandango (como en cualquier otro ritual mágico o místico) es construido. El orden temporal nos lleva hacia el clímax, fijando nuestra atención y dosificando la energía de los seres humanos participantes. El orden espacial mantiene un círculo concéntrico, en el cual los flujos de energía convergen en la pareja de bailadores. El orden axial pretende proyectar esa conjunción de energía paulatina, hasta lograr, con el clímax, una comunicación entre el nivel terrestre, de los seres humanos, el inframundo, de los ancestros, y con el cielo, de los dioses.

Este *topos* que compara a lo negro y lo blanco invirtiendo la preeminencia de los colores está presente en muchas coplas.

De los tres colores que hay
el moreno es el mejor,
lo blanco se lleva el agua

y a lo colorado el sol.
(*La negra planeca*, son terracalenteño
del Tepalcatepec).

La copla se convierte entonces en el discurso étnico de las castas y se propone, aunque sea al nivel mínimo de conciencia, el ataque a los argumentos discriminatorios y opresivos fundados en lo étnico que esgrime el Estado español y la Iglesia.

Uy uyuy el cura de Coahuayutla
Uy uyuy ya no quiere confesar
Uy uyuy de miedo de la jiricua
Uy uyuy no se le vaya a pegar.
(*El cura de Apatzingán*, son terracalenteño
del Tepalcatepec).

La jiricua es el “mal del pinto”, también llamado *albarazo*, por el Diccionario de autoridades: “es una enfermedad, especies de empeines ó manchas blancas y escamosas, que de intercutáneas salen a los racionales, y es especie de lepra, ú origen de ella”. Los *albarazados* eran los llamados “pintos”, que abundaban en Tierra Caliente, y también aquellos individuos con padres de ascendencia africana que tendían a tener la dermis blanca (Ebert, 2010: 139-152).

En el “programa de la reivindicación étnica” era muy importante revalorar la belleza del afrodescendiente y oponerlo a la estética colonial. La idea de *lo negro es bello* es una preocupación muy antigua, tanto como lo es el considerar bello el fenotipo caucásico.

Una negrita se enamoró.
Una negrita se enamoró,
de un joven blanco
que la engañó.

¡No llores, negra,
no llores, no!
Si se te fue tu amante, ¡mi vida!

y aquí estoy yo.
(*La negrita*, son terracalenteño
del Tepalcatepec).

A que no adivina
¿cuál de las dos es mi chata?
Esa de la frente china
y los aretes de plata.
(Copla suelta).

Es evidente que las “reivindicaciones” no fueron compuestas en un sentido actual, que muchas veces solo invierten el racismo o las escalas de valores.

Las inditas son de a peso,
las morenas de a tostón
las blancas son de a dos reales
y las güeras de pilón.
Qué bonitas son las indias
cuando aman de corazón.
(*La india*, son terracalenteño
del Tepalcatepec).

No sé cómo disipar
la pena que a mí me mata,
por más que quiero olvidar
se me revela la ingrata.
No sé qué santo bajar
para olvidar esa mulata.
(*La mulata*, gusto terracalenteño
del Balsas).

Qué bonitas florecitas
se han dado por mi barbecho.
Me gustan más las prietitas
porque esas parten derecho,
no son como las güeritas
que se andan tentando el pecho.
(Copla terracalenteña del Balsas).

Señora yo soy el indio
que me la vengo a llevar.
Avísele a su marido
que me la salga a quitar
(*El indio*, son terracalenteño
del Tepalcatepec).

La mayoría de las coplas fueron creadas en ámbitos locales y con referentes contextuales; pero al correr por los caminos reales y por las barcas de los ríos, de la costa a tierra adentro y de vuelta, hasta llegar a la tonadilla escénica de los coliseos coloniales y los sones del país de los teatros decimonónicos se uniformó, sufrió cierta estandarización que le permite cantarse en grupos de sones de una región, y aún más, entre distintas tradiciones musicales. Sin embargo, es posible encontrar razones contextuales por las cuales ciertas coplas y ciertos sones permanecieron ligados a regiones geográficas, con cierta producción y amalgama social.

En la copla se refleja la vida cotidiana del vaquero mulato, sus gustos y sus pesares.

Hormiguita colorada,
hormiguita del hormigal,
no me piques a mí
pícale a mi caporal.
(*La hormiga*, son terracalenteño
del Tepalcatepec).

En las coplas se refleja parte de la vida cotidiana, su trabajo, sus pesares por la discriminación y su oposición a ella; pero también sus maneras de enamorar, insultar, pelear; así vieron la vida que les tocó, con humor e ironía, cantada en coplas.

En el fandango coexisten sentidos presentes y pasados, las prácticas sociales pueden interpretarse como parte de sistemas antiguos de significación, pues hay indicios de que lo fueron (Ginzburg, 2006). Si consideramos al fandango un espacio ritual, y al

baile como una danza, entonces podemos relacionar en una red semántica las artes tradicionales, las actividades productivas, los grupos étnicos y sociales, con las antiguas religiones en una cultura, entendida esta como un sistema articulado que produce significación (Geertz, 1992). Un sistema no se mantiene inmutable, por el contrario, tiene una transformación procesal, por ello es posible intentar una “arqueología” de los sistemas de significación y, luego, articularlos históricamente (Foucault, 2009). Tal vez, entonces, podamos comprender cómo, después de la ruptura y del choque cultural, hubo la necesidad de articular, de nuevo, de manera significativa, los sentidos dados a las prácticas propias y a las nuevas, relacionándolas en un todo que era el nuevo sistema significativo, la nueva cultura.

El fandango fue una fiesta que se construyó con elementos diversos de distintas culturas procedentes del Mediterráneo europeo, el África sudsahariana y Mesoamérica; los cuales fueron llevados en proporciones distintas por los individuos que llegaron a la Tierra Caliente. Aunque en apariencia fue una fiesta familiar desligada de la religión ortodoxa, se constituyó en un espacio para la ritualidad de los grupos subalternos, quienes constituyeron en él complejas tramas de significado que solo podemos intentar comprender si nos aproximamos en un círculo hermenéutico, con herramientas como el catolicismo popular terracalienteño, la literatura oral tradicional y lo que sabemos de las antiguas religiones mesoamericanas y sudsaharianas.

La fiesta profana se revela como un espacio místico y catártico, donde las tensiones étnicas y las múltiples opresiones (económicas, lingüísticas, culturales y religiosas) podían atenuarse en el lapso temporal que duraba la convivencia mediante la habilidad artística. Se podía romper la dura jerarquización social al interactuar blancos y prietos, sabios y tontos, viejos y jóvenes, ricos y pobres, hombres y mujeres en un espacio donde lo que importaba era la

participación colectiva; para imponer un nuevo orden, el estético, en el que el prestigio se ganaba mediante la ejecución performática de un arte apreciado por la sociedad local: bailar, tocar, versar, guisar, chancear. El fin colectivo era alcanzar un momento de goce estético, un tiempo climático; que en mucho se pueden equiparar con el éxtasis religioso.

Los hombres y mujeres hábiles podían mantener el reconocimiento social fuera del espacio del fandango; ser convidados a otras fiestas, convertirse en compadres y padrinos. El prestigio social necesitaba de la reciprocidad, pues el fandaguero reconocido tenía que hacer, él mismo, fiestas para invitar a sus parientes, compadres, ahijados, padrinos; lo que implica que no todos podían obtener el reconocimiento social, para ello era necesario cierto nivel económico y estar dispuesto a invertir dinero a cambio de prestigio social, pues un fandango implica dar de comer a numerosas familias invitadas: una vaca, varios puercos o gallinas, aguas frescas, mezcal y cerveza (incluso cuando estas se venden para recuperar en algo la inversión). En el pasado colonial la transacción: dinero a cambio de prestigio, era deseable entre aquellos que por su origen étnico eran considerados inferiores socialmente, es decir, indígenas y sudsaharianos. Aunque el fandango era un espacio de subversión de los órdenes sociales y económicos, estos, de nuevo, retomaban el control sobre los individuos en el ámbito de la vida cotidiana y en las lógicas del prestigio individual. Lo que implica que tener habilidades artísticas era deseable en el ámbito privado del fandango, pero no útil en el ámbito público.

Incluso el control social se ensañaba con aquel que dejaba de ser fandaguero y se convertía en “borracho perdido”, el Estado lo encarcelaba y lo sometía a la vergüenza pública de barrer las calles, la Iglesia lo fustigaba en sermones desde el púlpito y en público. Así que, si bien la habilidad artística era deseable, el consumo de alcohol, o la asistencia continua a la fiesta eran reprobables.

Aun así, el fandango implicaba una reorganización estética de la realidad, en la cual la habilidad creativa permite a los vagos, vaqueros, campesinos, molenderas y caneleras cambiar el estatus socioeconómico, moral y étnico que tenían en la vida cotidiana por el de artistas tradicionales: guitarrero, arpero, bailadora, bailador, violinera, versador. El fandango les permite reposicionarse en la escala social y local mediante el arte.

Fuentes de consulta

- AGUIRRE BELIRÁN, Gonzalo (1989). *La población negra de México*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1999). *Medicina y magia*. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Nacional Indigenista, Universidad Veracruzana.
- AHMM, Archivo Histórico Municipal de Morelia (1636). Gobierno. caja 5. expediente 4. 21 de noviembre de 1636 “Visita de los obrajes de esta Ciudad de Vallad y sus términos”.
- CARRILLO CÁZARES, Alberto (1993). *Michoacán en el otoño del siglo XVII*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Gobierno de Michoacán.
- CARRILLO CÁZARES, Alberto (1996). *Partidos y padrones del obispado de Michoacán 1680-1685*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado.
- CASTRO MORALES, Efraín, (1983). “Los cuadros de castas de la Nueva España”. En *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft, und Gesellschaft Latinamerikas*, Köln, Böehlau Verlag, 20: 671-690.
- CATELLI, Laura (2012). “Pintores criollos, pinturas de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo colonial tardío”. En *Cuadernos del CIHLA*, XIII-17; 146-174.
- CHAM ORRO, Jorge Arturo (1992). “La herencia africana en la música tradicional de las Costas y las Tierras Calientes”. En Jacinto Zavala, Agustín y Álvaro Ochoa (coordinadores). *Tradición e identidad en la cultura mexicana*. Zamora: El Colegio de Michoacán: 415-448.
- CHÁVEZ CARBAJAL, Ma. Guadalupe (1994). *Propietarios y esclavos negros en Valladolid de Michoacán 1600-1650*. Tesis de licenciatura. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- EBERT, Ann (2010). “La representación de las Américas coloniales en los cuadros de castas”. En *Scientia*, X-10; 139-152.
- FOUCAULT, Michel (2009). *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

- GEMELLI CARRIERI, Giovanni, (1976 [1770]). *Viaje a la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GINZBURG, Carlo (2006). *Tentativas*: México: Facultad de Historia-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- KATZEW, Ilona (2004). "El auge de la pintura de castas: exotismo y orgullo criollo 1711-1760". En Katzew. *La pintura de castas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Turner: 63-93.
- La democracia*. t. I. 13. Morelia. 17 de abril de 1892: 4. Citado en: Sánchez Díaz, Gerardo y Ramón Alonso Pérez Escutia (1994). *Carácuaro de Morelos. Historia de un pueblo de la Tierra Caliente*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; 116.
- LOVELL BANKS, Taunya (2006). "Mestizaje and de mexican mestizo self: no hay sangre negra, so there is no blackness". En *Southern California Interdisciplinary Law Journal*. 15. 19: 199-234.
- MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, (2001). "Evolución de la población afro-mestiza de Valladolid". En *¡Épa toro prieto! Los "toritos de petate" una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua bantú en el siglo XVII*. México: Instituto Michoacano de Cultura, pp. 43-84.
- _____ (2004a). "Danzas afromorelianas: el sangüengüé, el saraguandingo y el tango", en, Martínez (Coordinador). *Una Bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*. México: Morevallado, Secretaría de Desarrollo Social: 139-148.
- _____ (2004b). "El culo del mundo, una tierra de pardos, doblada de sierras. Hacia una geografía humana histórica de la Tierra Caliente". En *Foro cultural de Tierra Caliente. Memorias*. México: Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaría de Cultura Michoacán, pp. 7-24.
- _____ (2007). "Por la orillita del río...y hasta Panamá. Región, historia y etnicidad en la lírica tradicional de las haciendas de La

- Huacana y Zacatula". *Tzintzún. Revista de estudios históricos*. 46. julio-diciembre: 13-38.
- _____ (2009). "La antigua parroquia de Sinahua". En *El Nuevo Carrizal de Arteaga. Sonos obligados de Arteaga*. México: Secretaría de Cultura Michoacán, H. Ayuntamiento de Arteaga. CD.
- _____ (2011a). *¡Ése negro ni necesita máscara! Las danzas de "negritos" en cuatro pueblos de Michoacán. Historia, corporalidad y tradición*. México: Facultad de Historia- Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- _____ (2011b). "Irámuco. El lugar donde se manda". En *XI Congreso Internacional de Historia oral. Memoria electrónica*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Asociación Mexicana de Historia Oral.
- NAVEDA CHÁVEZ-HITA, Adriana (1987). *Esclavos negros en las haciendas azucareras de Córdoba Veracruz 1690-1830*. Xalapa: Universidad de Veracruz: 26-31.
- NGOV-MVE, Nicolás (1994). *El África bantú en la colonización de México 1595-1640*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- OCHOA SERRANO, Álvaro (1997). "Africanos en México (1821-1924)". En *Afrodescendientes: sobre piel canela*. Zamora: El Colegio de Michoacán: 21-22.
- ORTIZ, Fernando (1965). *Africana de la música de Cuba*. La Habana: Universidad Central de las Villas.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando (1999). *La música afromestiza mexicana*. Xalapa: UV.
- "Relación de Patzcuaro de 1754" (1985 [1754]). En González Sánchez, Isabel. *El obispado de Michoacán en 1765*. Morelia, Gobierno de Michoacán, p. 282. Publicada por Ernesto Lemoine en el *Boletín del Archivo General de la Nación*, Segunda Serie, tomo IV, núm 1, 1963.

ROMERO, José Guadalupe (1972 [1860]). *Michoacán y Guanajuato en 1860. Noticias para formar la historia y la estadística del obispado de Michoacán*, (facsímil). México: Fimax.

Entrevista

Tavira, Leonardo (19 de abril de 2002). San Lucas, Michoacán, México.
Trompetista oriundo de Tlapehuala, nieto de Juan Bartolo Tavira de quien se dice era un gran repentista.