



Las piezas musicales de la Tierra Caliente del Balsas: mestizaje, contextos y cultura propia

Las piezas de Tierra Caliente

La Tierra Caliente ocupa un territorio localizado al noroeste del estado de Guerrero, al sureste del estado de Michoacán y una pequeña parte al suroeste del Estado de México. Existen dos tipos de música en la región: la música de arrastre (sones y gustos) y las piezas. Los grupos calentanos interpretan ambos tipos de música y el énfasis en una u otra depende de las preferencias del conjunto musical, del contexto en el que la ejecución se lleve a cabo y de lo que la audiencia desee. Juan Reynoso me decía: “en las bodas y en las fiestas se tocaban de todo: sones, gustos, pasodobles, boleros, vales, no muchos tangos, danzoncitos [...] A veces te pedían uno especial y cómo no, pues se tocaba. El resto de las veces, era a gusto de los músicos y de como viniera la fiesta”.¹

Las piezas pueden ser instrumentales o vocales, e incluyen pasodobles, boleros, marchas, minuetos, vales, danzones, tangos, polcas, *foxtrot* y *swing*. Suelen ser ejecutadas por uno o dos violines y una o dos guitarras. La voz y el violín asumen las melodías. Cuando las piezas son vocales, a menudo el violín alterna versos con la voz.

Las piezas son un ejemplo del proceso de mestizaje que tuvo lugar, durante y después de la colonia, en el desarrollo de la música popular mexicana. Los músicos calentanos adaptaron y transformaron diversos estilos musicales originados en varias partes del mundo y los hicieron propios. Así, inconfundibles estilos musicales de origen español, como el pasodoble, se unieron a danzones cubanos o a géneros musicales de origen estadounidense como el *foxtrot* y el *swing*.

* Candidata a doctora en Etnomusicología por la Universidad Wisconsin-Madison de Estados Unidos. [rparaiso@gdinet.com]

¹ Juan Reynoso, comunicación personal, 19 de junio 2003.



Trayectoria histórica

Las piezas representan géneros musicales específicos dentro de un conjunto de expresiones musicales líricas y coreográficas a las que los mexicanos estuvieron expuestos desde comienzos del siglo XVI. No sólo participaron de forma activa en la diseminación, transformación y desarrollo de las mismas, sino en la composición de obras que más tarde llegarían a convertirse en propias.

Durante la época colonial, tanto en las capillas como en las escuelas de música establecidas en el país se aprendía a tocar y bailar estilos musicales que hacían eco de las músicas europeas populares. Estilos que allí florecían eran rápidamente trasplantados al Nuevo Mundo. Así, el siglo XVI mostró una preferencia por danzas como la sarabanda, la chacona, la pavana, contradanzas, zapateados, seguidillas, fandangos y otras danzas populares españolas.² Durante el siglo XVII, y especialmente durante el XVIII, aparecieron minués, seguidillas, boleras, polacas, zarzuelas, sainetes, o comedias, entre otras.³

La influencia española fue predominante durante el siglo XVIII y los géneros lírico-bailables de “rancio sabor español” como fandangos, malagueñas, peteneras o jotas, se podían oír en muy diversos puntos del país.⁴ La Independencia a comienzos del siglo XIX otorgó una nueva faceta política al país. Culturalmente, las influencias europeas comenzaron a competir con la española y fueron decisivas en la formación de los repertorios de la música popular mexicana durante dicho siglo. A mediados del mismo, la ópera italiana —arias y romanzas en particular— y el *lied* alemán tuvieron gran influencia en el desarrollo de la canción mexicana.⁵ También la zarzuela española tuvo gran influencia al ser acogida con entusiasmo por las clases populares: la tonadilla escénica que se ejecutaba entre los actos de la

zarzuela jugó un papel decisivo en el desarrollo de expresiones populares mexicanas ya que sirvió como vehículo para introducir personajes típicos o populares y temas que estaban relacionados muy de cerca con el gusto popular.

En ese mismo siglo, como consecuencia del proceso de secularización que llevó las actividades musicales del ámbito eclesiástico al secular, la música se hizo más accesible a las clases populares. Aparecieron más grupos instrumentales y orquestas que facilitaron la profesionalización de compositores e intérpretes que comenzaron a trabajar tanto en ámbitos de música popular como de música culta.⁶ Óperas, zarzuelas y música de salón fueron algunos de los principales medios musicales para el nuevo impulso nacionalista de las expresiones musicales mexicanas. Entre los estilos de moda que sonaban en los salones románticos con un indiscutible acento nacional se podían escuchar danzas, contradanzas, jarabes, mazurcas, valeses y polcas.

Este renovado interés de la población mexicana por las actividades musicales se reflejó a nivel formal e informal: las primeras orquestas típicas fueron establecidas en el último cuarto del siglo XIX bajo la iniciativa del gobierno del presidente Benito Juárez (1855-1864), y posteriormente mantenidas y apoyadas por el presidente Porfirio Díaz (1876-1911). Músicos profesionales tocaban en estos grupos que combinaban instrumentos de viento y de cuerda, y que contaban con un repertorio de marcado carácter mexicano. Por ejemplo, la primera de estas orquestas, la Orquesta Típica de la Ciudad de México —creada en 1884 para asistir a la Exposición Universal de Nueva Orleans—, incluía en su repertorio un popurrí de aires nacionales arreglados para orquesta por su primer director, Carlos Curti.⁷ Marchas, valeses, overturas y fragmentos de óperas y zarzuelas se sumaban al repertorio, que también era interpretado por las bandas de viento y por las orquestas de baile que tocaban en las salas y salones que florecieron en las ciudades más importantes de México

² Jas Reuter, *La música popular de México: origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México, Panorama, 1981, p. 64.

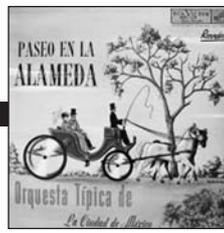
³ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, Toluca, Gobierno del Estado de México (facsimil de la 2ª ed. de 1980), 1987, pp. 158-171.

⁴ Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, México, FCE, 1954, p. 13.

⁵ *Idem*; Jas Reuter, *op. cit.*, p. 131.

⁶ Zoila Gómez García y Victoria Eli Rodríguez, *Música latinoamericana y caribeña*, La Habana, Pueblo y Educación, 1995, p. 295.

⁷ Gerónimo Baqueiro Foster, *Historia de la música en México. III. La música en el periodo independiente*, México, SEP, INBA-Departamento de Música, 1964, p. 546; Jas Reuter, *op. cit.*, p. 66.



desde principios del siglo XX. Para la década de 1920 la población mexicana bailaba foxtrots, vales, danzones, tangos, *two-steps* y rumbas cubanas interpretados por estas orquestas.⁸

La música calentana asimiló tales influencias e incluyó en su repertorio la variedad de estilos anteriormente mencionados. Recreó estilos foráneos y los transformó en expresiones regionales. A través de piezas instrumentales o vocales, los músicos calentanos cantaron a sus seres queridos, a su región o su comunidad. Músicos como Juan Reynoso aprendían de memoria la música que escuchaban a los grupos que viajaban tocando por la región. Aprendían la música que les gustaba y la adaptaban, dándole un distintivo sabor calentano:

El maestro de Ancón [Juan Reynoso] recibió de las orquestas típicas el repertorio tradicional, compuesto de vales, foxtrots, pasodobles, valonas, canciones líricas y amorosas. Piezas de moda entre los músicos de principio de siglo, que llegaron y se implantaron en regiones apartadas. [...] La sonoridad de piezas tradicionalmente tocadas por orquestas y bandas de alientos le proporcionó no sólo la posibilidad de crear un estilo único en cuanto a la adaptación de piezas y géneros, sino realizar una nueva creación sonora.⁹

El músico Cuauhtémoc Tavira también menciona estos grupos orquestales de quienes su abuelo, Juan Bartolo Tavira, conocido como el padre de la música calentana, aprendió algunas piezas y las adaptó a su repertorio:

No sé cómo llegaron aquí [a Tierra Caliente], pero había orquestas que se constituían de clarinete, flauta travesera, violonchelo, percusiones, violines. Eran orquestas de diez o doce personas que tocaban música de salón y tradicional, vales, polcas, danzones y marchas [...] Grupos como el de mi abuelo adoptaron esas músicas.¹⁰

⁸ Rubén M. Campos, *El folclore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1928, pp. 198-200; Simón Jara Gámez, Aurelio Rodríguez Yeyo y Antonio Zedillo Castillo, *De Cuba con amor...el danzón en México*, México, Grupo Azabache/Conaculta-DGCP, 1994, p. 64.

⁹ Isaías Alanís, *Don Juan Reynoso: un violinista de Tierra Caliente*, Chilpancingo, Conaculta-DGCP, 1998, p. 60.

¹⁰ Sonia Sierra, "Pasodoble, gusto, son, marcha, vals y danzón,

Desde finales del siglo XIX, estos músicos adaptaron géneros musicales originados en otras partes del mundo y los transformaron en estilos propios en cuanto a interpretación, instrumentación y contexto social en que se ejecutaban. Desde principios del siglo XX hasta el presente, los músicos han mantenido el repertorio de piezas como parte del repertorio de música calentana y han compuesto piezas con las características musicales y formales de cada género.

De nacionalismos

No cabe duda de que la música popular mexicana sintetizó estilos venidos de otras partes para convertirlos en propios y que su historia se entrelaza con la historia política y social del país. La música calentana es un claro ejemplo de ello. Su edad de oro (1910 a 1950) coincide con los cambios significativos que en ese momento se estaban produciendo en la reconfiguración de la imagen y forma de pensar del país: el fervor nacionalista y revolucionario que culminaría en 1910 y daría al país un sentimiento de orgullo en "lo mexicano", una nueva valoración de lo propio.¹¹

Según Pérez-Monfort, el discurso nacionalista mexicano apareció como "recurso fundamental" tanto entre las élites políticas, económicas y culturales como entre las clases populares urbanas y rurales: "el nacionalismo como justificación de proyectos y posiciones políticas o culturales permitió tal cantidad de matices, que en no pocas ocasiones sirvió para intereses contrarios".¹² Política y culturalmente intentaba definir las

géneros presentes en las nueve piezas del proyecto de Cuauhtémoc Tavira", 2002, disponible en la página web del Conaculta [<http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/19jun/tavira.htm>], visitada el 31 de diciembre de 2006.

¹¹ William Gradante, "El Hijo del Pueblo: José Alfredo Jiménez and the Mexican 'Canción Ranchera'", en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 3, núm. 1, 1982, p. 43; Cándida E. Jáquez, "Meeting La Cantante through Verse, Song, and Performance", en Norma E. Cantú y Olga Nájera-Ramírez (eds.), *Chicana Traditions: Continuity and Change*, Urbana, University of Illinois Press, 2002, p. 168.

¹² Ricardo Pérez Montfort, "Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940", en Roberto Blancarte (comp.), *Cultura e identidad nacional*, México, Conaculta/FCE, 1994, pp. 344.



características particulares, raciales, históricas o “esenciales” de la “mexicanidad” y “la identificación de la mexicanidad hacía las veces de justificación del proyecto nacional, fuese éste oficial o de oposición, político o cultural”.¹³

La tendencia nacionalista sería muy importante tanto en la música popular como en la culta, ambas en simbiótica relación: el nacionalismo de los músicos académicos buscó inspiración en material folclórico, proponiendo una “redefinición de lo mexicano en términos musicales”.¹⁴ Por otra parte, el nacionalismo popular hacía propios estilos musicales que llegaban desde los salones de la aristocracia y la clase media para integrarlos luego en las tradiciones regionales. A esta íntima relación entre lo culto y lo popular —que justificaba el reconocimiento del antes infravalorado “pueblo mexicano” en material cultural—, contribuyó el proyecto educativo de Estado que, dirigido por José Vasconcelos (1882-1959), impulsó el movimiento cultural nacionalista y lo convirtió en elemento central del proyecto.¹⁵ Esta ideología se tradujo en guiones culturales que facilitaron la expansión de la capacidad del Estado a nivel cultural y educativo. El Estado posrevo-

¹³ *Ibidem*, p. 345.

¹⁴ Jesús Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México*, México, Taurus, 2007, p. 67.

¹⁵ Julio Estrada, “Raíces y tradición en la música nueva de México y de América Latina”, en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 3, núm. 2, 1982, pp. 191-192; Ricardo Pérez-Monfort, *op. cit.*, p. 305; José Itzigsohn y Matthias vom Hau, “Unfinished Imagined Communities: States, Social Movements, and Nationalism in Latin America”, en *Theory and Society*, vol. 35, núm. 2, 2006, p. 201; Jesús Jáuregui, *op. cit.*, p. 68.

lucionario apoyó a intelectuales y artistas en su “descubrir”, describir y catalogar las expresiones de la cultura popular (festivales, arte, danzas, canciones, leyendas o poesía). Con el tiempo, diferentes tradiciones regionales se convirtieron en estereotipos nacionales que reducían la diversidad del pueblo a algo más manejable (por ejemplo, la china poblana o al charro como figuras “típicas”, símbolos de la identidad mexicana).¹⁶ De forma acertada, Blancarte nos recuerda que todo nacionalismo es creación artificial que especula y construye supuestos sentimientos que califica de mayoritario y popular. A la vez que la Revolución puso de manifiesto la diversidad cultural del país, igualmente obligó al nuevo Estado a unificarla, “a sintetizar, a estereotipar y a definir autoritariamente, olvidando estas diferencias, o qué es la cultura nacional”.¹⁷ A este respecto, Monsiváis critica duramente la creación de esos estereotipos y sostiene que lo que entendemos por “cultura popular” es fruto de la voluntad de las clases dominantes, el desarrollo del cine y la radio como responsables en gran medida de “la recreación y creación de “lo mexicano”.¹⁸

Es en este contexto de reafirmación de lo propio en el que podemos entender el florecimiento de la tradición del corrido heroico. También es aquí donde podemos entender la edad de oro de las piezas calentanas en su reinención y creación de lo propio. Y es a finales de la década de 1920, con la entrada de México en la era de los medios de comunicación —con la radio, el fonógrafo y el cine dándole a la música popular una dimensión comercial—¹⁹ que podemos entender el desarrollo de la canción ranchera. Es en ese nacionalismo de principios de siglo donde se comprende la justificación de proyectos nacionales y regionales, la centralidad cultural de géneros nacionales como el corrido y la ranchera, y la regionalidad de otros como las piezas calentanas.

¹⁶ José Itzigsohn y Matthias vom Hau, *op. cit.*, p. 203.

¹⁷ Roberto Blancarte, “Introducción”, en Roberto Blancarte (comp.), *Cultura e identidad nacional*, México, Conaculta/FCE, 1994, p. 19.

¹⁸ Carlos Monsiváis, “Notas sobre cultura popular en México”, en *Latin American Perspectives*, vol. 5, núm. 1, 1978, p. 112.

¹⁹ William Gradante, *op. cit.*, p. 43.



De comparaciones con el corrido y la canción ranchera

Aunque de origen foráneo, el corrido nació como género mexicano,²⁰ constituyendo un verdadero género literario-musical con características propias y extenso repertorio, lo cual lo convierten en una manifestación característica mexicana.²¹ Según Saldívar y Vicente T. Mendoza,²² el corrido conserva de las formas literarias de las que deriva, el romance castellano y la jácara, el carácter épico-narrativo y su métrica romanceada, es decir, la rima asonante en versos pares y libre en los impares. El corrido más lírico deriva de coplas, cantares y relatos sentimentales.²³ Aunque tuvo varias etapas, se considera que fue en el último cuarto del siglo XIX cuando realmente apareció el corrido. Mendoza sostiene que “el canto de las hazañas de algunos rebeldes al gobierno porfirista [...] es propiamente el principio de la épica en que se subraya y se hace énfasis en la valentía de los protagonistas y su desprecio a la vida”.²⁴ McDowell también habla del corrido como un género de canción heroica.²⁵

Si el jarabe se asocia a la época de la Independencia, el corrido está íntimamente ligado a la Revolución, que es su momento álgido y de culminación como género popular.²⁶ Como en el caso de los jarabes, la publicación de textos de corridos desde mediados de siglo XIX, su aparición en periódicos durante la época de Juárez y en hojas sueltas entre 1890 y 1930, al igual que la reproducción fonográfica, fueron decisivos en su

amplia difusión y popularidad.²⁷ Desde que en 1904 Rafael Herrera Robinson grabara en cilindro para Edison Phonograph el corrido de “Jesús Leal”, el género cobró popularidad entre públicos rurales y urbanos, y fue valorado por las diferentes clases sociales

[...] por su valor noticioso, su contenido propagandístico o ideológico, y después del momento épico revolucionario, a pesar de los negros pronósticos sobre su permanencia de quienes entendían el corrido básicamente desde una perspectiva nacionalista y revolucionaria, el género adquiere una vitalidad con el desarrollo de los temas novelescos.²⁸

La popularidad de la canción ranchera se dio en el momento posrevolucionario y también se debió, en parte, a la difusión que la radio y el cine hicieron de la misma. Repleta de “espíritu mexicano”, como el corrido, también este tipo de canción nació como propiamente mexicana. Aunque con un desarrollo de al menos 125 años, se originó como un tipo de canción campesina que tradicionalmente se cantaba en las haciendas. Como parte del intercambio entre músicas y ambientes cultos y populares de principios de siglo, fueron incorporadas como interludios entre los actos de las obras de teatro de carácter nacionalista que se ofrecían en los teatros capitalinos.²⁹ Además de esto, otras circunstancias que contribuyeron a su rápido desarrollo en ese momento fue el surgimiento de la radio, la fonografía y el cine, la intensa emigración de la población campesina a las ciudades y el fuerte sentimiento nacionalista posrevolucionario. Reuter comenta que en las ciudades se compusieron centenares de canciones imitando “con mayor o menor gracia y acierto el lenguaje rural con sus arcaísmos y modismos locales”.³⁰ Estas rancheras urbanas, imitaciones de las rurales, tuvieron una orientación comercial. Según Jaúregui, se hicieron acompañar por las orquestas típicas, “todos los músicos

²⁰ Claes Geijerstam, *Popular Music in Mexico*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1976, p. 46.

²¹ Gabriel Saldívar, *op. cit.*, p. 238; Jas Reuter, *op. cit.*, p. 122.

²² Gabriel Saldívar, *op. cit.*, pp. 231-233; Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, pp. XVII-XVIII.

²³ Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, p. 103.

²⁴ *Ibidem*, p. 15.

²⁵ John Homes McDowell, “Coaxing the Corrido: Centering Song in Performance”, en *Journal of American Folklore*, vol. 123, núm. 488, 2010, p. 127.

²⁶ Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, p. 194; Claes Geijerstam, *op. cit.*, p. 55; Jas Reuter, *op. cit.*, p. 122; Thomas Stanford, “La música popular de México”, en Julio Estrada (ed.), *La música de México*, México, IIE-UNAM, vol. 5, 1984, p. 41; Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Mexicana/Conaculta, 1989, p. 30; Mark Pedelty, *Musical Ritual in Mexico City: From the Aztec to Nafía*, Austin, University of Texas Press, 2004, p. 122.

²⁷ Claes Geijerstam, *op. cit.*, p. 53; Aurelio González, “Del romance al corrido. Estilo, temas y motivos”, en Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Lenguajes de la tradición popular: fiesta, canto, música y representación*, México, El Colegio de México, pp. 214-215.

²⁸ Aurelio González, *op. cit.*, p. 215.

²⁹ Claes Geijerstam, *op. cit.*, p. 68.

³⁰ Jas Reuter, *op. cit.*, p. 139.



vestidos con trajes charros tal y como había hecho Carlos Curti con su Orquesta Típica de la Ciudad de México para asistir a la Exposición Universal de Nueva Orleans en 1884”.³¹

Varios autores señalan que el gran triunfo de la ranchera a comienzos de la década de 1930 coincidió con el florecimiento de la radio y el cine. Sheehy comenta que películas como *Allá en el rancho grande*, *Rayando el sol* y *Pajarillos* crearon imágenes estereotipadas de la vida rural, siempre acompañada de música ranchera.³² Cantantes como Lydia Mendoza, Lucha Reyes, Jorge Negrete, Pedro Infante, Lola Beltrán, Vicente Fernández, José Alfredo Jiménez y muchos otros, articularon sensibilidades y experiencias de un público que a su vez los idolatró, convirtiéndolos en ídolos y leyenda al identificarlos con las canciones que amaban.³³ Música y estilo de canto fueron transformados en un proceso de comercialización. De la misma manera que la época de oro del cine mexicano conformó la imagen sonora y visual del mariachi moderno,³⁴ las emisiones radiofónicas de la poderosa XEW —que empezó a emitir en 1930— y las compañías discográficas, fueron responsables de la creación de un estereotipo de canción ranchera (duración estandarizada, textos y músicas modificados o arreglados por reconocidos autores de nota, etcétera), tanto en ejecución como en composición.

Igualmente, el mariachi urbano que se empezó a desarrollar en esa década fue en gran parte responsable

de la estandarización de su acompañamiento.³⁵ A su vez, el mariachi como símbolo nacional se consolidó con esos ídolos de la canción ranchera antes mencionados.³⁶ En cierto sentido, es irónico pensar que este género tan popular en México y Latinoamérica —popular en parte por su énfasis en las raíces rurales a través de la expresión de los sentimientos de una forma directa— fue una invención de compositores, productores cinematográficos y casas discográficas. Como otras culturas nacionales, nació bajo el impacto de los medios de comunicación, la “urbanización” de la población y la imposición de “los mitos fundadores” desde los grupos dominantes en un intento más de uniformar diferencias con un proyecto de nación aparentemente común.³⁷

Cultura propia, de cómo el nacionalismo integró esos géneros y Tierra Caliente se quedó en regionalismo (Conclusiones)

Leer los estudios de Bonfil Batalla sobre cultura y mestizaje, en su continuado esfuerzo por entender la compleja formación y desarrollo de los mismos, me ha servido en gran medida para confirmar lo que pienso desde hace tiempo: que la música mexicana, con su capacidad para sintetizar y crear a partir de influencias extranjeras, es propia. En *Pensar nuestra cultura*, Bonfil Batalla expone con claridad cómo las sociedades nacionales (las que poseen un Estado independiente) tienden a ser cada vez más complejas y diversas a nivel cultural, debido en gran parte a tensiones entre tenden-

³¹ Jesús Jáuregui, *op. cit.*, p. 52.

³² Daniel E. Sheehy, *Mariachi Music in America: Experiencing Music, Expressing Culture*, Nueva York, Oxford University Press, 2006, p. 32.

³³ Yolanda Broyles-González, “Ranchera Music(s) and the Legendary Lydia Mendoza: Performing Social Location and Relations”, en Norma E. Cantú y Olga Nájera-Ramírez (eds.), *Chicana Traditions: Continuity and Change*, Urbana, Urbana University of Illinois Press, p. 184.

³⁴ Jesús Jáuregui, *op. cit.*, p. 105.

³⁵ Claes Geijerstam, *op. cit.*, p. 45; Jesús Jáuregui, *op. cit.*, p. 102; Daniel E. Sheehy, *op. cit.*, p. 19.

³⁶ Jesús Jáuregui, *op. cit.*, p. 137.

³⁷ José Manuel Valenzuela Arce, “Identidades culturales: comunidades imaginarias y contingentes”, en José Manuel Valenzuela Arce (coord.), *Decadencia y auge de las identidades (Cultura nacional, identidad cultural y modernización)*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 1992, p. 62.



cias de diversificación y unificación cultural, tendencias que son más fuertes cuanto más pluriculturales y multiétnicas son las sociedades nacionales.³⁸

Multicultural y multiétnica es la sociedad mexicana, y su música, mestiza, amalgama de tendencias y estilos que el mexicano con creatividad sintetiza. Desde ahí entiendo la música popular mexicana en su rica diversidad. A la vez, comparto la teoría de Bonfil Batalla sobre “cultura propia” para explicar la autonomía y valor de muchas músicas regionales en esa diversidad. Para este autor, cultura propia es la capacidad social de producción cultural autónoma sin la cual no existiría una sociedad como unidad diferenciada. Dice: “la continuidad histórica de una sociedad (un pueblo, una comunidad), es posible porque posee un núcleo de cultura propia, en torno al cual se organiza y se reinterpreta el universo de la cultura ajena (por impuesta o enajenada)”.³⁹ Es decir, en la cultura propia, el grupo produce y reproduce elementos culturales y controla su uso: “sobre ella se funda la identidad social propia, contrastante”.⁴⁰

Si aplicamos esto a la música popular mexicana, realmente podemos decir que es música y cultura propia tanto en sus géneros nacionales como en los regionales. Está claro que lo que actualmente conocemos como música mestiza mexicana surgió de un contacto entre diferentes culturas musicales. Sin embargo, como la musicóloga Margaret Kartomi sostiene, el objeto de la investigación es siempre nuevo, síntesis musical independiente que, a pesar de su mezcla de herencias, debe ser entendido como música “originaria” que merece ser estudiada en sus propios términos.⁴¹ Además, la nueva música se da en un nuevo contexto social que tiene sus propios significados extramusicales.

Es decir, lo híbrido se convierte en una nueva especie. Al igual que Bonfil Batalla, Kartomi enfatiza el proceso creativo, lo cual implica mucha más intervención de los creadores (intérpretes, audiencias, etcéte-

ra) de la nueva música. Tal fue el proceso que vivieron los géneros nacionales y regionales. En ambos hubo un proceso de síntesis, recreación y mexicanización de elementos para convertirlos en propios a nivel musical y extramusical. Algunos géneros llegaron a tener una proyección nacional y otros no.

Los procesos históricos casi siempre han estado presentes en la música popular mexicana. Gran parte de la actual música popular y tradicional es el resultado de mestizajes que comenzaron hace muchos años.

Jarabes, sones, corridos o canciones rancheras, entre otros, son géneros representativos de un mestizaje de elementos musicales, contextos, intérpretes y audiencias. Músicas llegadas de otras partes se transformaron en algo genuinamente mexicano. Los géneros nacionales se convirtieron en propios debido a su producción nacional, difusión y popularidad, ya fuera a través de políticas culturales impuestas de forma evidente o solapada, o a través de una franca preferencia popular.

Aunque propia también, la música de Tierra Caliente no llegó a tener la proyección de los géneros nacionales. La copiosa producción de piezas no llegó a tener la difusión y popularidad para obtener tal proyección. El proyecto nacionalista construyó estereotipos y fueron otros los géneros que se convirtieron en nacionales. Artistas como el violinista Juan Reynoso intentaron abrirse camino en la ciudad de México tocando en la XEW, pero ni la radio ni el proyecto nacional incorporaron su música o la de otros músicos calentanos en sus agendas culturales. Estos músicos se convirtieron en símbolos de la música regional calentana, que no de la música nacional. Además, a pesar de su popularidad en la región, varios de los géneros (y estilos interpretativos) que conforman las piezas no llegaron a ser considerados mexicanos sino que mantuvieron el calificativo de extranjeros (por ejemplo, el danzón cubano o el pasodoble español).

A pesar de todo, las piezas de Tierra Caliente se mantienen como música y cultura regional. Por medio de ellas, como por medio de otros estilos de música popular mexicana, se puede vivir parte de la historia política y social de nuestro país, y gran parte de la vida de la región, plasmada en composiciones que confirman que este tipo de música es cultura propia.

³⁸ Guillermo Bonfil Batalla, *Pensar nuestra cultura*, México, Alianza, 1991, p. 10.

³⁹ *Ibidem*, p. 53.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ Margaret J. Kartomi, “The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts”, en *Ethnomusicology*, vol. 25, núm. 2, 1985, p. 233.