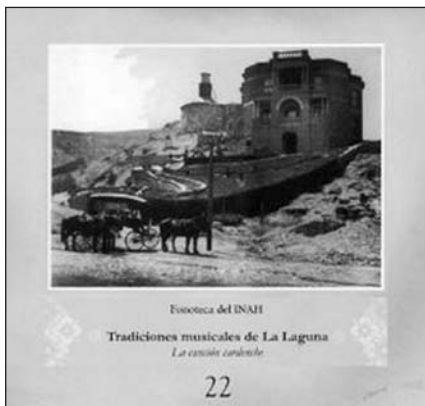


Ensamblajes epistemológicos o la construcción del conocimiento sobre la polifonía lagunera



El paradigma sonoro

En este escrito reflexionamos sobre el proceso de representación social de los cantos polifónicos de la Laguna,¹ originado a partir del trabajo pionero de la fonoteca del INAH en la década de 1970. La socialización del conocimiento de este repertorio inició formalmente con las grabaciones de campo de la maestra Irene Vázquez y sus colaboradores,² plasmadas en el álbum *Tradiciones musicales de La Laguna*, editado en 1978 (y reeditado en 1981, 1990, y 2002). Las primeras hipótesis ahí ofrecidas fueron, y siguen siendo, muy relevantes para los estudios subsecuentes porque abrieron el interés académico, institucional y particular por las tradiciones nor-teñas no indígenas; de tal modo que a tres décadas de distancia es posible observar su salto del espacio campesino al espacio virtual. Este disco propuso las características vertebrales para “lo cardenche” como un género, y resaltó de manera eficaz algunas vertientes de la cultura musical lagunera.³

Específicamente, la canción cardenche se presenta aquí dentro de las tradiciones musicales no religiosas, de origen “eminente campesino” y que toma su nombre de una cactácea de la región; practicada en las haciendas algodoneras por los peones y después por los trabajadores agrícolas; escuchada “por lo menos desde finales del siglo pasado [XIX]”; con la posibilidad de haber nacido en el poblado actual de La Flor de Jimulco (Coahuila) o incluso fuera de Durango y Coahuila (enfaticando Zacatecas), debido a la confluencia “de personas venidas de muy diversos y a

* Estudiante del doctorado en Antropología, IIA-UNAM. [nadiacristina_romero@yahoo.com.mx]

¹ Región cultural comprendida entre los estados mexicanos de Durango y Coahuila, conocida también como Comarca Lagunera o cuenca del Nazas.

² También fueron autoridades pioneras en el tema Arturo Orona (político lagunero), los hermanos Ernesto y Alberto Domene (impulsores de la cultura regional) y Roberto Portillo (musicólogo).

³ El LP incluye canciones cardenchas y acardenchadas, corridos y tragedias acardenchadas, bailes colectivos, marchas y versos de pastorela.



veces distantes lugares”. En el cuadernillo del acetato se añade además que este fenómeno aún era vigente durante la década 1930 y se enuncia el nombre de “cardencheros” a la actividad agrícola y la época a la que están ligados, así como el carácter colectivo del canto y su finalidad de esparcimiento.⁴ A partir de este trabajo se da la primera, y que se convierte en prototípica, definición de la canción cardenche:

Es un género polifónico que se canta siempre a 3 o 4 voces distintas y a *capella*. Se dice que en épocas pasadas llegó a cantarse a 5 voces. Los grupos de cardencheros distribuyen las voces de acuerdo a su tesitura. Cada una de las voces posee un nombre popular; así quienes cantan la voz más grave —llamada en la región el fundamental—, se conocen como los que hacen *la marrana* o *el arrastre*. Otra voz, la más aguda del conjunto, es conocida con el nombre de la *contralta*, a veces llamada también *arrequite* o requinto. Se dice que el requinto se usa sobre todo en los cantos de pastorelas, y en este caso representan la cuarta voz, todavía más aguda que la contralta. Se añade que cuando no existe la cuarta voz, la tercera, es decir la contralta, toma su lugar. Otra voz es la segunda, la voz intermedia que frecuentemente lleva la melodía.⁵

En 1991 se publica el libro *La canción cardenche. Tradición musical de la Laguna*, cuya prioridad era la transcripción de manuscritos y grabaciones de ochenta cantos de los ejidos de Sapioriz, Durango, y La Flor de Jimulco, Coahuila. En el texto se explica que “este género floreció desde finales del siglo pasado hasta mediados de los años treinta, periodo en que era frecuente encontrar en diversas poblaciones del sur y suroeste de la Comarca Lagunera, cultivadores de dicho estilo”.⁶ En 1992 Conaculta edita el álbum *La*

⁴ Un párrafo angular para el discurso que se enriquecería posteriormente es el siguiente: “Los campesinos que gustaban de reunirse para cantar cardenches —es decir los cardencheros— lo hacían todas las tardes y noches después de la labor”. Se dice que era todo un acontecimiento escucharlos en la época de la pizca del algodón, cuando también algunos de los “bonanceros” que venían a ella se integraban al conjunto, y todos los demás trabajadores escuchaban mientras jugaban cartas; en esos momentos era frecuente que se pasara “un traguito” para entonar las voces”; *Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche* (Serie Testimonio Musical de México), INAH/Discos Cenzontle, 1978.

⁵ *Ibidem*.

canción cardenche —con grabaciones de Hilda Pous y Mario Kuri, y textos de Vicente Mendoza— sobre los músicos de La Flor y Sapioriz.⁷

Posteriormente se elabora otro cancionero que compila cardenchas, tragedias, corridos, canciones acardenchadas, coloquios y pastorelas de La Flor de Jimulco: *Cardenche. Las voces quemadas*, de José Luis Urdaibay.⁸ A manera de preámbulo se transcribió una entrevista con Francisco Orona, un viejo cantador. Su testimonio narra la vida y el trabajo como peón de la hacienda de La Flor, lo cual ayuda al imaginario social a representar el hábitat de este género.

En 1999 se publica un artículo de Roberto Martínez, donde remarca el contexto decimonónico de estas canciones en las haciendas y señala su decadencia a principios del siglo XX.⁹ En ese mismo año el término “canto cardenche”, definido por el etnomusicólogo Thomas Stanford, es incluido en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, de Emilio Casares: “El canto cardenche es un género musical definido como un canto campesino a lo divino o a lo humano, practicado por lo menos desde finales del siglo XIX en la región de La Laguna de los estados de Durango y Coahuila, cuya característica principal es ser interpretado a *capella* a tres o cuatro voces”.¹⁰

Ya en el siglo XXI aparece una primera tesis etnomusicológica,¹¹ cuyo material complementario fue el libro *El canto cardenche. Cardenchas y tragedias de la Flor de Jimulco*, editado por el PACMYC. Lozano compara la estructura musical de la polifonía religiosa (pastorelas, posadas, alabados y rosarios) y la polifonía profana

⁶ Conaculta-DGCP/Ayuntamiento de Torreón, *La canción cardenche. Tradición musical de la Laguna*, Torreón, Editorial del Norte Mexicano, 1991, p. 13.

⁷ *Canción cardenche* (CD), Torreón, Dirección General de Culturas Populares-Conaculta/ Instituto Coahuilense de Cultura, 1992.

⁸ José Luis Urdaibay, *Cardenche. Las voces quemadas*, Saltillo, Gobierno del Estado, 1994.

⁹ Roberto Martínez, “Canto cardenche: un sentido lamento de peón”, en *Fronteras*, vol. 4, núm. 13, 1999.

¹⁰ Rodicio Emilio Casares (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, tt. 3 y 7, p.176.

¹¹ Héctor Lozano, “Polifonía de la región lagunera: polifonía religiosa y el canto cardenche”, tesis de licenciatura en Etnomusicología, ENM-UNAM, 2002.



(canción cardenche y corrido) de Sapioríz, La Loma y La Flor de Jimulco, y asegura que esta tradición aparece a mediados del siglo XIX y su declive inicia en 1930. Entre otras conclusiones, su análisis muestra que la estructura musical de la canción cardenche es idéntica a la utilizada en los cantos religiosos durante la evangelización de la región lagunera: “[...] la estructura musical de los cantos religiosos coloniales ha sido retomada para dar origen al canto cardenche”.¹²

También por parte de la UNAM surgió la tesis de la etnomusicóloga Monserrat Palacios, quien después agregó un artículo sobre la relación entre el alcohol y la voz de los cardencheros, como vínculo natural para la interpretación.¹³ En 2003 Ignacio Cárdenas informa de la muerte de Eduardo Elizalde, uno de los cardencheros más queridos en la zona. La nota periodística vuelve a señalar el origen de las cardenchas en el periodo de las haciendas porfirianas.

Un año más tarde, la Dirección General de Culturas Populares del Conaculta y el Instituto Coahuilense de Cultura editan en CD el álbum *Canción cardenche*, donde participa la generación actual de Sapioríz. Para celebrar la fundación de Torreón, en 2006 se elabora el compendio histórico *Torreón: ciudad centenaria. Antecedentes, fundación y desarrollo*, donde Francisco Cázarez participa con su artículo “La música popular”, y afirma nuevamente que la canción cardenche surge en el siglo XIX.

En 2007, como parte de las actividades culturales del Ayuntamiento de Torreón y el Archivo Municipal “Eduardo Guerra”, se editan en CD los materiales del Coloquio de Informantes para la Historia Oral de Torreón, en el cual se ofrece testimonios muy importantes que indican la distribución geográfica de la canción cardenche en varios poblados del Cañón de Jimulco, en Torreón “viejo”, en las hacienda El Cambio y San Bartolo (Coahuila), además de los poblados obligados de La Loma, Sapioríz y La Flor de Jimulco.

¹² Héctor Lozano, *op. cit.*, p. 173

¹³ La tesis es de acceso restringido en Internet; la referencia para su artículo es Montserrat Palacios, “De boca a boca. Voz, alcohol y garganta en la canción cardenche de la Comarca Lagunera, México”, disponible en [http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/24/21/_ebook.pdf] (p. 239).

Una gran noticia es que el grupo de Los cardencheros de Sapioríz fue galardonado con el “Premio Nacional de Ciencias y Artes, 2008”,¹⁴ por sus actividades para promover actualmente la tradición mediante giras nacionales e internacionales.

Las formas de procesar la alteridad musical norteña continúan en innumerables sitios de internet, desde la Wikipedia hasta encuentros académicos sobre patrimonio cultural, bibliotecas digitales, pasando por Youtube, sitios de diversos Ayuntamientos de la Región Lagunera, largo y cortometrajes, y páginas personales (*blogs*).¹⁵ Algunas piezas también han sido ejecutadas por músicos como Los Folkloristas, Nacho Cárdenas, Muna Zul, el Taller de Cardencheros en Querétaro, Juan Pablo Villa, Jaguares, Lila Downs, entre otros.

En el contexto actual predomina la difusión casi exclusiva de las canciones “Yo ya me voy a morir a los desiertos” y “Al pie de un árbol”, y el denominador común señala que la canción cardenche surgió a mediados del siglo XIX a manera de lamento, socialización y desahogo de los peones algodoneros, y que su desuso ocurrió a principios del siglo XX, a la par de las haciendas de la Laguna. El argumento predominante gira en torno a ese uso social y a un probable origen y decadencia de esta tradición; arquetipo que resuena fuertemente a partir de las grabaciones del INAH.

¹⁴ “Canto Cardenche de Sapioríz gana Premio Nacional de Ciencias y Artes 2008”, disponible en [Milenio.com http://www.milenio.com/node/134479], consultado el 3 febrero 2009.

¹⁵ “Existe una versión de ‘Al pie de un árbol’ orquestada con chelo para una de las películas de Juan Antonio de la Riva, es la pieza 20 del disco *Pueblo de Madera*”; Ruy Guerrero, integrante del Taller de Cardencheros de Querétaro, comunicación personal, 15 agosto 2010.

Véase, entre otras, las siguientes referencias en línea:

“El cardenche, una recuperación en proceso”, [http://jojuzapalps.wordpress.com/2009/10/06/el-cardenche-una-recuperacion-en-proceso/]; “... a morir en los desiertos”, [http://macuala.blogspot.com/2009_08_01_archive.html/]; “La canción cardenche: publicaciones discográficas de la DGCP”, [http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=discografica_dgcp&table_id=27/]; “Canción cardenche” (video), [http://www.youtube.com/watch?v=n30BkNCnWbo&feature=related/].



Un eslabón significativo

Por otra parte, en 2009 presenté un estudio de caso como mi tesis de maestría.¹⁶ Esta investigación también fue inspirada por aquel paradigma; sin embargo, comprueba la vigencia de las cardenchas en el lugar y durante el periodo estudiado, por los siguientes factores: 1) La canción cardenche no funcionaba aislada, al pertenecer a un complejo polifónico subdividido en tres dimensiones,¹⁷ se generó entre ellas una retroalimentación necesaria para mantener a la polifonía a *capella* como un rasgo distintivo regional en cuanto a su forma. 2) El contenido de las cardenchas fue reforzado por estructuras semióticas como las cartas, las citas, los bailes, las esquinas cercanas a la casa de la mujer pre-

¹⁶ Nadia Romero, "Cenzontles del Nazas. La canción cardenche en Sapioríz, Durango: un depósito de la memoria colectiva, 1940-1960", tesis de maestría en Antropología, FFYL/IIA-UNAM, México, 2009; y su objetivo principal fue explicar a la canción cardenche como texto semiótico insertado en una semiosfera comunicativa y su contexto sociocultural a mediados del siglo XX en Sapioríz, Durango.

¹⁷ La polifonía lagunera presenta tres dimensiones: a) religiosa: alabados, cantos dedicados a los muertos con temática religiosa; alabanzas y/o coloquios, cantos que relatan la vida de vírgenes y santos católicos; pastorelas navideñas, cantos sobre el nacimiento de Jesús que acompañan su escenificación; b) política: corrido acardenchado, cantos narrativos acerca de un evento trascendente, comúnmente es una hazaña política de un héroe local; tragedia acardenchada, cantos narrativos sobre un suceso trágico, generalmente terminado en asesinato, no necesariamente es político incluso puede ocurrir por algún motivo sentimental; c) social (afectiva y moral): canción cardenche, canción a lo humano con temas de amor, cortejo, desprecio, separación, traición y consejos. A esta canción también se le conoce como canciones de borrachos, de basurero, de "cerca" o laboreñas. Canción acardenchada, canción de origen comercial o "moderno", adaptada y cantada al estilo cardenche; Conaculta-DGCP, *op. cit.*; José Luis Urdaibay, *op. cit.*

tendida, el molino, las fiestas religiosas y civiles, el cine y otros espacios de convivencia.

Todas estas formaciones, rodearon a estos cantos y le fueron complementarias para sus objetivos no sólo de enamoramiento y socialización, sino también, y he aquí el aporte, las cardenchas cooperaron en la regulación social comunitaria. La canción cardenche y la semiosfera a la que pertenece,¹⁸ estaban organizadas por reglas morales que atravesaron vínculos funcionales horizontales y verticales.

Los vínculos horizontales fueron las relaciones afectivas entre hombre-mujer, normados estrictamente por la sociedad sapioricense que incluyen la amistad, el noviazgo y el matrimonio; los vínculos verticales son las relaciones afectivas entre generaciones como el respeto por el orden familiar, la honra hacia los padres y la obediencia hacia los mayores. Es decir, estas canciones participaron en el dispositivo moral que prescribió la conducta entre los hombres y las mujeres y entre los adultos y los jóvenes de esos años.

Detengámonos un poco en ilustrar la función de las cardenchas en este sistema normativo.

En el Sapioríz de mediados del siglo XX, la solidaridad entre las personas de la misma generación era cuasi obligatoria para lograr la comunicación con el género opuesto, de esta manera las estrategias, las alianzas y las traiciones fueron situaciones previsibles. La limitación tan estricta en la convivencia de los jóvenes permitió el uso de la comunicación directa (bailes, citas, fiestas y otros lugares de socialización) e indirecta (cartas y mensajes, entre otras). La canción cardenche, por ser una

¹⁸ Desde la semiótica de la cultura, Iuri Lotman rechaza la existencia de sistemas aislados y funcionalmente unívocos en la realidad; su aporte fundamental fue afirmar que los sistemas "sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización". A ese *continuum*, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V.I. Vernadski, lo llamó semiosfera. Es decir, la interconexión de los signos sucede en un espacio estructurado, de esta manera la semiosis es el principio organizador de la vida social. Lotman afirma que para que un sistema funcione debe estar sumergido en un *continuum* abstracto de significación donde hay estructuras semióticas nucleares y periféricas; Iuri M. Lotman, *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra/Univertitat de València, 1996, p. 22.



herramienta indirecta, cumplió la finalidad de comunicar sus signos internos dentro de las distancias permitidas para la interacción socialmente construidas por los antecesores —el cortejo, el amor, la separación de la pareja, los consejos, el desprecio, la traición por infidelidad—. Entre los amigos y el gusto por cantar, constituyen el contenido temático de las canciones cardenches. En la posibilidad de no parecer declaraciones de amor abiertas y públicas (como en las serenatas usuales), la canción cardenche se auxilió del resto de las estructuras de la semiosfera,¹⁹ puesto que por sí misma no podía tener eficacia ni cumplir sus objetivos en esa sociedad y en ese periodo histórico. Esta tradición no sólo fue oportuna por manifestar situaciones y sentimientos de manera encubierta, sino por contener en su interior las propias “reglas del juego”. Al incluir en su repertorio los consejos de los padres y los mayores, las consecuencias de las buenas o malas decisiones y las responsabilidades sociales y morales dentro de la comunidad, permitieron a las cardenchas funcionar también como modelos para la acción en un circuito donde el punto culminante era el matrimonio y la familia, y por ende, la reproducción social.

En la vida cotidiana la canción cardenche fue la herencia directa no sólo de cantos sino de comportamientos esperados en los sucesores, lo cual estrechó lazos entre padres e hijos. Orientar las elecciones sobre el posible cónyuge también era una función de las cardenchas; lo idealmente esperado eran bodas civiles y religiosas; sin embargo, por la condición económica del ejido naciente,²⁰ se aceptaban principalmente las

¹⁹ En el caso de la canción cardenche, su semiosfera está compuesta por estructuras nucleares y periféricas; Iuri M. Lotman, *op. cit.*, pp. 30-31. Las primeras son las formas semióticas directamente implicadas en el proceso comunicativo del cortejo, como son las cartas, las citas, la canción cardenche y los bailes. En cambio, las estructuras periféricas refieren a aquellas formaciones que apelan a la situación o contexto donde se dan estas estructuras nucleares pero están relativamente fuera de ellas. Por ejemplo, las esquinas de las calles, los molinos, las fiestas religiosas y otros espacios de socialización en ocasiones pueden servir de escenarios para una estructura nuclear como la canción cardenche; sin embargo, la estructura interna de esta última es independiente del espacio y del tiempo en que se use.

²⁰ El decreto cardenista de 1936 favoreció la creación del ejido La Loma y su anexo Sapioríz. Pero fue hasta 1942 cuando Sapioríz

uniones civiles y —sorprendentemente— las uniones informales. No obstante, la infidelidad fue altamente penalizada en colectivo y, junto con la desobediencia a las normas sociales, fue registrada en estos cantos.

Los vínculos verticales se reflejaron además en el respeto a las personas mayores. El peso social del padre del novio y la intervención de las personas que podían ser “portadores”,²¹ indican una estratificación social y moral en la que se situaba a las personas. Los acuerdos de palabra, la honra y el prestigio fueron los respaldos y la “moneda de cambio” de esta sociedad. El reproducir matrimonios exitosos, por llamarlos de alguna manera, aseguraba redes sociales y cooperación intra y extra comunitaria en lo inmediato y a futuro, y además traía consigo la valoración positiva de la familia implicada. Por otra parte, la división de las áreas masculinas y femeninas necesitó una clasificación social de personas libres y no libres de transitar por estos espacios. El hogar y los espacios privados frecuentemente eran para las mujeres. Por el contrario, los espacios públicos fueron principalmente del dominio masculino, lugares donde casi siempre se cantaban las cardenchas.

No obstante, aunque las mujeres participaron públicamente de la polifonía sólo en las pastorelas, ciertamente conocían las cardenchas y algunas las llegaron a cantar en los espacios cotidianos. Así, esta cultura musical condensó explícitamente el “deber ser”. Lejos de suplir sólo una necesidad de entretenimiento, la canción cardenche fue un instrumento regulador de las relaciones sociales afectivas y generacionales. Si la semiosfera fortalecía su contenido, las cardenchas también fueron vigorizadas, en cuanto a su forma, por las distintas tradiciones que el complejo polifónico le ofrecía. De esta manera, la canción cardenche quedó doblemente reforzada por una muralla cultural que le dio, a su vez, sustento y continuidad durante el cambio en el sistema productivo (de hacienda a ejido) ocurrido en Sapioríz.

adquirió autonomía administrativa. De esta manera, el antiguo anexo de los peones adquirió el título de ejido; Nadia Romero, *op. cit.*, 2009, p. 217.

²¹ Los “portadores” generalmente eran las personas mayores que arreglaban los acuerdos matrimoniales en la comunidad, eran personas muy respetadas socialmente.



Algunas disquisiciones

Indudablemente, las grabaciones de la fonoteca del INAH de 1978 han guiado de manera crucial varias prácticas discursivas, ya sean institucionales, académicas, artísticas o personales. Siguiendo a Denise Jodelet, “toda representación es la representación de un objeto y de un sujeto”, donde aparece la vinculación entre subjetividad y representación en el plano de la producción de conocimientos y significados, poniendo al sujeto en un contexto de acción, en un plano donde el sujeto mismo puede ser leído como pensamiento social.²² Reconocemos que la trayectoria explicativa iniciada por Irene Vázquez permite acceder a los significados que los sujetos individuales o colectivos le han atribuido a esta tradición.

Presentar lo desconocido con frecuencia requiere un discurso que describa las condiciones del objeto más relevantes para quienes lo definen. De este modo, el sujeto o la autoridad pionera —aquella considerada con el derecho legal para ejercer dominio sobre algo con un poder que la respalde— no sólo definió lo que entenderíamos por “cardenche”, sino que también especificó los espacios de registro, difusión, investigación y acervo del patrimonio intangible en nuestro país. Hoy día la representación de la canción cardenche es generada a partir de un ensamble de conocimientos provistos por todos los sujetos arriba mencionados, la capacidad delegada en ellos para crear información nueva entonces implica una gran responsabilidad. Si ponemos en la balanza la producción del conocimiento sobre la música tradicional de la Comarca Lagunera, tendremos un marcado acento por la canción cardenche y un déficit importante para el resto de las manifestaciones polifónicas.

La falta de información y difusión de los otros componentes de este género nos habla de un panorama incompleto y de que estamos a tiempo de no alimentar, parafraseando al laudero Ruy Alonso Guerrero, “una apología del género en el género que nos condu-

²² Denise Jodelet, “El movimiento de retorno al sujeto y el enfoque de las representaciones sociales”, en *Cultura y representaciones sociales*, año 3, núm. 5, septiembre 2008, pp.49-50 y 60.

ca a la folclorización o comercialización respecto a ciertos estereotipos”.²³ Durante la investigación encontramos que la polifonía referida como “cardenche” está presente en las pastorelas de Charcas, San Luis Potosí, en los cantos de Nuevo México, o en ejecutantes de Guanajuato y el norte de Jalisco, lo cual apunta a que el área “cardenche” es o fue mucho mayor que la región lagunera y que no estamos ante los “últimos cardencheros”. Hay muchas vetas aún; por ejemplo, Ruy Alonso Guerrero, también integrante del Taller de Cardencheros de Querétaro, nos sugiere estudiar la relación histórico musical de esta tradición con el blues de Nueva Orleans, los cantos polifónicos de trabajo de Georgia (situada en el límite de Europa y Asia), la canción de paghella de la isla de Córcega (Francia), la canción pastoral de Cerdeña (Italia), y los cantos de vaquería y los de velorio de los llanos colombianos.²⁴

Sin duda aún nos falta mucho por hacer. Sin embargo, la articulación de un pensamiento social en torno a la canción cardenche ha sido nuestro punto de juntura; en tanto, podemos considerar la construcción de este saber finalizado como un excelente testimonio musical y un aporte valioso de los estudios de la música tradicional de México para el mundo, digno de celebrarse en este bicentenario.

²³ Ruy Alonso Guerrero, comunicación personal, 15 de agosto de 2010.

²⁴ Con el blues de Nueva Orleans hubo, según relatos orales familiares, grandes migraciones desde Louisiana hasta la Comarca Lagunera con el algodón como lazo conductor; la canción de paghella de la isla de Córcega [<http://www.youtube.com/watch?v=Oxd6YNBtT4M>]; la canción pastoral de Cerdeña [http://www.youtube.com/watch?v=NL_9EOCcKtU&feature=channel]; los cantos polifónicos de trabajo de Georgia [<http://www.youtube.com/watch?v=j4bGuJteQlo&feature=channel>]; para los cantos de vaquería y los de velorio de los llanos colombianos (también a capella y a tres voces), José Peñín, “Polifonía popular a tres voces, una supervivencia medieval-renacentista en los tonos de velorio de los llanos colombo-venezolanos”, en *Revista de Musicología*, vol. 16, núm. 4, 1993, pp. 2064-2079; Ruy Guerrero, comunicación personal, 15 agosto 2010. Académicos como los doctores Catherine Héau Lambert (ENAH), Gabriela Vargas-Cetina (Universidad Autónoma de Yucatán), Miguel Olmos Aguilera (El Colegio de la Frontera Norte) coinciden con estas observaciones.