

Nidelvia Vela Cano*

ETNOMUSICOLOGÍA

Más allá de la jarana tradicional



El eje de este trabajo consiste en caracterizar la dinámica de una música tradicional que se ha transformado continuamente; como parte de ese objetivo general —y enmarcando los dos problemas en el fenómeno de la globalización— se buscará establecer la capacidad de los mayas yucatecos para resignificar diversas prácticas extranjeras, así como la necesidad de replantear el concepto indígena ante la agencia de estos individuos.

Actualmente la cultura es comercializada, y en ese sentido los paisajes mediáticos (Appadurai, 1996: 48-57) son agentes primordiales en la propagación. Las corporaciones mercantiles tienen como meta las ganancias financieras obtenidas en nichos culturales específicos (Ayora, 2005: 13). Aun cuando este proceso tiene implicaciones más allá del *marketing* y de su relación con la universalización de prácticas particulares, generalmente sólo se mira hasta esa etapa y se soslaya la fase de la re-localización (Robertson, 1995; Vargas, 2005), la cual implica que “localmente los grupos pueden apropiarse, rechazar, [o] resignificar” (Ayora, 2005: 18) las prácticas universalizadas que les llegan a través de diversos medios.

Ese paradigma se funda en el hecho de que en cada uno de los contextos culturales locales hay tradiciones, creencias y una particular forma de entender la vida y relacionarse con la naturaleza. Los paradigmas locales determinan la resignificación de las prácticas universalizadas (Ayora,

* Dirección General de Culturas Populares e Indígenas de Mérida, Yucatán.

2005: 18) y contribuyen en la transformación e innovación tradicional y cultural en cada uno de los grupos, lo cual implica la continuidad de la heterogeneidad cultural. En la medida en que ya es parte de la música del mundo, la música tradicional es un buen ejemplo para señalar el proceso de universalización de lo particular y particularización de lo universal (Robertson, 1995), proceso que puede observarse en géneros como el vallenato colombiano (Wade, 2000), el tango, el rebetika griego (Washabaugh, 1998), la música inca (Meisch, 2002) o la música mixteca mexicana. Al principio discriminadas en sus países de origen por una connotación racial y étnica, dichas tradiciones musicales tuvieron que ser aceptadas y valoradas en el extranjero, a través de factores mediáticos, antes de ser aceptadas como parte del patrimonio cultural de sus respectivos países.

En el caso del vallenato, Wade (2000) lo considera como la purificación de una música vinculada a un grupo étnico discriminado; sin embargo, se ha continuado produciendo como expresión del mismo grupo étnico al margen de la atención del Estado, la discriminación o la presencia de géneros musicales extranjeros. Eso nos lleva a considerar que la música tradicional es continua y dinámica, y aun cuando las influencias externas contribuyen en su transformación e innovación, esto no significa la pérdida de identidades y tradiciones grupales. Trataremos de mostrar una situación análoga tras revisar la historia de México desde la perspectiva de tradiciones dinámicas, donde los factores externos están sujetos a los valores culturales de cada grupo étnico.

En México, el contacto con otras culturas y el intercambio de prácticas culturales son sucesos que datan más allá de los siglos —medida temporal europea que fue universalizada (Mignolo, 2003: 38-40)—; sin embargo, la época colonial es un punto de referencia para analizar la transformación e innovación cultural entre los grupos originarios y colonizadores, pues en ambos existió el proceso de resignificación cultural.



Para los primeros, el sometimiento y la destrucción material de su cultura permitió adoptar los instrumentos y la música de los conquistadores, pero resignificada, proceso al que Farris denomina sincretismo (Farris, 1992: 489). Por su parte, si en un principio la sociedad novohispana importó de España música para su diversión, con el paso del tiempo se empezó a producir en México —y en todo el continente americano— una música con características propias. El origen de tal cultura musical se explica por las influencias externas e internas propiciadas por la interacción entre diversas etnias (negro, mestizo, indígena) que convergieron en ese contexto y dieron origen a una gran variedad de manifestaciones musicales, tales como sones, jarabes, gatos, rumbas;

inicialmente repudiados, durante la lucha de Independencia de México dichos géneros ya eran parte de la tradición cultural de todas las capas socioculturales del país (Moreno, 1989:10-12). Aquí se observa cómo las tradiciones musicales de las clases bajas contribuyeron a crear una música que posteriormente sería disfrutada por la nueva elite de esa época.

El intercambio musical entre las diversas capas sociales también se manifiesta de arriba hacia abajo, como sucedió con la formación del concepto de banda musical, una idea europea retomada en México a partir del siglo XVII, y que con el paso de los años se adentró en el contexto civil con ciertas adaptaciones. En ese proceso, todo hace suponer que la conformación de bandas de música —con instrumentos y repertorio extranjeros— se debió a la influencia de los músicos franceses llegados a México durante la intervención francesa, quienes después de la derrota de su ejército se quedaron en dicho país (Flores Dorantes, *s/f*, *s/p*).

Posteriormente, las bandas civiles y militares tuvieron gran auge durante el Porfiriato, época en la que se construyeron quioscos en las plazas públicas de las principales ciudades del país, donde se presentaban las bandas musicales de acuerdo con el objetivo del gobierno de llevar la “civilización” a la mayor parte de la pobla-



ción. Además de surgir un gran interés por la música impresa, también hicieron su aparición la mazurca, el vals vienés y el *schottis*, entre otros géneros musicales europeos que se hicieron muy populares en América y se añadieron al repertorio de las bandas musicales. Fue entonces cuando a la dotación instrumental de esas bandas se agregó el uso de la tuba, saxofón y el helicón, lo que paulatinamente permitió a esos grupos musicales adquirir un carácter distintivo de cada territorio, consolidándose el regionalismo a principios del siglo XX (Flores Dorantes, s/f, s/p).

En la época posrevolucionaria las bandas musicales continuaron participando en diversos eventos, y con el paso del tiempo se agregaron a las manifestaciones de los grupos étnicos, adaptándose al entorno cultural de cada grupo. En ese periodo el gobierno mantuvo su apoyo para el desarrollo de las bandas mediante la adquisición de instrumentos musicales, además de fomentar la instrucción musical a través de escuelas, internados y las llamadas misiones culturales. Como consecuencia de este proceso, las bandas estatales integraron a su repertorio los pasos dobles, danzones, música ranchera y otros géneros de música popular, mas sin dejar de interpretar la música tradicional de la región, como sones, jarabes y jaranas.

Reuter señalaba que el concepto de banda acuñado en México es de origen europeo, amalgamado con la idea de banda musical americana. Esto, al parecer, contribuyó a que las bandas musicales con un gran número de integrantes pasaran a ser pequeñas orquestas de viento, con músicos considerados casi profesionales (Reuter, 1994: 65-66).

En ese contexto fue que nacieron las denominadas “bandas de los pueblos”, con cuatro integrantes o hasta un número mayor, que tocaban básicamente instrumentos de viento, percusión (Reuter, 1994: 65) y de cuerda, si bien éstos se agregaron por la influencia del concepto de orquesta. Con el transcurso del tiempo, las bandas musicales se introdujeron en todos los eventos públicos y privados de todas las regiones y estados del país, (Reuter, 1994: 65), adquiriendo diversos nombres cada una de ellas.

La música en Yucatán

Como en todos los pueblos del mundo desde los tiempos más remotos, la música en la cultura maya ha estado vinculada a diversos momentos de sus ciclos de vida, por lo que se atribuyeron a los músicos mayas diversas características, entre ellas su relación con la agricultura y el hecho de tener más de dos oficios (Rosado, 1977: 85-91; López de Cogolludo, 1995-1997: 339). Por otra parte, al igual que otros grupos indígenas, los mayas se vieron en la necesidad de innovar y transformar su tradición musical, y en diversos análisis (Farris, 1992; Villa Rojas, 1992; Redfield, 1944) de la etapa colonial en Yucatán se menciona ocasionalmente la presencia de músicos e instrumentos nativos; por ejemplo, Stephens señala que en una “orquesta” musical encontró que se ejecutaba un *tunkul* en una fiesta de carácter comunitaria (en Farris, 1992: 522).

Por otra parte, se puede también señalar que los mayas yucatecos estaban en contacto con la modernidad de esa época, ya que en el siglo XVII los bailes denominados “vaquerías” tuvieron gran trascendencia cultural en las haciendas, y en esas celebraciones participaban indios, mestizos y criollos (Baqueiro, 1970: 11). Las “vaquerías” generalmente eran amenizadas por una orquesta que ejecutaba jaranas, aun cuando el origen de la jarana yucateca es un tema controvertido: unos lo atribuyen a los fandangos de España, otros a Colombia, e incluso a la música indígena maya.

En Yucatán, la influencia de la política porfirista llegó a los diversos sectores sociales de la población, y como efecto de esta tendencia la banda tenía entre sus obligaciones el servicio de retreta; es decir tocar en la plaza principal los jueves y domingos por la noche, como sucede todavía en los municipios de Tizimín y Valladolid. En estos conciertos —como sucede hasta la fecha entre grupos de música tradicional que participan en festividades religiosas— se interpretaban pasos dobles, oberturas, mazurcas, danzas y otros géneros populares vigentes en ese momento. Las retretas propiciaron que diferentes sectores de la población se reunieran para escuchar y disfrutar la música moderna de

la época, pero ubicados en espacios específicos de acuerdo con su nivel sociocultural.

También como resultado del porfirismo, los maestros de las misiones culturales y las escuelas rurales se adentraron al interior de Yucatán para enseñar diversas disciplinas, entre ellas la música. Las misiones culturales contrataban a músicos para que impartieran dicha enseñanza, y en muchos casos los maestros eran —y siguen siendo— los propios integrantes de las bandas de las comunidades, quienes debían saber necesariamente de solfeo, contrapunto y armonía, las técnicas musicales modernas utilizadas por otras sociedades y culturas. Al parecer, era común que al iniciar su participación en las bandas de sus comunidades estos artistas indígenas no tuvieran nociones de música, e incluso no hablaran español; sin embargo, sobre la marcha llegaron a ser expertos en este oficio (Brito, 1995: 200; Cetina, 1996: 74; Pérez, 1983: 24).

Por otra parte, al investigar en algunas revistas yucatecas de finales del siglo XIX con frecuencia se encontró que era común el uso de los conceptos de orquesta y banda para designar a los grupos de música que participaban en las “vaquerías” o fiestas del pueblo; incluso todo hace suponer que podían participar los dos grupos musicales en un mismo evento (*La Revista de Mérida*, 1898). En dichos medios también se indica que entre 1890 y 1913 existió un cierto número de bandas y orquestas municipales que amenizaban las fiestas de los pueblos y los carnavales (*La Revista de Mérida*, 1890, 1898, 1913).

En este punto se debe resaltar que la jarana inicialmente fue música de la élite económica y social que representaban los hacendados, además de que también estaba ligada a diversos sectores sociales y culturales (Pedersen, 1999: 53) de España y México, entre otros países, pero más tarde llegó a formar parte de las prácticas de la cultura maya. Entre finales del siglo XIX y mediados del siglo XX las orquestas jaraneras fueron conceptos musicales que gozaron de prestigio, por lo que sus integrantes podían tener fácil contacto con agentes externos a su cultura. En consecuencia, para



Trío huasteco, compuesto por Aureliano Orta Juárez (violín), Mario González (5° huapanguera), Leonardo Reyes (jarana), y los bailadores Francisca Orta y Raúl Vázquez Díaz, Río Pánuco, Veracruz, ca. 1976. Fonoteca INAH, núm. de inv. 0214.

finales del siglo XX el término charanga ya estaba vinculado con los conjuntos jaraneros, entonces conformados por cuatro o seis músicos que tocaban instrumentos de viento (trompeta y saxofón, principalmente) y percusión (güiro y tarola). Esto nos remite a la amalgama entre banda musical europea y estadounidense ya señalada antes (Reuter, 1994: 65-66); es así como puede observarse el añadido de una influencia externa al concepto de grupo jaranero, así como la incorporación del término *charanga*, el cual se adentro a Yucatán por el Caribe.

En Yucatán, *charanga* es un término que diversos grupos musicales mayas asumen o se les asigna. Aun cuando se trata de un concepto musical vinculado a prácticas de la religiosidad popular, tiene implícitamente una concepción de inferioridad musical respecto al de la orquesta jaranera y la banda: éstas representan superioridad musical, conocimientos especializados de música y una organización formal, elementos que confieren mayor calidad en la ejecución y mejor estatus social para los integrantes de tales agrupaciones. Sin embargo esta concepción es relativa, pues con frecuencia suele suceder que los músicos integrantes de una *charanga*, también son miembros de alguna orquesta y de los conjuntos tropicales, y también era común que

participaran en las bandas musicales de Yucatán, pero hace dos años se contrató a músicos extranjeros para ocupar los puestos de estos músicos.

En función de lo expuesto hasta aquí, se puede afirmar que la música tradicional maya está vinculada a diversas expresiones culturales y pudo ser conformada a partir de prácticas particulares externas (orquesta, *charanga*, música de jarana, y los mismos instrumentos) de varios países (España, Francia, Estados Unidos, entre otros). En consecuencia, en términos de Robertson (1995) tuvo lugar un proceso de particularización de lo universal y universalidad de lo particular; es decir, la jarana y los conceptos musicales relacionados con ella son elementos o prácticas re-localizadas (Ayora, 2005: 18), pues fueron resignificados para conformar parte del patrimonio cultural de los mayas yucatecos.

La música tradicional maya refleja cómo la estrategia de una política nacional aplicada entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX pudo transformarse en estrategia de resistencia cultural (Taylor en Ayora, 2005: 19). Al analizar este proceso podrá verse que refleja distintos mecanismos de apropiación, ya que tanto el uso de instrumentos de viento y percusión como los diversos métodos musicales diversos, e incluso la enseñanza musical, pudieron mantenerse a cargo del mismo grupo cultural.

Esta retrospectiva sólo pretende señalar cómo la modernidad y la globalización han estado presentes en la vida de las localidades mayas, y como éstas han contribuido a la renovación de su tradición musical. Lo anterior no quiere decir que los músicos mayas hayan tenido amplio acceso a la tecnología, en parte por la dinámica de su cultura y en parte por motivos económicos, ya que para el músico tradicional de origen campesino —al igual que para otros sectores sociales del país, entre ellos los músicos de trova— el costo de los instrumentos y la tecnología relacionada con su oficio de músico es muy elevado. Aun cuando es pertinente señalar que la mayoría de los músicos mayas son campesinos, ello no significa que todos los mayas son campesinos; en ese sentido, Meisch (2002) remarca la connotación que impera en

las culturas hegemónicas al vincular lo indígena con los términos de campesino y pobre, relación que en la praxis no concuerda.

Los músicos mayas, la globalización y la tecnología

Los músicos mayas de Yucatán viajan continuamente a diversas partes de la península (Campeche, Quintana Roo, Yucatán), y con frecuencia suelen trasladarse a destinos turísticos como Cancún, Isla Mujeres o Mérida. El principal motivo para sus constantes traslados es la solicitud de sus servicios musicales para diversos eventos sociales, los cuales pueden ser organizados por núcleos de población tanto maya como yucateca;



sin embargo, también viajan para visitar a sus parientes, o bien para desarrollar labores productivas ajenas a la música.

Esta situación les ha permitido estar en contacto con gente extranjera, entre ellos músicos de otras partes del estado y del mundo, y quizá por estas relaciones los músicos mayas tienen una tendencia a motivar que sus hijos estudien, lo cual ha propiciado que al menos uno de sus hijos cuente con estudios superiores. Una nueva forma de contacto con otros géneros musicales se da a través de la radio y la televisión, medios en los que se escucha música de diversos géneros procedentes de distintas partes del mundo. A su vez, dichos contac-



tos y la demanda musical han influido en la renovación y ampliación del repertorio de los grupos jaraneros y en sus deseos de convertirse en un grupo musical con instrumentos modernos, como equipo de sonido, teclado y batería; el principal propósito para ello es cumplir con las expectativas de la población que gusta de su música, lo que a la vez incrementa el número de sus contratos musicales.

El actual repertorio de los grupos jaraneros está integrado por jaranas, himnos religiosos, toques taurinos, marchas militares y civiles, pasos dobles, danzones, mazurcas, cumbias, guarachas, merengues, valeses y corridos; no obstante, resulta común escuchar las piezas musicales de moda difundidas por los medios de comunicación, pero adaptadas a la conciencia musical (Pedersen, 1999: 56-57) de este grupo maya, por lo que son adaptadas a los ritmos de la jarana de 3x4 y 6x8. De igual modo, la compra y venta de casetes y CD grabados en forma casera son de uso común en localidades yucatecas de origen maya, ya sea para ampliar el repertorio de un grupo jaranero, o para que la población pueda escucharlo mientras realiza sus actividades cotidianas; en este sentido, vale la pena destacar que la demanda de dichos productos sobresale entre los emigrantes de origen maya, posiblemente ante la nostalgia por las costumbres y música tradicional de su región (Appadurai, 1996: 51).

Estrategias

El equipo de sonido, la batería y todo lo que signifique modernización tecnológica para un grupo siempre implica la posibilidad de más contratos, aun cuando son pocos los conjuntos que logran adquirirlos por sus propios medios. Una forma rápida para lograr esa renovación de equipo, sin necesidad de incurrir en gastos que perjudiquen la economía familiar, consiste en aprovechar los servicios del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) (Vela, 2000: 100-109).

La Dirección General de Culturas Populares de Yucatán es la dependencia de gobierno que tiene a su cargo el PACMYC, cuyo objetivo es impulsar la autogestión entre los grupos de música tradicional de las

comunidades, como parte de un programa de atención a las necesidades y problemas suscitados en torno a su cultura. Se trata de una instancia a la que frecuentemente han recurrido los músicos mayas para renovar y adquirir instrumentos musicales, y generalmente justifican su demanda ante las instancias oficiales al señalar que trabajan con instrumentos prestados o rentados. Sin embargo, lo anterior se contrapone a la propia dinámica de aprendizaje de los músicos, quienes desde un inicio deben tener un instrumento musical; en realidad, el préstamo de instrumentos entre los músicos no es frecuente, ya que se identifican con ellos y los cuidan con mucho celo.

Para entender claramente el papel de las instancias culturales estatales en las actividades de preservación y rescate de la música tradicional maya, es necesario mencionar que actualmente el concepto de orquesta jaranera está vinculado a instrumentos como los timbales y equipos electrónicos y de sonido,¹ mismos que son solicitados al PACMYC tanto por las *charangas* como por los conjuntos jaraneros. En realidad estos grupos musicales no tergiversan la situación, ya que la mayoría de *charangas* se suelen reforzar para obtener contratos como orquesta jaranera, pero en tal caso sí deben rentar el equipo de sonido, pues cuando no pueden conseguirlo les resulta imposible asumir compromisos musicales como orquesta y conjunto tropical. De cualquier manera, son pocos los grupos *charangueros* que concursan como orquesta jaranera, y menos aún como conjunto tropical, y esto refleja que la realidad no se apega a la política institucional.

Otro elemento del proceso de renovación cultural puede apreciarse en un hecho aparentemente banal: en 2004 estuvo muy de moda una pieza llamada "Jarana mix", y se adentró a tal grado en el gusto de la población yucateca que todavía al año siguiente seguía siendo interpretada en diversos eventos musicales; esta pieza fue muy difundida por la radio y en centros de diversión frecuentados por los jóvenes yucatecos, y a través de este proceso es posible identificar cómo contribuyen los factores mediáticos en la purificación de la jarana vinculada a la cultura maya.

¹ Músico de Akil (entrevista, 1998).



Por todo lo anteriormente expuesto, a manera de conclusión se puede afirmar que la música de los mayas yucatecos es una práctica tradicional que no sólo se ha mantenido en forma dinámica, sino también se ha renovado a partir de diferentes medios, lo cual pone en evidencia su capacidad para resignificar o rechazar prácticas universalizadas. A pesar de las limitaciones económicas que deben afrontar los grupos de música tradicional, se trata de sujetos con la capacidad de agencia para adaptar, adoptar, resignificar y transformar sus prácticas musicales. Quizá estas cualidades no sean del todo evidentes, ya que la propia idea que conlleva la dicotomía modernidad-tradición ha contribuido a tornarlas invisibles (Fabián, 1983); sin embargo, en la praxis resalta que estos sujetos tienen contacto con culturas externas y son capaces de decidir qué elementos incluir a su cultura y tradición. Por tanto, en la medida que se les protege de ser contaminados por influencias externas, no se les da el crédito de ser sujetos pensantes ni se les reconoce su capacidad de agencia, por eso nos seguimos atribuyendo el derecho a decidir por ellos y asumimos un papel paternalista, sin reparar siquiera en que ambas acciones conllevan una carga discriminatoria.

BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, Arjun, "Disjuncture and difference in the global cultural economy", en Arjun Appadurai, *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1996.
- Ayora Díaz, Steffan, "La modernidad del conocimiento local: La medicina herbolaria y el escrito oculto de las medicinas locales en Chiapas", en Ayora Díaz, Steffan Igor y Gabriela Vargas Cetina (coords.), *Modernidades locales. Etnografía del presente múltiple*, Mérida, ICY/UADY, 2005.
- Ayora Díaz, Steffan y Gabriela Vargas Cetina, "Globalización y localidades", en Ayora Díaz, Steffan Igor y Gabriela Vargas Cetina (coords.), *Modernidades locales. Etnografía del presente múltiple*, Mérida, ICY/UADY, 2005.
- Baqueiro Foster, Gerónimo, *La canción popular de Yucatán (1850-1950)*, México, Editorial del Magisterio, 1970.
- Brito Sansores, William, *Tizimín en la historia*, México, Ediciones Salessianas, 1995.
- Cetina Aguilar, Anacleto, *Breve historia y cultura del municipio de Humucma*, Mérida, s.e., 1996.
- Fabian, Johannes, *Time and the other. How anthropology makes its object*, Nueva York, Columbia University Press, 1983.
- Farris, Nancy M, *La sociedad bajo el dominio colonial*, México, Alianza, 1992.
- Fischer, Michael H.J., *Emergent forms of life and the anthropological voice*, Durham, Duke University Press, 2003.
- Flores Dorantes, Felipe y Rafael Ruiz Torres, "Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición de Oaxaca", México, Fonoteca INAH, mecanoscrito, s/f.
- Hopkins, A. G., "The history of globalization and the globalization of history", en A. G. Hopkins (ed.), *Globalization in world history*, Nueva York, W. Norton & Company, 2002.
- La revista de Mérida*, Mérida, 29 de enero de 1890.
- La revista de Mérida*, Mérida, 29 de enero de 1898.
- La revista de Mérida*, Mérida, 29 de enero de 1913.
- López de Cogolludo, fray Diego, *Historia de Yucatán*, t. I, Campeche, H. Ayuntamiento de Campeche (Col. Pablo García), 1995-1997.
- Meisch, Lynn A., *Andean entrepreneurs: Otavalo merchants and musicians in the global arena*, Austin, University of Texas Press, 2002.
- Mignolo, Walter, "Introducción: Acerca de la gnosis y el pensamiento del sistema-mundo moderno/colonial", en Walter Mignolo (ed.), *Historias locales diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal, 2003.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Conaculta/Patria, 1989.
- Pedersen, Max Jardow, *La música divina de la selva yucateca*, México, Dirección General de Culturas Populares, 1999.
- Pérez Sabido, Luis, *Bailes y danzas tradicionales de Yucatán*, Mérida, DIF, 1983.
- Redfield, Robert, *Una cultura de transición*, México, FCE, 1944.
- Reuter, Jas, *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México, Panorama Editorial, 1994.
- Robertson, Roland, "Glocalization. Time-space and homogeneity-heterogeneity", en Mike Featherstone, Scout Lass y Roland Robertson (eds.), *Global modernities*, Londres, Sage, 1995.
- Romero, Jesús, Daniel Pérez Ayala y Fernando Burgos Zamada, "Historia de la música", en *Enciclopedia yucatanense*, t. IV, Mérida, Gobierno de Yucatán, 1977.
- Rosado Ojeda, Vladimiro, varios artículos (tipo físico, psíquico, organización social, religiosa, política, economía, música, literatura y medicina), en *Enciclopedia yucatanense*, t. II, Mérida, Gobierno de Yucatán, 1977.
- Sevilla, Amparo, Hilda Rodríguez y Elizabeth Cámara, *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala*, México, Premiá (La red de Jonás), 1983.
- Solano, Fernando, Raúl Cardiel Reyes, Raúl Bolaños Martínez, *Historia de la educación pública*, México, SEP/FCE, 1981.
- Villa Rojas, Alfonso, *Los elegidos de Dios, México*, Conaculta/INI (Presencias), 1992.
- Wade, Peter, *Music, race & nation: Tropical music in Colombia*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- Washabaugh, William, *The passion of music and dance. Body, gender and sexuality*, Oxford y Nueva York, Berg, 1998.
- Yúdice, George, Toby Millar, *Política cultural*, Buenos Aires, Gedisa, 2001.