

# ANTROPOLOGÍA

BOLETÍN OFICIAL DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

NUEVA ÉPOCA, ENERO-ABRIL DE 2011

# 91

## Memoria del VI Foro Internacional de Música Tradicional

- La música como medio de comunicación entre el hombre y las deidades en la sociedad mexicana

*Rafael Chaveste Navarrete*

- Mestizaje musical novohispano

*Jaime Enrique Cornelio Chaparro*

- Música novohispana de los siglos XVI y XVII: manifestación sincrética de lo europeo e indígena

*Anna Jurek Nattan*

- La lucha por el dinero: conflicto entre dos capillas musicales poblanas

◦ *Raúl Heliodoro Torres Medina*

- Censura de la Inquisición: 231 años de un son mexicano

◦ *Alejandro Martínez de la Rosa*

- Las señoritas al piano: dedicación musical de la mujer en el siglo XIX

◦ *Alfredo Nieves Molina*

- Partituras de piano del siglo XIX, localizadas en el Archivo Musical del Instituto Cardenal Miranda

*María Alejandra Juan Escamilla*

- De prodigios y escándalos: música y fiesta o la descripción de lo popular según los escritores del siglo XIX

*Roque Alarcón Guerrero*

- Rubén M. Campos y su investigación sobre folclore musical mexicano en el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología

◦ *José Arturo Aguirre Hernández*

- Los kioscos de música y las bandas de viento en México durante el Porfiriato

◦ *Rafael Antonio Ruiz Torres*

- Oposición política, bandolerismo y revolución en La Laguna de Durango a través de sus corridos, 1880-1910

*Daniela Andrade Gaxiola*

- Ensamblajes epistemológicos o la construcción del conocimiento sobre la polifonía lagunera

*Nadia Romero*

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

◦ *Raquel Paraíso*

- El son mariachero de *La Negra*: de "gusto" regional independentista a "aire" nacional contemporáneo

*Jesús Jáuregui*

- Nostalgia por una patria imaginada: la música del mariachi en la antigua Yugoslavia

◦ *Branja Mijatović*

- El repertorio tradicional de los sones jarochos de tarima. Práctica y uso actual

*Rubí C. Oseguera Rueda / Francisco García Ranz*

- La participación de la mujer en el mariachi: el caso del son "El cascabel"

◦ *Leticia Isabel Soto Flores*

- La Orquesta Típica de la Ciudad de México:

patrimonio cultural intangible

◦ *Odette Waller / Yasbil Mendoza / Mariano Herrera / Mónica Corona*

- El espionaje mexicano: el caso de los cantores en Juchitán durante el movimiento de la COCEI (1973-1983)

*Laura Beatriz Moreno Rodríguez*

- La tina, ¿instrumento típico de México?

*Francisco Camacho Morfín*

- ¡Échale un quinto al piano... o púchale al mp3!

Un recuento de fuentes fonográficas y la necesidad de una fonoteca de Michoacán

◦ *Jorge Amós Martínez Ayala*

- Los músicos del no lugar: de boteadores y amenizadores urbanos, una etnomusicología para lo cotidiano y lo próximo

◦ *Alonso Arjona Gaytán*

- La chilena de Santiago Pinotepa Nacional,

Oaxaca: de los orígenes a la identidad étnica

*Fermín Antonio Estudillo Tolentino*



*Director General*

**Alfonso de María y Campos**

*Secretario Técnico*

**Miguel Ángel Echegaray**

*Secretario Administrativo*

**Eugenio Reza**

*Coordinador Nacional de Difusión*

**Benito Taibo**

*Director de Publicaciones*

**Héctor Toledano**

*Editor*

**Benigno Casas**

*Editor invitado*

**Benjamín Muratalla**

*Cuidado editorial*

**Héctor Siever**

**Demetrio Garmendia**

*Diseño*

**Efraín Herrera**

*Antropología. Boletín Oficial del INAH*, nueva época, núm. 91, enero-abril de 2011, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Córdoba 45, col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Editor responsable: Héctor Toledano. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2009-0508 14562000-102. ISSN: 0188-462X. Licitud de título: en trámite. Licitud de contenido: en trámite. Domicilio de la publicación: Insurgentes Sur 421, séptimo piso, col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Imprenta: Taller de impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, col. Culhuacán, C.P. 09840, Deleg. Iztapalapa, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el 15 de diciembre de 2011, con un tiraje de 1000 ejemplares.

ISSN 0188-462X

*Colaboradores*

Marcelo Abramo Lauff

José Íñigo Aguilar Medina

Solange Alberro

Paulina Alcocer

Selene Álvarez Larrauri

Beatriz Braniff

María Gracia Castillo Ramírez

Beatriz Cervantes

Eduardo Corona Sánchez

Jaime Cortés

Fernando Cortés de Brasdefer

Roberto Escalante

Marisela Gallegos Deveze

Roberto García Moll

Carlos García Mora

Leticia González Arratia

Jorge René González M.

Eva Grosser Lerner

Paul Hersch Martínez

Jesús Jáuregui

Irene Jiménez

Fernando López Aguilar

Gilberto López y Rivas

Laura Magriñá

Rubén Manzanilla López

Eduardo Matos Moctezuma

Ma. Sara Molinari Soriano

Jesús Monjarás-Ruiz

J. Arturo Motta

Ma. Estela Muñoz Espinosa

Benjamín Muratalla

Johannes Neurath

Eberto Novelo Maldonado

Benjamín Pérez González

Gilberto Ramírez Acevedo

José Abel Ramos Soriano

Catalina Rodríguez Lazcano

Marta Romer

Salvador Rueda Smithers

Antonio Saborit

Cristina Sánchez Bueno

Mari Carmen Serra Puche

Jorge Arturo Talavera González

Rafael Tena

Pablo Torres Soria

Julia Tuñón

Víctor Hugo Valencia Valera

Françoise Vatan

Samuel Villela

Marcus Winter

**Fotografía de portada:** tomada de Internet: [<http://mariachimujerlatina.com.mx/fotos/galeria1/11.jpg>]



**ANTROPOLOGÍA**

Presentación 2

La música como medio de comunicación entre el hombre y las deidades en la sociedad mexicana  
*Rafael Chaveste Navarrete* 3

Mestizaje musical novohispano  
*Jaime Enrique Cornelio Chaparro* 6

Música novohispana de los siglos XVI y XVII: manifestación sincrética de lo europeo e indígena  
*Anna Jurek Nattan* 11

La lucha por el dinero: conflicto entre dos capillas musicales poblanas  
*Raúl Heliodoro Torres Medina* 16

Censura de la Inquisición: 231 años de un son mexicano  
*Alejandro Martínez de la Rosa* 22

Las señoritas al piano: dedicación musical de la mujer en el siglo XIX  
*Alfredo Nieves Molina* 27

Partituras de piano del siglo XIX, localizadas en el Archivo Musical del Instituto Cardenal Miranda  
*María Alejandra Juan Escamilla* 32

De prodigios y escándalos: música y fiesta o la descripción de lo popular según los escritores del siglo XIX  
*Roque Alarcón Guerrero* 36

Rubén M. Campos y su investigación sobre folclore musical mexicano en el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología  
*José Arturo Aguirre Hernández* 42

Los kioscos de música y las bandas de viento en México durante el Porfiriato  
*Rafael Antonio Ruiz Torres* 47

Oposición política, bandolerismo y revolución en La Laguna de Durango a través de sus corridos, 1880-1910  
*Daniela Andrade Gaxiola* 55

Ensamblajes epistemológicos o la construcción del conocimiento sobre la polifonía lagunera

72 *Nadia Romero*

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

78 *Raquel Paraiso*

El son mariachero de *La Negra*: de “gusto” regional independentista a “aire” nacional contemporáneo

85 *Jesús Jáuregui*

Nostalgia por una patria imaginada: la música del mariachi en la antigua Yugoslavia

116 *Brana Mijatović*

El repertorio tradicional de los sones jarochos de tarima. Práctica y uso actual

123 *Rubí C. Oseguera Rueda / Francisco García Ranz*

La participación de la mujer en el mariachi: el caso del son “El cascabel”

128 *Leticia Isabel Soto Flores*

La Orquesta Típica de la Ciudad de México: patrimonio cultural intangible

134 *Odette Waller / Yasbil Mendoza / Mariano Herrera / Mónica Corona*

El espionaje mexicano: el caso de los cantores en Juchitán durante el movimiento de la COCEI (1973-1983)

144 *Laura Beatriz Moreno Rodríguez*

La tina, ¿instrumento típico de México?

150 *Francisco Camacho Morfin*

¡Échale un quinto al piano... o púchale al mp3! Un recuento de fuentes fonográficas y la necesidad de una fonoteca de Michoacán

156 *Jorge Amós Martínez Ayala*

Los músicos del no lugar: de boteadores y amenizadores urbanos, una etnomusicología para lo cotidiano y lo próximo

163 *Alonso Arjona Gaytán*

La chilena de Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca: de los orígenes a la identidad étnica

168 *Fermín Antonio Estudillo Tolentino*

## Presentación

Las celebraciones centenarias de 2010 fueron tema obligado para la evocación de las músicas de antaño, aquéllas que se gestaron al fragor de las controversias por definir a la nación; las que fueron adoptando una forma *sui generis* bajo el influjo de las nacientes generaciones, de los cambios buscados, de las transformaciones anheladas.

Pero no sólo las músicas, sino sus contextos, los momentos clave que marcaron las épocas y sus más significativos acontecimientos. Porque ya se ha dicho que las músicas son producto de múltiples historias; ellas recorren disímiles caminos para llegar a ser lo que son en su momento. Así, en sus formas sonoras o en las letras que las acompañan es posible encontrar ingredientes de la historia.

El VI Foro Internacional de Música Tradicional, dedicado exclusivamente a México, convocó a quienes gustaran de mostrar cualquier tópico relativo a dos de las grandes gestas que han formado al país. Hubo entonces quienes dieron cuenta de curiosos sucesos en las postrimerías coloniales; otros eligieron referirse a los movimientos musicales que acunaron a las llamadas músicas nacionales; varios especialistas cayeron en la fascinación del siglo XIX y decidieron prolijamente describir y analizar formas musicales, costumbres, corrientes, modas, autores y espacios, donde la diversidad social decimonónica de pueblos y ciudades se solazaba con la inspiración de la música, sin importar su linaje. En conjunto, se puede decir que los participantes abordaron la temática más allá de los estereotipos acuñados por medios como el cine, la radio o la industria discográfica, respecto a



los dos acontecimientos históricos; prefirieron dedicarse a aspectos poco conocidos pero de sobra significativos.

Así se habló de sones, valeses, polcas, jarabes, romanzas, zarzuelas, corridos y danzones; teatros y kioscos, plazoletas y pulquerías; pianos, armónicas y salterios; paseos y catedrales; prohibiciones inquisitoriales y efervescencias nacionalistas; derroches afrancesados y correrías revolucionarias, todo ejemplificado, indiscutiblemente, con las músicas que han sido también protagonistas, de primer orden, de la historia.

En este foro el homenajeado fue Tatá Benito Sierra Flores, inspiradísimo pireri de Charapan —población localizada en el corazón de la Sierra de Michoacán—, autor de una amplia cantidad de pirecuas compuestas sin el apoyo de la escritura ni de la notación musical. Asimismo, hubo presentación de importantes libros y discos sobre la temática.

## La música como medio de comunicación entre el hombre y las deidades en la sociedad mexicana

La música ha formado parte de la historia del hombre y es difícil establecer su origen, pero sin duda es tan vieja como la humanidad. Esta expresión cultural ha tenido como fin, entre otros, transmitir valores a la sociedad y dar lugar a la misma cohesión social; pero en un primer momento es resultado de la relación del hombre con la naturaleza, y al tratar de entender su entorno, el hombre lo imita y crea un nexo.

La manera de entender y usar la música en nuestra sociedad dista mucho de lo que pudo haber significado en la sociedad mexicana. A raíz de la llegada de los españoles en el siglo XVI, y la posterior conquista de México-Tenochtitlan, gran parte del registro de la “música” de esta sociedad, como la de otras más, fue perseguida y destruida debido a la incompreensión por parte de quienes llegaban del Viejo Mundo, pues consideraban que la música mexicana, así como toda manifestación cultural de esta sociedad, era concebida como producto del demonio.

De esta manera, y con fines evangelizadores, frailes de distintas órdenes realizaron manuscritos en los que se trató de plasmar todo lo relacionado con la vida de estos pueblos, sus costumbres y tradiciones. Es a partir de esas obras que podemos tener una noción de la importancia religiosa que tuvo la música mexicana, como uno de los medios por los que el hombre creaba un vínculo con la divinidad.

Entender la función e importancia que pudo tener la música mexicana en los años anteriores a la llegada de los españoles, en su contexto ritual y religioso, es de lo que se trata en este trabajo, en el que, con el manejo de algunas fuentes que se mantienen hoy en día, al corroborarlas con el pensamiento mexicano, se trata de ver el carácter de la música en torno a la relación del hombre con la naturaleza y su presencia en los rituales, en donde la comunicación con la divinidad fue el primer propósito que se persiguió.

\* Licenciado en Etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH. [hun\_came@hotmail.com]





Para darnos una idea de la importancia religiosa que la música tuvo entre los mexicas citaré un fragmento de un relato mítico, recogido por fray Gerónimo de Mendieta en su *Historia eclesiástica indiana*:

Dicen que el devoto de Tezcatlipoca, perseverando en esta su devoción, llegó a la costa del mar, donde le apareció en tres maneras o figuras, y le llamó y le dijo: 'Ven acá, fulano, pues eras tan mi amigo, quiero que vayas a la casa del sol y traigas de allá cantores y instrumentos para que me hagas fiesta [...] Pues hecha la dicha puente, y dándole un cantar que fuese diciendo, entendiéndole el sol, avisó a su gente y criados que no le respondiesen al canto [...] Y así aconteció que algunos de ellos, pareciéndole meliflúo el canto, le respondieron, a los cuales trajo con el atabal que llaman huéhuetl y con el tepunaztlí [...].<sup>1</sup>

En este relato se pueden resaltar dos cosas básicamente, el origen divino de la música, la cual es para venerar a los dioses, y el carácter sagrado que se les está atribuyendo tanto al huéhuetl como al tepunaztlí, los cuales serían considerados seres sagrados y le dan vida a la misma música.

Por otra parte, en el mundo mesoamericano el hombre tenía con la naturaleza una estrecha relación, cuyo dominio significaba la sobrevivencia y legitimidad del grupo dominante; el hombre tuvo que idear maneras para conseguir el favor de los dioses; la música fue un medio para lograrlo pues imitando los sonidos de la naturaleza, desde donde la divinidad se manifestaba, se creaba un puente entre el mundo terrenal y el divino. De acuerdo con la cosmovisión mexica, producto de la tradición mesoamericana, la naturaleza era regida por la voluntad de los dioses, quienes regulaban el ciclo de la vida y todo lo relacionado con los fenómenos del medio ambiente; la manera de poder mantener el equilibrio, o intentar mantenerlo, fue mediante el ritual, en donde el uso de la música estuvo presente y funcionó como uno de los medios por el cual se lograba contactar y adentrarse en ese complejo mundo, donde la divinidad era presente.

<sup>1</sup> Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, Salvador Chávez Hayhot, 1946, p. 86.



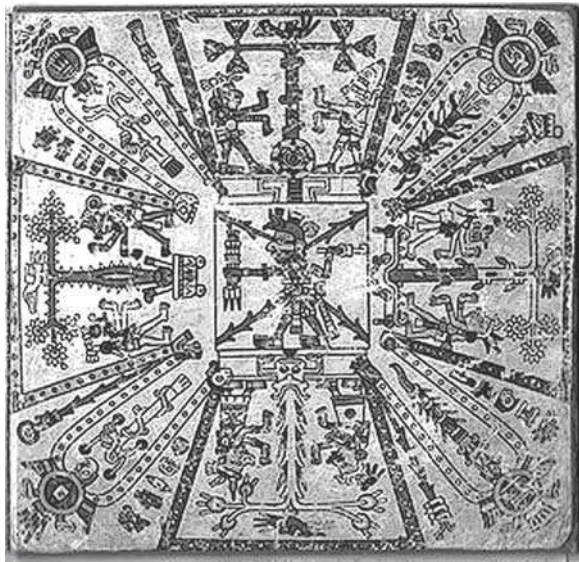
Johanna Broda *et al.*, dicen al respecto, “La cosmovisión es la visión estructurada en la que los antiguos mesoamericanos combinaban de manera coherente sus nociones sobre el medio ambiente en que vivían y sobre el cosmos en que situaban la vida del hombre”.<sup>2</sup> De igual manera, en el pensamiento mexica se concebía el plano terrestre con forma de una cruz en donde a cada extremo se le atribuía un color, un signo y un soporte por los cuales se daba el flujo de las fuerzas, tanto de los pisos celestes como del inframundo, siendo el centro de aquella cruz el lugar donde se llevaba a cabo el equilibrio de estas fuerzas, de los opuestos complementarios.

Por otro lado, y retomando a Alfredo López Austin,<sup>3</sup> en el pensamiento mexica hubo una doble naturaleza del tiempo y del espacio: el tiempo-espacio de los dioses y el tiempo-espacio de las criaturas, donde el hombre estaba presente. Los dioses no sólo habitaron su tiempo-espacio original y ajeno, sino también el habitado por las criaturas y eran los encargados de animar y destruir todo lo creado por ellos mismos. De esta manera es como el hombre, en su preocupación, sintió la necesidad de crear un mecanismo por el cual se pudiera tener un contacto con la divinidad: el ritual fue parte de esta necesidad, donde los sonidos de los instrumentos fueron parte de este acercamiento.

El fraile dominico fray Diego de Durán describe las fiestas mexicas en su *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*, escrita en la segunda mitad del siglo XVI; ahí recoge información valiosísima respecto a las formas en que eran realizadas y se llevaban a cabo esas celebraciones. En esas descripciones aparece el caso de *Toxcatl*, lo cual permite conocer la función de la música en el ritual como un medio de comunicación entre el hombre y las deidades:

<sup>2</sup> Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Arturo Montero, *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México, IIH-UNAM, 1999, p. 462.

<sup>3</sup> Alfredo López Austin, “Los mexicas ante el cosmos”, en *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, núm. 91, 2008, pp. 24-35.



Después de curiosamente adornado quitaban el ante puerta ó bello que á la entrada tenía [...] y abriendo salía una dignidad de las de aquel templo que le llamaban titlachahuan bestido á la misma manera quel ydolo estaba con unas rosas en las manos y una flautilla de barro pequeña de un sonido muy agudo y vuelto a la parte de oriente tocava la flautilla y vuelto á accidente hacia lo mismo y buelto al norte lo mismo y a la parte del sur [...]<sup>4</sup>

Según fray Diego de Durán, en el rito se hace uso de la música, cosa que no es mera coincidencia, pues la noción del espacio y la utilización de la flautilla están marcando la concepción que se tenía del mundo y su contacto con lo sobrenatural, la divinidad misma. Es el sonido de este aerófono hacia los extremos del mundo lo que ayuda al hombre a contactar las fuerzas del tiempo-espacio de los seres sobrenaturales.

Es en el mismo ritual en donde el hombre se relaciona con lo sobrenatural, pero ¿qué le da sentido al rito? El mito es la respuesta y es donde se legitima la religión y se mantiene viva la idea del cosmos. En la “Leyenda de los Soles” se hace mención, en lo que se refiere a la creación de la humanidad de la quinta era, a la manera en que Quetzalcóatl, en su viaje al Mictlán, toca la trompeta de caracol del señor del inframundo para poder llevarse los huesos de los hombres de eras pasadas y así darle vida a la nueva humanidad:

<sup>4</sup> Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de tierra firme*, México, Conaculta (Cien de México), 2002, p. 49.

Se consultaron los dioses y dijeron: ¿Quién habitará, pues se estancó el cielo y se paró el Señor de la tierra? [...] Luego fue Quetzalcóatl al infierno; se llegó a Mictlantecutli y a Mictlancíhuatl y dijo: He venido por los huesos preciosos que tu guardas. Y dijo aquél: ¿Qué harás tú, Quetzalcóatl? Otra vez dijo éste: Tratan los dioses de hacer con ellos quien habite sobre la tierra. De nuevo dijo Mictlantecutli: ‘Sea en buena hora. Toca mi caracol y tráele cuatro veces al derredor de mi asiento de piedras preciosas.’ Pero su caracol no tiene agujeros de mano. Llamó a los gusanos, que le hicieron agujeros, e inmediatamente entran allí las abejas grandes y las montesas [...].<sup>5</sup>

Es la trompeta de caracol tocada por Quetzalcóatl, quien así anuncia la creación de la humanidad, y es a partir del asiento de piedras preciosas del señor del inframundo que se contacta a las fuerzas del mundo habitado por los seres sobrenaturales.

La idea de hacerse presente en este mundo es lo que hace que el hombre busque formas de entender y relacionarse con su entorno; en el caso de la sociedad mexicana, ésta tuvo la necesidad de hallar la manera de comprender y manejar el medio natural: el mito y el rito en las fuentes nos presentan la forma en que los mexicanos intentaron hacerlo. La música fue uno de los medios por el que el hombre se comunicó con la divinidad, y ésta se encontraba presente en toda manifestación de la naturaleza; como el sonido del viento y del trueno, la divinidades estaban inmersas en los fenómenos naturales, cuyos sonidos el hombre debía imitar.

Las divinidades se comunicaban con los hombres por medio de los fenómenos naturales, les enviaban mensajes mediante éstos; los hombres también correspondían a la comunicación haciendo reproducir sonidos sagrados mediante los instrumentos: el huéhuetl representó el origen de la música y la trompeta de caracol el sonido que anuncia la creación del hombre. “Cuando uno sobre su casa oía charrear a la lechuza, tomava mal agüero [...] Dezían que aquél era el mensajero del dios Mictlantecutli”.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> “Leyenda de los Soles”, en *Códice Chimalpopoca*, trad. de Feliciano Velázquez, México, UNAM, 1975, p. 120.

<sup>6</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Madrid, Dastin-Historia, 2001, p. 381.

*Jaime Enrique  
Cornelio Chaparro\**

A N T R O P O L O G I A

# Mestizaje musical novohispano

## **H** El Renacimiento

Hay ciertas características que tipifican a la música del Renacimiento y una de ellas es el auge de la polifonía, la cual consiste en la creación de un estilo de composición, de una técnica basada en el equilibrio de las voces. Se componía a varias voces pero ninguna de ellas era más importante que la otra, sino todas iguales; no existía la primera, la segunda, tercera o cuarta voz. La soprano, la contralto, el tenor y el bajo tenían la misma importancia, todas cantaban una melodía, lo que se conoce como “contrapunto imitativo”. Ese rasgo dominó a buena parte de la música religiosa o profana del Renacimiento y la encontramos en todos los países de Europa.

Cuando los misioneros llegan a la Nueva España, y con ellos los compositores a las catedrales, traen esa sólida técnica y esa capacidad de crear, que se refleja en el repertorio que se utilizaba en la época renacentista.

Es importante señalar que las capillas musicales que se fundan en las catedrales americanas, y de esto no está exenta la Nueva España, se fundan siguiendo el modelo de organización de las catedrales de Sevilla y de Toledo. Por lo tanto, la música de los maestros de estas catedrales se conoció en la Nueva España.

Este estilo de desarrollo en la ejecución de música polifónica implicaba no solamente la parte vocal, que era sustancial porque se decían los textos de la liturgia, sino también la parte instrumental.

### Estilos y compositores de la Colonia

Como ejemplo de lo anterior tenemos al compositor novohispano Francisco López y Capillas, heredero de esa tradición llamada “Prima

\* Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma del Estado de México. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (2007) y Miembro del Registro Conacyt de Evaluadores Acreditados en el Área de Ciencias Sociales y Económicas. [jccuam@yahoo.com.mx]





práctica”,<sup>1</sup> aceptada por el Concilio de Trento en 1569. Nació en la ciudad de México alrededor de 1608 y murió en 1674, en pleno corazón del siglo XVII.

De este compositor se conoce el salmo *Dixit Dominus* una obra en polifonía coral a ocho voces, donde se maneja el contrapunto y todas las voces funcionan con igualdad de importancia, lo que constituye el eje de la polifonía. Este salmo forma parte de un juego de salmos a doble coro para el oficio de vísperas, que López y Capillas habría compuesto para la fiesta de San Pedro y San Pablo, entre los años 1641 y 1648. La obra pertenece al archivo de la Catedral de Puebla, donde López y Capillas fue organista, cantor y bajonero.

De la misma manera, en el archivo musical de la Catedral de Oaxaca se han conservado tres misas de un compositor llamado Manuel de Sumaya, quien sigue la perspectiva de composición establecida durante el siglo XVI, aprobada también por el Concilio de Trento. Estas misas son a ocho voces y van acompañadas de violines, que pueden considerarse como un modelo de perfección de la composición polifónica de este estilo de contrapunto imitativo y del uso de las consonancias en la música litúrgica.

Al escuchar estas obras es importante poner atención en el efecto tan interesante que da como resultado. La utilización de los instrumentos le otorgan profundidad, una especie de perspectiva a la música. En este sentido, no hay que olvidar que la perspectiva es un descubrimiento del Renacimiento, y si hay algo que caracteriza y diferencia a la pintura renacentista de la medieval, es justamente el uso de la perspectiva.

### El Barroco

Se ha señalado en los diferentes tratados y textos de historia de la música, que lo que marca la diferencia entre la época renacentista y la época barroca es el abandono de la polifonía; es decir, de la música cuyas voces están tratadas en igualdad de condiciones para

<sup>1</sup> Es un término musical que describe una manera de componer desde el siglo XVI, en el que la música imita el estilo compositivo del último Renacimiento. Se contraponen al estilo moderno, también llamado *seconda pratica*. Un ejemplo de *stilo antiquo* es el “Stabat Mater” de Domenico Scarlatti.



jerarquizar una de ellas, la voz superior; destacar la voz más grave y reducir las voces intermedias de la polifonía a la armonía.

En la época del canto llano, del canto gregoriano en la Edad Media, la música monódica era sola, el canto llano era solo; en cambio, durante el barroco, con el nacimiento de la monodia acompañada se asiste al surgimiento de un nuevo género: al nacimiento de la ópera.

En el caso del mundo hispanoamericano, ese tránsito del renacimiento al barroco fue más sutil, más difuminado, menos violento, pues como no había una gran actividad músico dramática en España, entonces el cambio de estilo del Renacimiento al Barroco se da en las catedrales, en la música religiosa, mediante varios recursos. Uno de ellos es la inserción de una sola voz que comienza cantando un pasaje, que luego es desarrollado polifónicamente. Esto se da a principios del siglo XVII, principalmente en los villancicos.

Por otra parte, la voz del bajo y la voz grave, como una conformación vocal típica, está formada por soprano contralto, tenor y bajo, pero la voz del bajo deja de ser un bajo melódico, como en estas piezas polifónicas que hemos señalado, para convertirse en el bajo fundamental de los acordes que sostiene a la melodía, dando origen a lo que se denominó como “bajo continuo”, es decir, la línea grave de acompañamiento que luego es trasladada a un instrumento de cuerda grave como el violonchelo, o a un instrumento de aliento como el fagot o a un teclado, donde lo que va tocando la mano izquierda es la voz grave. Entonces se sustituye la voz cantada por una voz instrumental, y eso deja a la voz de arriba cantando como un instrumento.



Pero también en el caso de la música religiosa se desarrolla un estilo de canto, de respuesta de coros que es el estilo policoral, es decir, composiciones de música a dos coros, a tres coros, a cuatro coros, y esto es concordante con la experiencia que desarrollan Andrea y Giovanni Gabrielli (tío y sobrino) en la catedral de San Marcos en Venecia. Giovanni Gabrielli escribe música para conformaciones vocales e instrumentales, las cuales son distribuidas en diferentes puntos de la catedral buscando una especie de sonoridad “estereofónica”; las fuentes sonoras están diseminadas y todas convergen en un punto, por ello los feligreses que iba a oír la misa se sentían envueltos por la música, una experiencia increíble que podemos imaginar y que también se desarrolla en todas las catedrales americanas. El contrapunto deja de ser un contrapunto entre voces para volverse un contrapunto entre coros.

En este sentido, en Oaxaca se localizó un villancico de Antonio de Salazar que data de 1704 y está compuesto a once voces, distribuidas en tres coros.

Uno de los rasgos interesantes de la música barroca de este periodo, que llamaríamos el barroco español, es la incorporación de los pasajes a “solo”, que algunas veces aparecen en la introducción del villancico y luego se desarrolla polifónicamente.

Todo villancico opera sobre la alternancia de una sección llamada estribillo y otra llamada copla. A veces sucede que las coplas se cantan a solo o a dúo.

Este abandono del contrapunto imitativo para preferir la llamada homofonía se puede constatar en un códice localizado en Oaxaca pero que es oriundo de Puebla, como parte del cancionero musical de Gaspar Fernández. Es un códice que reúne 300 composiciones. Este documento es muy importante porque señala cómo se da en la Nueva España el mestizaje musical en América Latina; cómo asimilamos la herencia renacentista de los compositores europeos.

Gaspar Fernández era portugués y llegó a Guatemala en 1599, en 1606 fue llamado a la catedral de Puebla para ser maestro de capilla, y en esos 25 años (por que vivió hasta 1629) dejó un producto original y único.

Los villancicos de Gaspar Fernández, si bien es cierto que comparten toda una serie de elementos típicos

con los villancicos españoles y con los villancicos portugueses, aportan elementos novedosos.

Uno de ellos es la composición de versos en lengua náhuatl, para indios, pero además con la incorporación de los ritmos llamados yámbicos, característicos de los ritmos de las danzas indígenas de concheros.

El villancico en el siglo XVII tiene una importancia enorme en toda la cultura hispanoamericana, es el elemento tolerado, incorporado a la liturgia, pero únicamente en el ámbito hispanoamericano, ya que esto no ocurre en Francia, ni ocurre en otros países católicos.

Aparecieron varias formas del villancico, y una de esas formas típicas fue el llamado negro, que capturaba los elementos rítmicos de las músicas que cultivaban las comunidades negras traídas de África durante el siglo XVI.

Estos villancicos negros lo que hacían era recuperar las formas de expresión de las comunidades negras, entre ellas la parte rítmica y el canto responsorial, es decir, el canto antifonal, el cual consiste en que un coro le respondía a una sola voz, práctica que perdura hasta el día de hoy.

Estos villancicos polifónicos no eran villancicos para que los cantaran los negros, eran villancicos para interesar a los negros a venir al templo, encontrar un elemento de conexión de identidad. A estos villancicos se les llamó negros, guineos, negrillos, negritos, negritas, etcétera, donde se incorporaban términos que solamente tenían valor fonético. Términos como: burumbé, burunba, usia, usie, zumbacate, etc., no tienen significado pero dan color, digamos que “negrean la pieza”.

Algunas interpretaciones modernas han incorporado las “pailas” o percusiones. En este sentido, hay muchas dudas en cuanto a que las percusiones hayan sido aceptadas en un ámbito catedralicio, ya que no se ha encontrado ninguna referencia de músicos ejecutando percusiones en estos espacios religiosos.

Podemos imaginar lo festivo que resultaban estos villancicos en el seno de la catedral, lo que provocó incluso las protestas y la censura del Santo Oficio. El caso es que a lo largo de ese siglo todas las catedrales tuvieron sus villancicos.

Para componer los villancicos se contrataba un poeta que escribía los textos, los cuales eran entregados



al maestro de capilla para que escribiera la música. Cabe recordar los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz. Se sabe que esta monja y poeta compuso muchos juegos de villancicos que no fueron escritos como poesía pura, sino letras de canciones que no se compusieron para ser leídas.

En 1700 llega Felipe V al trono español, al que asciende con una educación versallesca por ser nieto de Luis XVI de Francia, en cuya corte había sido educado (ni siquiera hablaba español). Así, a los 17 años llegó a Madrid como rey de España hablando francés, bailando minué y con un gusto enorme por las italianas, ya que sus dos esposas fueron italianas: María Luisa de Saboya e Isabel de Farnesio, quien llevó a Farinelli a la corte española.

Pero al casarse con Felipe V, lo primero que pidió María Luisa de Saboya fue su orquesta, donde la mitad de los músicos eran italianos, sobre todo violinistas, porque durante el siglo XVII ya había una desarrolladísima tradición violinística en Italia, una tradición que incluye a Boncini, Vitali, Torelli y al mismo Vivaldi.

Esta escuela se introduce no sólo en la corte de España sino también en las catedrales españolas y, en consecuencia en América, con lo que de pronto la música se moderniza, pues con la entrada del barroco franco-italiano entran no sólo las formas de la música italiana, ingresan también el mundo de la ópera, las arias, los recitativos; así como los instrumentos modernos abiertamente aceptados.

En México y en toda la Nueva España, el último compositor que representa el estilo barroco del siglo XVII es Antonio de Salazar. Nació en Sevilla alrededor de 1650, en 1679 se hallaba en Puebla como maestro de capilla, y en 1688 se presentó para concursar por el mismo puesto en la Catedral de México.

Tanto su música litúrgica como sus villancicos revelan a un músico de gran formación técnica, con profundo conocimiento del contrapunto y gran sensibilidad. Su gestión al frente de la Catedral de México fue una de las más brillantes. En su época se hizo el contrato para la construcción de uno de los órganos catedralicios, se da impulso a la formación de instrumentistas, se acrecentó la capilla musical con nuevos instrumentos y se reordenó todo el acervo musical

anterior. A su muerte, ocurrida en 1715, su obra fue conocida no sólo en México y Puebla, sino también en Oaxaca y Guatemala.

Le sucedió en el cargo su discípulo-alumno Manuel de Zumaya, nacido en México alrededor de 1680, niño de coro desde 1690. En 1715 es elegido maestro de capilla en la Catedral de México; en 1739 se mudó a Oaxaca, donde fue maestro de capilla hasta su muerte en 1755.

De este autor es recomendable escuchar un villancico policoral llamsdo “Celebren, publiquen, entonen y canten”, escrito para dos coros, tres violines, clarín y bajo continuo. Es interesante cómo el conjunto de instrumentos funciona como un tercer coro. Aquí hay un elemento nuevo: si en la música policoral los coros dialogaban entre sí, ahora los coros dialogan con los instrumentos. Ya estamos en el siglo XVIII, en el estilo barroco franco-italiano.

Detrás de Manuel de Zumaya hay un músico italiano que llega justamente para el Coliseo en 1742, es Ignacio Jerusalem, quien traía consigo la gran tradición musical italiana. Era un gran violinista que había sido formado y educado en Italia, nació en la ciudad de Lecce. Al llegar lo contrataron para que dirigiera la vida operística, pues cuando Zumaya se fue en 1739, se creó un vacío enorme en la ciudad de México. Jerusalem es invitado a la Catedral de México, donde se quedó hasta su muerte. Dejó escrita mucha música sacra e instrumental, la cual está a medio camino entre el estilo barroco del siglo XVIII y el rococó, el nuevo estilo clásico.

Por otra parte, en el Colegio de las Niñas de Morelia apareció una sinfonía de Antonio Salieri, junto a otra obertura de otro músico desconocido llamado Antonio Rodín. Lo interesante de esta música es que nos ubica en un contexto en el cual estaba en desarrollo el concepto de la orquesta sinfónica. No debemos olvidar que a lo largo del siglo XVIII la orquesta sinfónica se va conformando con el gran instrumental expresivo de la sociedad europea, que es básicamente la familia de cuerdas: dos oboes, dos trompas y timbales. Esta plantilla orquestal alimentó el nacimiento de muchísima música.

Podríamos imaginar eso mismo pero en Morelia, en el Colegio de las Rosas, donde se atendía a las niñas huérfanas, las niñas pobres. Parece ser que entonces la



educación musical que se impartía en este colegio era muy alta, porque si esta música era tocada con la orquesta de niñas de esta escuela, quiere decir que por lo menos este colegio tenía el mismo nivel que tenía el Hospedaje de la Pietà, un conservatorio en Venecia donde el maestro de música era nada menos que Antoni Vivaldi.

Pero volviendo a Antonio Salieri, en un trabajo de investigación realizado por el doctor Ricardo Miranda se logró saber bien a bien quién era este músico. Fue músico de la orquesta de Felipe V en la corte de Madrid, tocaba los timbales y era el clarinero. Se considera que en su música se muestra una transición que va del barroco, pasando por un estilo que en principio es rococó y se dirige al clasicismo.

#### La transición al clasicismo

Hacia finales del siglo XVIII, los ingenieros de México fundan el Palacio de la Minería, donde se presentaban los primeros conciertos (que en ese entonces se llamaban “academias”). Allí se interpretaban sinfonías y música instrumental, lo que coincide justamente con la secularización del arte a partir de las reformas borbónicas de Carlos III, donde la música ya no se circunscribe al ámbito de la catedral, sino que también sale a las nuevas salas de concierto.

Un minueto de Aldana, que revela el paso al clasicismo, fue encontrado en un cuaderno de 1804 perteneciente a doña María Guadalupe Mainer. Es una recopilación de piezas manuscritas que contiene, entre otros, música de Haydn, quien ya era conocido en la Nueva España. El minueto de Aldana es una pieza rococó típica de finales del siglo XVIII y fue escrita para piano.<sup>2</sup>

Para finales del siglo XVIII la música de género religioso inicia su decadencia, para ceder paulatinamente su preeminencia a la música profana. A partir de 1821 la práctica de la música se inclina hacia la ópera, usando procedimientos del romanticismo italiano.

<sup>2</sup> En 1804 ya había fábricas de pianos en la Nueva España: dos en la ciudad de México y una en Colima. Ello quiere decir que si había fábricas, había demanda. No debemos olvidar que en el siglo XIX el instrumento por excelencia era el piano, así como el violín lo fue de los siglos XVII y XVIII.

De manera simultánea, y como producto de la Independencia, se generalizaron los intentos por utilizar en el teatro la música local (sonecitos y bailables) zarzuelas y ópera, y poco más tarde algunas piezas de salón. En esta época varios ejecutantes y compositores extranjeros se radicaron en México o vivieron largas temporadas en nuestro país, como el español Jaime Nunó, autor de la música del Himno Nacional (1854).

En el México independiente se escuchaba la música de Mozart, Litz, Chopin, Beethoven y Schumann. Hacia 1911, y como resultado de un largo periodo de gestación, Manuel M. Ponce (1886-1948) inició su obra nacionalista. Tomó como fuente de inspiración el material que aportaba la música mestiza: los sonecitos regionales, el corrido, el huapango, la jarana y las romanzas, las danzas nacionales de uso más generalizado y los cantares recién aparecidos durante el movimiento revolucionario.

Ponce, secundado por José Rolón, recogió aquellas melodías y las convirtió en piezas más o menos breves y posteriormente en formas mayores, como el *Concierto para piano y orquesta*, el *Concierto para guitarra* y el tríptico *Chapultepec*.

Un segundo momento del movimiento nacionalista se da entre 1920 y 1940. Aquí se retoma el tema del indigenismo, literal o supuesto, que propició mayor libertad rítmica, amplitud de las percusiones y mezclas sonoras ásperas, agrias y disonantes con un carácter moderno. Este segundo momento del nacionalismo tuvo una enorme importancia, ya que esta música estuvo alejada de influencias extranjeras.

#### A manera de conclusión

Toda sociedad se expresa a través de los sonidos, que son un signo del estado en que vive, de su cultura, de lo que piensa, de lo que siente. Hablar de nuestras raíces musicales es darnos cuenta que son muchas y muy variadas. Esta suma de influencias determinaron en gran medida el perfil de lo que somos como país, porque no hay pueblo sin pasado, no hay pueblo sin historia. Con todos estos elementos es con lo que hemos conformado una cultura propia.



## Música novohispana de los siglos XVI y XVII: manifestación sincrética de lo europeo e indígena

**E**l inicio del siglo XVI trajo a las tierras del nuevo continente una nueva religión, junto con una nueva cultura en todas sus manifestaciones. Los procesos de la evangelización y colonización iniciados inmediatamente después de la Conquista abrieron las puertas del Nuevo Mundo a las importaciones culturales europeas dentro de las cuales la música se ubicó en un lugar privilegiado.

Como lo confirman las crónicas de la época, el proceso de la evangelización se realizaba en una estrecha relación con el proceso educativo en todos sus aspectos. Los frailes de las órdenes enviadas a estas tierras estuvieron:

[...] enseñando a los indios no solo la Doctrina Evangélica, que era el principal intento, sino policía: enseñándoles no solo vivir bien, sino a vivir absolutamente. Formaron sus pueblos en tan buena disposición, que hoy son hermosísimas ciudades [...] les enseñaron las costumbres morales y políticas [...] porque la gente estaba tan inculta, que ni comer sabía, ni vestirse, ni hablarse a lo menos con cortesía, y humanidad: y todo lo han enseñado las tres religiones en esta tierra con tanta perfección, que hoy compite en religión, y policía con toda Europa.<sup>1</sup>

Los indios de la Nueva España resultaron ser muy hábiles y talentosos y sin mayores problemas aprendieron los nuevos oficios y artes: “El que enseña a el hombre la ciencia, ese mismo proveyó y dio a estos indios naturales grande ingenio y habilidad para aprender todas las ciencias, artes y oficios que les han enseñado [...] En los oficios mecánicos, así los que de

\* Maestra en Musicología por el Instituto de Musicología de la Universidad de Varsovia. Radica en Toluca, Estado de México, y está realizando la investigación para su tesis de doctorado sobre la forma y técnicas de composición del villancico novohispano del siglo XVII, bajo la dirección de la doctora Anna Gruszczynska-Ziolkowska de la Universidad de Varsovia. [ajn7@hotmail.com]

<sup>1</sup> Juan de Grijalva, *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España en cuatro edades desde el año 1533 hasta el de 1592*, México, Porrúa, 1985, p. 42.

antes los indios tenían, como los que de nuevo han aprendido de los españoles, se han perfeccionado mucho [...] son buenos zapateros [...] hay indios herreros y tejedores, y canteros, y carpinteros y entalladores [...]", afirmaba Motolinía con gran admiración.<sup>2</sup>

Así se realizaba la primera etapa de la formación de lo que sería —dentro de poco— una nueva cultura. Una cultura sincrética donde los elementos propios indígenas y los europeos importados lograron una fusión y una vida propia e independiente.

Desde el principio de esta etapa la música formaba parte de los procesos educativos y didácticos. El repertorio religiosos traído por los frailes fue inmediatamente incluido en todo el proyecto para apoyar la enseñanza de la doctrina cristiana. En las culturas indígenas la música era el elemento indispensable en todas las manifestaciones religiosas. Los cantos, bailes e instrumentos musicales no podían faltar en ninguno de los múltiples festejos, como afirma Bernardino de Sahagún: "los cantares [...] que se hiciesen y usasen en su servicio, y como su culto divino y psalmus de su loor, así en los templos como fuera de ellos [...]",<sup>3</sup> quien al mismo tiempo reconoce la fuerza que tenía el elemento musical en los cultos idolátricos. La nueva religión, el nuevo dios y su doctrina tenían que venir apoyados con el mismo elemento. Como lo subraya Lourdes Tourrent, los frailes al declararle la guerra a la idolatría muy sabiamente no incluyeron en ella la música, sino por el contrario, la aprovecharon para atraer a los indígenas hacía las ceremonias católicas.<sup>4</sup>



Las barreras lingüísticas fueron superadas gracias a las traducciones hechas por los mismos frailes, quienes utilizaron la lengua náhuatl como vehículo de la doctrina cristiana,<sup>5</sup> obteniendo así la primera manifestación sincrética: las principales doctrinas y plegarias cristianas traducidas del latín y cantadas en lenguas indígenas. Así lo narra Motolinía: "En este tiempo se comenzó a encender otro fuego de devoción en los corazones de los indios que se bautizaban, cuando dependían el *Ave María*, y el *Pater Noster*, y la doctrina cristiana; y para que mejor lo tomasen y sintiesen algún sabor, diéronles cantado el *Per signum Crucis*, *Pater Noster* y *Ave María*, *Credo* y *Salve*, con los mandamientos en su lengua, de un canto llano gracioso"; y lo confirma también Vasco de Quiroga, quien en

su testamento dejó una clara indicación a los presbíteros y capellanes para que cada uno: "predique el santo Evangelio a los indios pobres [...] en la lengua de dichos indios [...] y diga misa cantada y oficiada con canto".<sup>6</sup>

Paralelamente los frailes realizaban una fuerte campaña de enseñanza cuyo programa incluía conocimiento del castellano, gramática, latín, canto y manejo de instrumentos musicales. A poco tiempo se dieron los buenos resultados: cantores indígenas ejecutando sin dificultad alguna tanto el repertorio europeo en latín como el nuevo repertorio "mestizo". La calidad de estas ejecuciones llenaba de admiración a los contemporáneos: "En Ocotelulco está el convento de religiosos de San Francisco [...]: su iglesia es hermosísima, y los sirven unos cincuenta indios que desempeñan los oficios de cantores, organistas, músicos, trompeteros y atabaleros. No hay mayor delicia que oír una misa, asistida

<sup>2</sup> Fray Toribio de Benavente (Motolinía), *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Porrúa, 2007, pp. 241-246.

<sup>3</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Madrid, Promo Libro, 2003, p. 271.

<sup>4</sup> Lourdes Tourrent, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1996, p. 120.

<sup>5</sup> Jacques Lefaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, México, FCE, 2006, p. 53.

<sup>6</sup> Fray Toribio de Benavente (Motolinía), *op. cit.*, p. 32; Vasco de Quiroga, *La utopía en América*, Madrid, Promo Libro, 2003, p. 290.



por esa capilla, cuyas maravillosas sinfonías llenan de admiración a todo el mundo”, dejó escrito en su relato Thomas Gage.<sup>7</sup> La misma opinión expresó Bartolomé de las Casas describiendo la misa que ofició en Tlaxcala en 1538, en la cual cantaron: “tres capillas de indios cantores, por canto de órgano, y doce tañedores de flautas con harta melodía y solemnidad, y por cierto dijo allí persona harto prudente y discreta que en la capilla del rey no se pudiera mejor officiar”.<sup>8</sup>

La música europea en su versión original o mestiza encontró en el pueblo indígena una respuesta muy favorable, un público interesado en escucharla y ejecutarla, dispuesto a incluirla en los festejos y abierto a todo tipo de simbiosis entre lo nuevo y lo tradicional. El claro ejemplo de ello son las procesiones y festejos del tipo representativo-teatral.

Ambas culturas, la indígena y la europea, conocían y practicaban la procesión como forma del festejo religioso. Sin embargo, en la tradición europea la participación de la música en las procesiones era una experiencia relativamente nueva. Como afirma Klaus Pietschmann, durante la segunda mitad del siglo XV las procesiones de *Corpus Christi* en Roma se convirtieron en el evento religioso más suntuoso y caro del año; sin embargo, la participación de los músicos se confirma por primera vez hasta la última década del siglo.<sup>9</sup> En la cultura indígena las procesiones han sido siempre una principal forma de celebración y la música —en todas sus manifestaciones— era su parte esencial. La



fusión de ambas tradiciones no tardó en manifestarse. Las coloridas procesiones indígenas, llenas de flores, trajes típicos, bailes, cantos e instrumentos se mezclaron con las imágenes de los santos cristianos, con el crucifijo y figuras sagradas, y sobre todo con los cantos religiosos, cuyo acompañamiento también vivió el rápido proceso de mestizaje: junto con los instrumentos europeos iban las conchas y flautas, los atabales y tambores. Las procesiones, bailes y festejos indígenas influyeron en la manera de llevar a cabo los festejos del calendario religioso, no solamente hablando de *Corpus Christi*, sino también de los santos patronos de los pueblos, Santísimo Sacramento etc. En su repertorio musical convivían en una perfecta simbiosis bailes y cantos europeos e indígenas.

Un ejemplo de este fenómeno proporciona Thomas Gage en su relación de las fiestas, afirmando que el tocotin se bailaba y cantaba “alrededor del tepanabad (y) con las plumas que llevan en la mano [...] y en tiempos de paganismo (... se utilizaban) para cantar alabanzas a su rey y emperador; pero hoy día se aplican estas canciones al rey de la gloria y al santo sacramento [...] de esta manera bailan en círculo tocando sus guitarras”.<sup>10</sup> Los mismos bailarines: “además de estas danzas [tocotines] bailan también nuestras zarabandas y las de los negros con castañuelas”.<sup>11</sup> Una descripción parecida, que confirma la armónica convivencia de ambas culturas en un evento religioso, nos la proporciona Motolinía, relatando los festejos del domingo de pascua del año 1539:

Han estos tlaxcaltecas regocijado mucho los divinos oficios con cantos y músicas de canto de órgano; [tenían] dos capillas; cada una de más de veinte cantores, y otras dos de flautas, con las cuales también tañían rabel y jabe-

<sup>7</sup> Thomas Gage, *Viajes en la Nueva España*, La Habana, Casa de las Américas, 1980, p. 50.

<sup>8</sup> Fray Bartolomé de las Casas, *Los indios de México y Nueva España. Antología*, México, Porrúa, 2004, p. 41.

<sup>9</sup> Klaus Pietschmann, “La música del *Corpus Christi* en la Roma del siglo XVI”, en Montserrat Galí Boadella (ed.), *Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi. III Coloquio Musicat*, México, IIE-UNAM, 2008, pp. 128-129.

<sup>10</sup> Thomas Gage, *op. cit.*, pp. 189-190.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 190





bas, y muy buenos maestros de atabales concordados con campanas pequeñas que sonaban sabrosamente.<sup>12</sup>

De igual forma lo hace Bernal Díaz del Castillo al describir las procesiones realizadas en Guatemala:

[...] cuando es el día de *Corpus Christi* o de Nuestra Señora, u otras fiestas solemnes [...] salen todos los más pueblos cercanos de esta ciudad de Guatemala en procesión con sus cruces y con candelas de cera encendidas [...] y vienen cantando las letanías y otras oraciones, y tañen sus flautas y trompetas”.<sup>13</sup>

Siguiendo este curso de compenetración de las culturas, con el tiempo Nueva España contaba no solamente con buenos ejecutantes de la música religiosa europea (constantemente actualizada), sino con su propio repertorio y sus compositores de origen indígena. Muchos de ellos anónimos, como el que menciona Motolinía hablando de los cantores indios de Tlaxcala: “un indio de estos cantores, vecino de esta ciudad de Tlaxcala, ha compuesto una misa entera, apuntada por puro ingenio, aprobada por buenos cantores de Castilla que la han visto”,<sup>14</sup> otros conocidos de nombre

y algunas obras que lograron llegar a nuestras manos, como es el caso de Tomás Pascual y Juan Matías.

La presencia de lenguas indígenas, sobre todo el náhuatl, en las composiciones novohispanas no se limitó a ser el vehículo de la doctrina cristiana. Después de la etapa de enseñanza seguía siendo utilizada por los compositores de motetes, himnos y, sobre todo, villancicos.

La plena aceptación de la música europea por parte de los nativos de la Nueva España se documenta también con los instrumentos musicales nuevos para la cultura indígena. Como en los demás oficios, también en lo relacionado con la fabricación de éstos, los nativos no tuvieron ningún problema. Tratándose de flautas, chirimías, sacabuches y otros instrumentos de viento no parece tan sorprendente, ya que sus homólogos formaban parte de su propia cultura. Sin embargo, los instrumentos de cuerda les eran desconocidos, lo que tampoco impidió su rápida asimilación y producción propia. Motolinía confirma que “labran bandurrias, vihuelas y arpas”,<sup>15</sup> lo mismo que Bartolomé de las Casas: “ninguna cosa ven, de cualquier oficio que sea, que luego no la hagan y contrahagan. Luego como vieron las flautas, las chirimías, los sacabuches, sin que maestro ninguno se lo enseñase, perfectamente los hicieron”. Continúa narrando con admiración sobre unas vihuelas que encontró en el mercado de la ciudad: “muy buenas y grandes, y señaladamente los lazos dellas eran polidos y muy delocados, y eran tan artificialmente hechos que me paré a miralles [...] quedé admirado”.<sup>16</sup> Lo que le sorprendió no fue nada más la calidad de los instrumentos, sino principalmente el hecho de que fueron fabricadas por un indio.

Las opiniones expresadas por los cronistas reafirma la iconografía musical relacionada con el tema, de la cual la más significativa se encuentra en las iglesias de Acatepec y Tonantzintla cerca de Cholula, Puebla.

Viendo los esplendorosos ornamentos que cubren las paredes y techos de la iglesia de San Francisco de Acatepec, no se notan a primera vista elementos relacionados con la música. Sin embargo, al subir al coro nos encontramos con los relieves musicales adornando

<sup>12</sup> Fray Toribio de Benavente (Motolinía), *op. cit.*, p. 190.

<sup>13</sup> Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 2007, p. 581.

<sup>14</sup> Fray Toribio de Benavente (Motolinía), *op. cit.*, p. 240.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 246.

<sup>16</sup> Fray Bartolomé de las Casas, *op. cit.*, p. 34.



su techo: los angelitos-músicos tocando diferentes instrumentos musicales europeos. Podemos ver flautas, violas (*da gamba* y *da braccio*), arpas, dulzainas, sacabuches, bandurria, guitarra, vihuela, fagot y órgano de coro —el único instrumento a cargo no de un angelito, sino de santa Cecilia, patrona de los músicos—. Las imágenes de los instrumentos son lo suficientemente fieles para confirmar el contacto de los entalladores con los originales. No hay duda de que, para poder realizar los relieves, los artistas tenían que tener contacto con los instrumentos en cuestión; conocían los detalles de su construcción y la técnica necesaria para su uso (aunque fuera nada más por observación). Llama atención también la formación de los mismos angelitos-músicos. En su mayoría están formados en parejas ubicadas en semicírculo sin seguir, aparentemente, una determinada regla de instrumentación. De la misma manera aparece una pareja de instrumentos de viento (dulzaina y corno), que una de instrumentos mixtos (flauta y viola *da braccio*, o flauta y guitarra). Esta libre formación de los “músicos” se podría comparar con la utilizada en las procesiones del pueblo: sin reglas fijas ni formaciones rigurosas. Resulta significativa la colocación de los grandes instrumentos de cuerda, como arpa y viola *da gamba*, y del órgano. Los tres aparecen como instrumentos solos y en una visible distancia de los demás, lo que tal vez era el resultado de la consciencia de que ninguno (por su tamaño y técnica) pudo formar parte de una procesión, pero de todas maneras estaban presentes en las ejecuciones realizadas dentro de la iglesia.

La iconografía musical de la iglesia de Santa María de Tonantzintla temáticamente se acerca a la de Acatepec, con la diferencia de que los instrumentos se encuentran en las manos de músicos indígenas. Este peculiar conjunto musical recibe a los fieles en la puerta de la iglesia: todos los relieves se encuentran en el arco de la entrada. Los instrumentos en las manos de los músicos indígenas nada tienen que ver con los instrumentos típicos de su cultura. Igual que en la iglesia de Acatepec, tampoco en la de Tonantzintla encontraremos imágenes de conchas, silbatos, sonajas o tambores. El conjunto está compuesto por los instrumentos europeos: violas *da gamba* y *da braccio*, bandurria, fagot, corno y flauta. Las imágenes de los músicos están

mezcladas con las del pueblo asistente. Aparecen libremente entre las plumas que adornan las cabezas de los nobles y guerreros y la multitud de la gente ordinaria de su comunidad indígena. Tomando en cuenta este entorno, la presencia de los instrumentos musicales europeos tiene un especial significado. Confirma los relatos de los cronistas, afirma la gran aceptación de la música europea por parte de los nativos de la Nueva España y su activa participación en el proceso de la formación de esta nueva y sincrética cultura musical novohispana.

Esta afirmación se podría debatir con el argumento de que ambas iglesias fueron adornadas bajo la supervisión de los religiosos, cuya influencia y decisión eran fundamentales y los artesanos indígenas se limitaron a realizarlas. Sin embargo, me atrevería a decir que si las imágenes de los instrumentos musicales incluidas en ambas iglesias hubieran sido impuestas sin ser conocidas y plenamente aceptadas por los artistas entalladores, seguramente éstos no se habrían esmerado en plasmarlas tan detalladamente. Es posible que tampoco hubieran dejado fuera las imágenes de sus propios instrumentos; alguna concha, un pequeño *teponatzli*, una sonaja fácilmente tendrían cabida dentro de la variedad y extensión del proyecto decorativo. Tal vez en la iglesia de Acatepec hubieran sido más visibles, pero en la de Tonantzintla su presencia podría pasar desapercibida y no obstante tampoco se encuentran allí.



Las imágenes de los ángeles tocando los instrumentos europeos aparecen en las pinturas que adornan las catedrales de la ciudad de México y de Puebla. Las esculturas del mismo tipo se encuentran en forma de ornamentos de las cajas de los órganos de las mismas catedrales. Sin embargo todas fueron pintadas o talladas por los artistas europeos. Los entalladores indígenas dejaron el testimonio de la presencia de los instrumentos europeos en las iglesias de Acatepec y Tonantzintla, pero sólo en esta última incluyeron las imágenes de los músicos de su propio pueblo usándolos. De esta manera dejaron una valiosa muestra del funcionamiento de lo europeo sobre el suelo indígena.



## La lucha por el dinero: conflicto entre dos capillas musicales poblanas

**D**urante tres siglos, la Nueva España vio surgir diversas agrupaciones musicales, la mayor parte dedicadas al ejercicio de la música eclesíastica, y adscritas en catedrales, parroquias, iglesias y conventos erigidos a lo largo del virreinato. Sin embargo, fuera de la tutela del clero católico también se formaron capillas independientes o “extravagantes” que no tenían nexos permanentes con la Iglesia. El término extravagante se ha encontrado desde el siglo XVII en documentos de diversas ciudades españolas como Antequera, Granada, Toledo y Cádiz.<sup>1</sup>

En la Nueva España hallamos referencias acerca de las capillas ambulantes o extravagantes desde el primer cuarto del siglo XVII.<sup>2</sup> Sus músicos se dedicaban a trabajar en las ceremonias de iglesias y conventos del clero regular o se contrataban directamente con los feligreses. Se piensa que tenían corta vida como organización laboral y muchas estaban integradas por músicos no profesionales. Además, resultaban una competencia, a veces desleal, dentro del mercado de trabajo novohispano. Por ejemplo, existe constancia de conflictos entre capillas ambulantes y la capilla de la catedral de México. Hemos denominado a este tipo de disputa: “la lucha por los espacios de trabajo”, es decir, la manera en como los músicos trataban de agenciarse la mayor cantidad de dinero a costa de las celebraciones litúrgicas. El desacuerdo que ahora expondremos gira en el mismo tenor, aunque en un escenario diferente y con distintos actores.

El presente estudio aborda la desavenencia entre dos agrupaciones musicales de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Una querrela susci-

\* Profesor-investigador de tiempo completo, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, plantel San Lorenzo Tezonco. Coordinador del Seminario Permanente de Historia y Música en México. [lenguaconalas@gmail.com]

<sup>1</sup> Javier Marín López, “Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)”, tesis de Doctorado, Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 261.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 260-268; Raúl Heliodoro Torres Medina, “La capilla de la catedral de México durante la segunda mitad del siglo XVIII”, tesis de Doctorado, México, UNAM, 2010, pp. 211-248.





tada entre la capilla de música de la parroquia de San José, en Puebla, y una capilla independiente de la misma ciudad, por motivo de la exclusividad que los músicos parroquiales creían tener sobre las ceremonias fúnebres.

El trabajo expone una serie de argumentos donde se mezclan los usos y las costumbres con la ley escrita, en un afán por legitimar el derecho a trabajar y recibir las ganancias de esa labor. Además, se hace palpable el interés de los clérigos por mantener el control económico de quienes vivían de la música. Asimismo, se esboza cómo las capillas ambulantes fracturaban el predominio musical eclesiástico, al no necesitar de intermediarios entre ellos y sus contratantes, cuestión que no pasó desapercibida para el clero novohispano.

#### Un conflicto barnizado con envidia y razón

**E**n el año de 1801, José Mariano Gamero y Posadas, músico de la parroquia del Señor San José,<sup>3</sup> presentó una denuncia contra el maestro de capilla Ignacio de la Fuente Villegas por asistir a un entierro que, según él, les correspondía a sus músicos. El percance se originó el 22 de julio del citado año, cuando “con pretexto y engaño de que dicho entierro lo hacía la capilla de la Santa Iglesia Catedral se entrometió don Ignacio Villegas ajustó e hizo dicho entierro usurpándome este gaje y aún de los cortos derechos que tiene esta parroquia a favor de sus cantores [...]”.<sup>4</sup>

Para el acusador, el hecho iba en contra de sus utilidades, pues solamente los músicos que pertenecían a la mencionada iglesia podían tocar en ella. Por tal motivo, solicitaba que nadie solemnizara las funciones de la parroquia ni de los templos de su filiación, y que en caso contrario se le pagaran los derechos asignados para la ocasión. Se refería, por supuesto, a los montos con-

signados en el arancel de Lorenzana de 1767.<sup>5</sup>

El párroco José Atanasio Díaz y Tirado, quien apoyaba a Gamero, afirmó que no era posible quitarle su beneficio a quien siempre permanecía realizando su oficio en el sagrado recinto. Añadía que, según decreto de 1792, solamente la capilla de cantores del Sagrario podía asistir a los entierros efectuados en la Catedral Angelopolitana: “y debiendo esta ser regla para todos los curatos, se entiende que cada parroquia, bajo su cruz, debe poner su respectiva capilla.”

El pleito llegó a oídos del obispo de Puebla, Salvador de Bienpica y Sotomayor, quien siguiendo los lineamientos expuestos por el fiscal defensor de los juzgados, ordenó que los curas y párrocos siempre tuvieran dotación de cantores en sus iglesias, elegidos según sus méritos y cesados en caso de no asistir a sus obligaciones. Las sustituciones quedarían registradas en el libro de dirección de los curatos. También asentaba que los entierros y funciones debían ajustarse con el maestro de capilla, y el cura sería el encargado de regular y cobrar los derechos parroquiales para evitar que los cantores, aprovechándose del dolor de los feligreses, pidieran un monto mayor al establecido para sus honorarios. Por último, se sentenciaba que las capillas locales “son y deben ser las que perciban en las funciones de ellas las obvenciones que les tocan, sin que los feligreses puedan colocar otros extraños, a menos de estar satisfechos los músicos de la parroquia.” Bajo este argumento, la capilla de Villegas no podría entrometerse en las celebraciones que, por derecho de residencia, les correspondían a los cantores de San José.

Ignacio Villegas se defendió señalando que su capilla nunca había tenido problemas para solemnizar las funciones eclesiásticas donde era requerida, hasta que en el sepelio de José Joaquín Moreno se presentó

<sup>3</sup> Gamero y Posadas había presentado un escrito para solicitar una plaza en la capilla de la Catedral de Puebla, pero su petición fue rechazada. Archivo del Venerable Cabildo Angelopolitano (AVCA), Actas de Cabildo, lib. 46, 7 de julio de 1786, f. 262; 10 de noviembre de 1786, f. 308

<sup>4</sup> Archivo General de la Nación (AGN), *Bienes Nacionales*, vol. 232, exp. 1, s.f., (1804). Todas las referencias subsecuentes proceden del mismo documento a menos que se especifique lo contrario.

<sup>5</sup> Los aranceles vinieron a normar los derechos de entierro, sin embargo, aunque tuvieron vigencia hasta finales del virreinato, no eliminaron del todo las formas de pago basadas en la costumbre; María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2001, pp. 143-156.

Gamero diciendo que el difunto era de su feligresía y con el decreto obispal presionó para que no pudieran verificarlo si no le satisfacían su estipendio.

A pesar de haberle enseñado el citado decreto, el representante de la casa mortuoria, Antonio Quijano, alegó al padre sacristán que ya tenían una capilla de música. De igual forma, los músicos de Gamero fueron con los albaceas “pero [los] rechazaron con agrio, diciendo: que no estaban para leer y que ya tenían pagada la capilla.” Posteriormente, los deudos alegaron haber contratado a los músicos de Villegas porque no conocían la orden del obispo. El padre Díaz y Tirado dijo sobre este asunto: “Cuando se trata de un entierro se contesta con dolientes y apasionados que desean desahogar su dolor con lo que se les presenta más pomposo, y convencidos del dicho vulgar: quien paga manda, las razones más justas no los convencen, y hacen lo que quieren”.<sup>6</sup>

Villegas aceptó dar cinco pesos a los parroquiales: “no porque nos considerásemos en obligación de pagarlo, ni con ánimo de atribuirle derechos, sino por evitar disturbios y siempre reservando nuestras acciones a salvo.” La capilla de Gamero cantó el primer responso y condujo el cadáver de la iglesia del depósito a la iglesia de la sepultura, pero entonó el canto llano sin bajo porque no venían preparados con sus instrumentos.

Después de este percance se inició un pleito legal que se extendió hasta 1802. El 5 de febrero, el promotor fiscal, José Ignacio Monteagudo, con el fin de evitar más escándalos, y apoyado en el dictamen del obispo, expuso que los fieles eran libres de elegir cantores para celebrar sus funciones en los conventos de religiosas y otras iglesias, con excepción de las parroquiales. En los entierros sería obligatoria la asistencia de los tres cantores mencionados en la ley 6 de la Recopilación de Indias,<sup>7</sup> siempre y cuando fueran los de la parroquia. Si se requerían más músicos, el cura, con aprobación de los dolientes, podía elegirlos de la

propia capilla parroquial conforme a su calidad musical, por vivir en su misma feligresía o por evitar disturbios. El sacerdote estaría a cargo de supervisar la permanencia de los tres cantores en la jurisdicción y únicamente podrían ser apartados de su oficio si mostraban mala conducta. Asimismo, debía poner cuidado en la calidad del canto para dar mayor lucimiento al culto y tenía que vigilar el correcto vestuario de los cantores, para que asistieran en “traje regular” y no como les viniera en gana, a fin de evitar las habladurías de la gente.<sup>8</sup>

Villegas continuó con el proceso y solicitó que los autos originales fueran remitidos de Puebla a la Catedral de México, para que allí se calificaran, lo que no ocurrió. Al parecer, el obispo y su provisor habían prestado oídos sordos a los pedimentos del maestro, poniendo trabas al seguimiento de la causa. Aunque el 7 de septiembre de 1802 se le admitió el recurso de apelación, Villegas afirmó que Gamero continuaba acaparando los entierros “por más que lo resisten las disposiciones canónicas, la costumbre, la posesión inmemorial y la práctica común.” Sin embargo, los costos ocasionados por el litigio empezaron a resultar muy pesados para estos hombres “por ser todos unos pobres.” En carta del juez provisor y vicario capitular del Arzobispado de México, José María Bucheli, se citó a Gamero o, en su representación, al procurador, para que acudiera al Provisorato. Gamero desistió de seguir litigando con Ignacio Villegas por no tener con qué solventar los gastos de comparecencia y pidió que el

<sup>8</sup> Las disposiciones se añadían a los muchos deberes que el cura párroco tenía en su templo, pues aparte de la administración de los sacramentos, tarea primordial de su ministerio, también realizaba labores administrativas y domésticas. Taylor afirma que los curas de finales de la época virreinal se empeñaron en edificar y reconstruir sus iglesias. Algunos pusieron atención en colocar campanas, altares colaterales, ornamentos o dotar de instrumentos musicales, pinturas, etcétera. Por ejemplo, el cura de Tacuba, Tomás de Arrieta, contaba con una orquesta que tocaba en las misas del Señor Sacramentado, especialmente los días jueves y domingos primeros de mes. El cura Díaz y Tirado era uno de estos ministros empeñados en el exacto funcionamiento administrativo de su parroquia, lo cual se reflejaba en el esmero que ponía para el buen arreglo de sus trabajadores; William B. Taylor, *Ministros de lo sagrado: sacerdotes y feligreses en el México del siglo XVIII*, 2 vols., Zamora, El Colegio de Michoacán, 2008, pp. 238-243. AGN, *Historia*, vol. 578A, exp. 1, f. 84v, 1793.

<sup>6</sup> Subrayado original

<sup>7</sup> La ley 6, título 3, establecía que cada pueblo que pasara de cien indios podría tener dos o tres cantores. *Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias*, t. II, Reproducción en facsímil de la edición de Julián de Paredes de 1681, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1973, Ley VI, p. 198v





juez dictaminara sobre el asunto. Bucheli ordenó que siendo suficientes los estrados de la audiencia, se conformaran las notificaciones hasta la determinación definitiva de la segunda instancia.<sup>9</sup>

### ¿Dos argumentos válidos?

El pleito sobre si era lícito que cualquiera pudiera solemnizar las funciones parroquiales se sostuvo en dos posturas aparentemente válidas y guiadas por “justas razones”. El altercado entre ambas capillas debe enmarcarse en el añejo conflicto entre el clero regular y secular por el control de las doctrinas y la prestación de servicios funerarios, sobre todo de estos últimos porque representaba la obtención de recursos económicos. El derecho de exclusividad de las parroquias para realizar los entierros en la jurisdicción eclesiástica ordinaria tuvo como referente los decretos arzobispaes de Francisco Gómez de Cervantes, de 1742 y Manuel Rubio y Salinas, de 1755.<sup>10</sup> En su intento por amparar a los músicos de san José, el cura Díaz y Tirado sustentó su argumentación en esta prerrogativa parroquial. Al parecer, su alegato contenía de manera implícita la defensa de sus propios intereses, pues en los aranceles del siglo XVIII el pago a los cantores era incluido en lo que devengaban los santos varones.<sup>11</sup>

Para el cura Díaz y Tirado era injusto que la capilla de Gamero dejara de percibir sus beneficios; sustraerlos de estos “accidentes lucrativos”, decía, era despojar a la parroquia de los mejores músicos, pues “estos no han de sujetarse a las cortedades que producen los pobres.” La disputa se centraba en el control de los entierros de

personajes pudientes, funciones que generaban pingües ganancias a cantores y sacerdotes de los curatos, como evidencia el párrafo siguiente: “[...] si los herederos o devotos los llamaren, según reglas de equidad, podrán acudir; pero lo que se advierte en su equidad [de Villegas] es que sin que lo llamen, él se introduce, y se lleva la torta más gruesa en los funerales de los ricos; dejando solo las migajas de los pobres a los que están destinados para servir a toda la feligresía [...]”.

El párroco denominaba despectivamente a los cantores de Villegas como “alquiladizos”, porque no eran llamados sino que se entrometían con los deudos. Las capillas ambulantes por ser *nullius in ecclesia* (de ninguna iglesia) se encontraban a expensas de “que los alquilen o no los apetezcan en los conventos en donde para las fiestas de los devotos se les permite, no por derecho, sí por costumbre, música a las monjas”.<sup>12</sup> En efecto, las capillas ambulantes eran comúnmente contratadas por los miembros del clero regular. En los libros de cuentas de conventos, colegios y hospitales de la ciudad de México se consignan pagos a músicos “forasteros”, “vacantes” y “líricos”; términos que designaban a personas ajenas a los recintos.

Su interpretación de la ley 6 de la Recopilación de Indias, giraba en torno a una obligación mutua: el cura siempre debía tener cantores, y los feligreses tenían que ocuparlos para sus oficios “porque si fueran tan libres de conducir músicos a su arbitrio, serían los curas y sus iglesias desobligadas a mantener y tener de asiento estos oficiales.” Aunque el acto de solemnizar un entierro por parte de un grupo independiente no estaba en contra de los sagrados ritos, las reglas de equidad dictaban el uso de las capillas parroquiales a fin de no perjudicarlas. Sólo en las iglesias donde no había músicos, los devotos podían llamar a cualquier capilla para que acompañara sus ceremonias, porque a juicio del sacerdote no afectaban los derechos de nadie.

<sup>12</sup> Para Díaz y Tirado “[...] ni aun de estas iglesias pueden decirse músicos propios, como no lo son de las parroquias que tienen derecho a tenerlos y mantenerlos con las obviaciones de sus parroquianos para darles a estos exacto y entero cumplimiento en lo que pidan, pero no para convenir en sus antojos de capricho.” Muchos no mantenían a sus capillas, y además les quitaban sus estipendios y los obligaban a realizar servicios en la construcción de las iglesias y sus propias casas.

<sup>9</sup> El documento no presenta esta parte del proceso de ninguna iglesia.

<sup>10</sup> Ángeles Rodríguez Álvarez, *op cit.*, pp. 133-135.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 150.

En la parte práctica, contratar una capilla extravagante implicaba que el funeral comenzara en silencio, pues no se cantaba el primer responso porque los músicos alquilados esperaban el cuerpo en la “iglesia de su sepulcro”, en tanto que el funeral daba inicio en la “iglesia del depósito”.<sup>13</sup> La parroquia no podía llevar sus cantores porque los deudos no los habían pagado; por tanto, la carencia de música durante una parte del recorrido funerario demeritaba el evento. En lo económico significaba un doble gasto: por un lado satisfacer a los músicos parroquiales, por ser su derecho, y por el otro pagar a la capilla foránea por su trabajo.

Por su parte, el argumento de Villegas tenía como puntal la voluntad de las congregaciones y particulares. Pensaba que todos los músicos, incluidos los de la catedral, no eran más que unos ministros subalternos que se alquilaban al contento de los fieles para officiar sus celebraciones. Los deudos contaban con libertad expresa de contratar una capilla a su gusto y ningún músico podía quitarles ese derecho.<sup>14</sup> Así,

[...] está bien que cuando los herederos y devotos no llaman para sus entierros y funciones a otros músicos de la

<sup>13</sup> La participación de los cantores en un entierro sin misa de cuerpo presente alrededor de 1688 y 1689 era la siguiente: el sacerdote se dirigía a casa del difunto y ahí le cantaba un responso (*Memento mei Deus*), al término los cantores entonaban la letanía (*Kyrie eleison*) hasta la iglesia donde se iba a depositar el cuerpo. Cuando llegaban al lugar cantaban otro responso (*Subnite Sancti Dei*). Luego que el cuerpo era llevado a la sepultura el maestro de capilla cantaba la antifona (*In paradisum deducant te Angeli*), después el sacerdote entonaba otra antifona (*Ego sum*) y los cantores seguían con el *Benedictus* (*Benedictus Dominus Deus Israel*). Cuando el sacerdote llegaba a la sepultura la bendecía con una oración (*Deus cuius*). El sacerdote bendecía el cuerpo y la sepultura con agua bendita y posteriormente les pasaba el incienso tres veces. Se depositaba el cuerpo en la sepultura y se repetía la antifona *Ego sum*; Ángel Serra, *Manual de administrar los sacramentos...*, México, Joseph Bernardo de Hoyal, 1731, pp. 38-40.

<sup>14</sup> Villegas afirmaba que estos derechos parroquiales estaban “canonizados por la Sagrada Congregación de Ritos, por la Rota (nombre que designa a dos tribunales superiores eclesiásticos: La Sagrada Rota Romana y La Rota Española), y por otras decisiones clarísimas que no dejan duda y como por otra parte, por principios de derecho común, los privilegios y gracias no se entienden concedidos con perjuicio de tercero, en esto nos fundamos, para ocurrir a el que el maestro de capilla del señor San José nos quiere aparejar cuando él cree lícito asistir (como acaba de hacerlo con sus oficiales todos), aun a algunos entierros que en ajena feligresía se ha realizado”.

catedral o la parroquia, acudan a aquellos, que tienen para su servicio dotados, pues las reglas de equidad lo están demandando así, pero aquellas otras por que la lícita libertad de las partes debe ser medida, no toleran la privativa autoridad que pretende [Gamero y sus músicos].

Según su entender, la prerrogativa otorgada por el decreto obispal a Gamero sólo tendría efecto cuando los deudos no eligieran una capilla específica para su oficio. Queda claro que en asuntos de trabajo, había una conciencia de movilidad laboral y de independencia frente a la iglesia.<sup>15</sup>

Villegas realizó un nuevo escrito basado en sentencias canónicas. Expresaba en su defensa:

No puede el obispo prohibir a los músicos que canten en las iglesias donde no hay maestro de capilla de la catedral (Sagrada Congregación de los Obispos, 11 de marzo de 1648); ni impedir a los músicos que canten sin su licencia, como declaró, condenando el edicto del obispo de Áquila, la Sagrada Congregación de los Obispos y Regulares, 2 de diciembre de 1695, según lo refiere el eminentísimo Cardenal Petrucci.<sup>16</sup>

Esta sentencia fue complementada con la pregunta que se hacía el cardenal Luca en el libro 12 del párroco, discurso 29:<sup>17</sup> “¿Si en la iglesia parroquial, contra la voluntad del párroco, tanto en los funerales, o sea exequias y aniversarios, como en las festividades en general, pueden los cantores y organistas y otros clérigos seculares y regulares, ser convocados a las solemnidades a voluntad de las congregaciones pías o de los particulares que a su costa deseen celebrarlas con mayor pompa?”

La pregunta fue respondida en los siguientes términos:

El uso o costumbre para el mayor culto y servicio de la iglesia, que como tantas veces ya se ha dicho no debe ser contra los ritos establecidos, es de sujetarse a la voluntad

<sup>15</sup> “[...] que se abstenga [Gamero] de turbar nuestra cuasi posesión, y de trastornar así el orden antiguo que conforme a los citados establecimientos se ha observado [...]”.

<sup>16</sup> Tal vez se refiera al *Formulario Práctico Legal*, donde se reunieron varias resoluciones de la Sagrada Congregación.

<sup>17</sup> Se refiere al canonista italiano Giovanni Battista de Luca.



de los particulares, por las razones arriba expuestas; y en esto el maestro de capilla de la misma parroquia no tenga parte alguna, ni la dignidad llamada primicero, o cantor (de las que se nombran en el derecho) o cualquier otro ministro conductor, como, por ejemplo, el organista: la Rota, citada en Seraph., dec. 639 n. 6 y 7 y el dec. 645 n. 2 y 3, etcétera, sobre la misma causa, citado por Carrillo, dec. 96; y por lo tanto el párroco, aún contra su voluntad, deberá obedecer [la decisión de] los particulares.

Los textos presentados exponían legalmente la postura de Villegas, con ello sus dichos contaban con un sustento jurídico que validaba aún más su postura ante el párroco y sus músicos.

Por último, Villegas argumentó que los dos o tres cantores mencionados en ley 6 de la Recopilación, oficiaban los entierros y funciones sólo por el interés expreso de los feligreses. Dejaba en claro la autonomía de los cantores para trabajar, y la de los fieles “como árbitros y moderadores de esa pompa, por la libertad absoluta que la Sagrada Congregación les declara y protegen las leyes reales de Indias.” Según su dicho, el párroco no debía ser una especie de asentista de la música eclesiástica, y los cantores adscritos a las parroquias, por más que vivieran del altar, tenían que sujetarse a los contratantes.

### Conclusiones

**E**l pleito de Gamero contra Villegas se originó por el control de los entierros de personajes pudientes, cuyas ganancias resultaban muy atractivas a curas y cantores. Las disposiciones del alto clero protegían a la capilla local para no trastocar derechos que eran los mismos del cura y de la propia iglesia parroquial. Aunque Villegas había expuesto sus prerrogativas basándose en la legalidad explícita de los cánones y la costumbre

antigua, el fallo favoreció por supuesto a los músicos aprobados por la iglesia. De alguna manera, las medidas eclesiásticas intentaban desalentar la proliferación de grupos independientes.

La preeminencia del clero secular sobre la jurisdicción eclesiástica ordinaria quedaba salvaguardada. El espacio parroquial se encontraba relacionado de tal forma, que ofender a los músicos adscritos significaba agraviar la autoridad del párroco. El hecho de que una capilla se arreglara directamente con los deudos dejaba de lado al cura, lo cual era menos probable con los cantores de su parroquia. En este sentido, muchos sacerdotes regulares y seculares ejercían una vigilancia sobre las capillas mediante los aranceles, los cuales, al fijar una cuota por servicio, impedían que el músico cobrara más por su trabajo. Otra forma de control era el cobro en bloque, es decir, lo que se daba al cura incluía sus honorarios, la cera y el pago a los músicos, lo que ocasionaba que éste les retuviera sus ganancias, y de paso evitaba el trato directo entre músicos y fieles.

Las capillas independientes o extravagantes fracturaron el orden parroquial, ya que al tener libertad para contratarse, originaban casi de forma inconsciente el rompimiento del predominio eclesial en torno al oficio de la música. La libertad expresa de cantores y feligreses para entenderse en un aspecto tan importante dentro del culto, sin la intervención del cura, resultó del mismo modo un punto de quiebre.

Por último, también se coartaba la voluntad de los fieles, pues como parte del derecho parroquial se añadía el respeto que le debían al cura en lo tocante al culto divino. La sujeción al sacerdote implicaba ceder la facultad de los feligreses para contratar músicos a su gusto.

El conflicto poblano demuestra que al menos en las dos principales ciudades del virreinato de la Nueva España se desató una lucha por la apropiación de los espacios de trabajo. Es claro que no fue un simple conflicto entre músicos por la apropiación del dinero, cuestión por demás primordial, ya que las autoridades eclesiásticas intervinieron de manera decisiva para defender los intereses de sus subordinados. Una transformación en los usos de trabajo se estaba fraguando, lo que vaticinaba en fin del predominio eclesiástico sobre el ejercicio de la música.



# Censura de la Inquisición: 231 años de un son mexicano

**E**l 3 de marzo de 1779, el capellán fray Francisco Eligio Sánchez, del Colegio de San Francisco de la Concepción Purísima de María y Celaya, expuso al Comisario del Santo Tribunal de Inquisición “las piadosas suplicas de muchos fieles [...] para abolir del todo el citado baile, y coplas”. El fraile mencionó que lo vio “en un Cortijo cerca de Pénjamo” y por ello pide ayuda “con una voz, que Vuestra Señoría Ilustrísima dio contra el baile, y canto del *Chuchumbé* en años pasados, baxo de censuras, oy se conoce solo por el nombre”.<sup>1</sup> Por lo anterior, el Tribunal expidió la comisión de investigar al capellán y descubrir al “imbentor” del baile y las coplas el 9 de marzo del mismo año. Anexa a la denuncia viene la siguiente descripción:

El Vayle de los Panaderos que se usa hoy en día es:

Sale una mujer cantando y vaylando desembuertamente con esta copla:

*Esta sí que es Panadera  
que no se sabe chiquear  
Que salga su compañero  
y la venga a acompañar.*

Sale un hombre vaylando y canta

Estos dos siguen baylando con todos los que fueren saliendo.

*Este sí que es Panadero  
que no se sabe chiquear  
y si usted le da un besito  
comenzará a trabajar.*

\* Doctor en Historia por la Universidad Autónoma Metropolitana y candidato a doctor en Etnomusicología por la UNAM [de\_la\_rosaalejandro@hotmail.com]. Ha publicado diversos estudios sobre la música tradicional del suroccidente de México, además de interpretar varios géneros musicales del país. Actualmente es docente en la Universidad de Guanajuato.

<sup>1</sup> El texto de la denuncia (AGN, Inquisición, vol. 1178, exp. 2, ff. 24-41) se puede consultar en Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang (coords.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Volumen II: Antología: Cinco siglos de crónicas, crítica y documentos (1521-2002)*, México, Conaculta/Escenología, 2002, pp. 111-117.





Salen otro hombre, y mujer.  
Y canta la mujer:

*Esta sí que es Panadera  
que no se sabe chiquear  
quítese usted los calsones  
que me quiero festejar.*

Canta el hombre  
Siguen baylando los 4

*Este sí que es panadero  
que no se sabe chiquear  
lebante usted mas las faldas  
que me quiero festejar.*

Salen otros dos, hembra y macho:

Canta la hembra  
(que no lo hiziera la bestia y sí los judíos)

*Este si etc.  
que no se etc.  
haga usted un Crucifixo  
que me quiero festejar.*

Canta el macho (que sólo los hereges)

Salen otros dos como ha dicho y siguiendo el mismo son,  
canto y estribillo

*Este sí etc.  
Que no se etc.  
haga uste una dolorosa  
que me quiero festejar.*

Es innegable lo sacrílego del baile y de las coplas. En la denuncia se describe cómo

Mexclando con la Soledad de Nuestra Señora, y otros Santos, Perros, Guajolotes, lagartijas etc. estaban saliendo quantos concurren a fandango, pero acompañado siempre hombre y mujer, y quedándose en el puesto que les toca, baylan y cantan, formando al fin, Porterías de Monjas, Baratillos, fandangos y todo comercio, y comunicacion de hombres, y mujeres hasta que no queda Grande, ni chico, y quanta mexcla hay sea la que fuere que no salga, a hazer algo.

Lo más interesante resulta que el capellán deja escrito que quien enseñó este baile fue “un Demonio (que ya se fue) en forma de Muger que bino de Bayadolid”,

y lo que más le pesa es que “no se aya puesto remedio, por los principales, y casas especiales de esta Ciudad”. Hasta el 14 de abril compareció el padre Sánchez quien informó que desde enero de ese año tuvo noticia que ese baile fue “usado en varias casas” pero no dio por cierta la información; fue semanas más tarde cuando tuvo oportunidad de dar por hecho “el baile, y canto comúnmente llamado de los *panaderos*”.

El documento narra los hechos: teniendo que ir a un cortijo cerca de Pénjamo, “paso por Salamanca, y en la noche en que se ospedo en una casa particular pasó una patrulla de gente bulgar con gallo que llaman, cantando a lo que le parece los *panaderos* con tanto escándalo que hija, y Madre dueñas de la casa se quitaron de la puerta”. Llegando al Cortijo, “percibió una noche que las cocineras bailaban, y cantaban los *panaderos* [...], y sólo con el destino de remedar Crucifijos, Dolorosas, Guajolotes, Etc”. Después, don Miguel Pérez le informaría que “el autor del baile, y canto fue una Muger que vino de Valladolid cuio nombre no sabia”; asimismo, don Luis de Alcocer le mencionó que “partida la mujer para Valladolid acostumbraba el nominado baile, y lo propagaba un fulano Piña”. Además el fraile afirmaba que “varias personas de juicio de esta Ciudad” habían visto el canto y el baile. Don Miguel Pérez compareció el 19 de abril afirmando que:

El dia quatro de Febrero último pasó a la Botica del que declara Don Antonio Baldes diciendole se habían divertido toda una noche en un fandango en donde sin excepción de personas concurrentes salian a bailar, y cantar hombres, y mujeres un son que introduxo, o invento una mujer que dixo ser de Valladolid, llamado los *panaderos*, en los que remedaban varios animales, las Sagradas Ymagenes de JesuChristo Nuestro Redemptor, la de su Santissima Madre Dolorosa, las de varios Santos, y otras con otros términos insolentes.

A los pocos días de llevarse a cabo este fandango, la familia de Baldes fue invitada a “otro Fandango case-ro”, al que volvió a asistir la mujer de Valladolid, “en el qual se repitio dicho canto, y baile, y esplicandole la



expresada su familia el modo en que lo bailaban, repitiendo la letra de los versos”. A la noche siguiente repitieron “otro fandango con el propio convite, y acistencia de dicha muger”; el boticario acudió a ver “si estorbaba el que se cantase, y bailase, dicho son”, pero mandó a retirar a su familia a casa pues “todos le pedían a el comensarlo”. Fue así como el boticario decidió informar al reverendo Francisco Sánchez, a lo que el padre le pidió “trasuntase el modo de versos, y explicación de dicho baile”, lo cual hizo con ayuda de su familia. La resolución del Tribunal fue recordar los edictos de 1766 y 1767 sobre la denuncia del “Chuchumbé” donde quedaban prohibidos “todos los sones, coplas, y bailes desonestos”.

#### A fines de la Colonia

Con las anteriores citas se corrobora que el son se encontraba extendido por la región del Bajío. Los lugares mencionados son Celaya, Pénjamo, Salamanca y Valladolid (hoy Morelia). El fraile aseguró que eran “muchos fieles” y “personas de su confianza”, los que le suplicaban “abolir del todo el citado baile”, aunque mencionó sólo tres nombres en la denuncia. Al parecer todos culpan a la mujer de Valladolid por enseñarlo a bailar, y al tal “Piña” quien lo “propagaba”, pero no se puede afirmar que el son fue creado en Valladolid, pues en la misma denuncia don Antonio Valdés dejó escrita su duda de si la mujer lo introdujo o lo inventó.

Otro punto que me interesa resaltar es que “Los Panaderos” fue bailado por “gente bulgar” en Salamanca, y por “cocineras” en el Cortijo cerca de Pénjamo, por lo que podemos deducir que este son fue adoptado por la plebe; no obstante, el mismo canónigo se lamenta que “los principales” y “casas especiales” no hayan hecho nada por impedir el baile y el canto. Aunado a esto, afirma que los informantes son personas de su confianza, y que uno de los testigos, don Luis Alcocer, asegura que “lo savia por varias personas de juicio”.

Seguramente los informantes, temerosos de ser acusados por el Tribunal de Inquisición, no deseaban declarar por qué se encontraban en los “fandangos”; el mismo fraile mencionó que la descripción hecha por don Miguel Pérez del baile y sus coplas la adquirió “con tra-

bajo”, “porque se me negaba por miedo de que la condenara”. Sin embargo, Miguel Pérez delató que Antonio Valdés, junto con los demás asistentes al fandango, “se havian divertido toda una noche” y, es más, el propio Miguel Pérez asistió con su familia a dos fandangos.

Lo que surge del estudio de la denuncia en este aspecto son dos reflexiones: 1) la gente, no precisamente el vulgo, podía asistir a los fandangos y divertirse y, 2) que lo que se denunció ante el reverendo de Celaya no fue el hecho de que hubiese fandangos, sino de que el baile y las coplas de “Los Panaderos” eran irreverentes para la religión. Recordemos que “sin excepcion de personas concurrentes salían a bailar, y cantar” y que “no queda Grande, ni chico, y quanta mexcla hay sea la que fuere que no salga, a hazer algo”. El mismo Miguel Pérez, al momento de retirar a su familia, sólo “encargo a el dueño del fandango no permitiese aquella cantada y baile”. Lo más desconcertante es que aun el propio fraile se disculpaba ante el Tribunal de no denunciar inmediatamente (desde enero de 1779) por temor que fuese “algún rumor popular, o secreto delicto de alguna familia”, “temiendo que fuese falsa o oculta, y solo reducida a una u otra casa particular”. Es decir, lo que se denunció fue el escándalo colectivo de este son.

#### En el siglo xx

Al parecer, fue Gabriel Saldívar el primero en dejar por escrito la relación entre el son descrito en los archivos de Inquisición y un huapango que se conserva “en la Huasteca y casi todo el Estado de Tamaulipas”. El documento colonial trata de una “denuncia de la ciudad de Cuernavaca por el año de 1805”, en la cual se narra: “Que habiendo cantado y bailado Los Panaderos, pidieron los músicos, por la costumbre que hay de pedir, que los que cantan y bailan dicho son hagan alguna cosa”; mientras en 1934 —fecha en que escribe— se conserva en la región huasteca la costumbre “sobre todo en los poblados pequeños de que cuando se baila este son, los bailadores llevan a sus parejas a la *fonda* que se instala a un lado del sitio del baile, ya a cenar o a tomar algún refrigerio.” Es una lástima que no transcriba los versos o que dé otra información





sobre los ejecutantes; suponemos que al decir *huapango*, se trata de un tema en 6/8 interpretado por un *trío huasteco*.

En 1942, el folklorista Vicente T. Mendoza recoge una cuarteta de “Los panaderos” en Atotonilco el Grande, Hidalgo, clasificado entre las “piezas de origen regional español”, aunque no refiere datos sobre el baile.<sup>2</sup> Unos años después, en un libro que hizo en conjunto con su esposa Virginia R. de Mendoza sobre el folclore de la región central de Puebla, Vicente T. Mendoza cita tres versiones de “Los Panaderos”.<sup>3</sup> La primera procede de Cholula, y fue recogida en 1939; los versos vienen acompañados con una transcripción musical, pero no hay ninguna descripción del baile que lo acompaña. Es particularmente interesante la mención de que “se acostumbra cantar en los velorios de niños, en las posadas y algunos bailes”. La segunda versión procede también de Cholula y fue recogida en 1951. Aquí no presenta transcripción musical ni descripción del baile.

La tercera versión es la más completa, recogida también en Cholula en 1951. La descripción es la siguiente: “Sale una mujer con un sombrero en la cabeza da una vuelta por la sala y se lo pone al joven que más le gusta. Bailan los dos, pero separados y al mismo tiempo”.

Cantan:

*Por gusto de los señores (bis)*  
*que se sienten un ratito. (bis)*

Así lo hace, se levantan y vuelven a cantar:

*Por gusto de los señores (bis)*  
*que se arrimen otro poquito. (bis)*

Después de que lo hace, les cantan:

*Por gusto de los señores (bis)*  
*que se espulguen un ratito. (bis)*

El hombre se acuesta en las rodillas de la mujer y ésta hace que lo espulga, en ocasiones le prende un cerillo y él ni se da cuenta, hasta que los concurrentes se lo advierten

<sup>2</sup> Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, 1956, pp. 83-88, 127-230.

<sup>3</sup> Vicente T. Mendoza y Virginia R. de Mendoza, *Folclore de la región central de Puebla*, México, Cenidim-INBA/Conaculta, 1991, pp. 123-125.

y ya está bien chamuscado su cabellos. Sigue el canto:

*Por gusto de los señores*  
*que se encelen un ratito*  
*que se enamoren un ratito*  
*que se truenen un besito.*

Continúa el canto y se hace lo que el que dirige quiere.

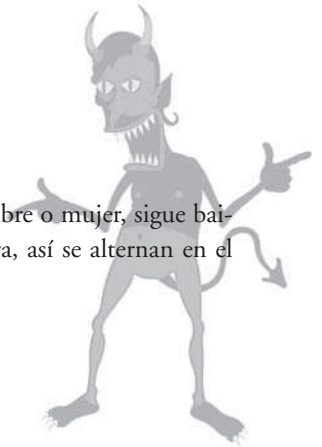
*Estos si son panaderos (bis)*  
*que sí saben trabajar. (bis)*

El hombre puede decir:

*Déjemela allí solita (bis)*  
*que ya me la pagará. (bis)*

El que tiene el sombrero, sea hombre o mujer, sigue bailando y el que no lo tiene se retira, así se alternan en el baile, Cantan de nuevo:

*Que busque su compañero (bis)*  
*que lo ayude a trabajar. (bis)*  
*Salga usted, salga usted, (bis)*  
*si no le chiflan a usted. (bis)*



Va dando la vuelta de tal manera que ninguno se quede sin bailar. En ocasiones el que dirige el juego dice:

*Por gusto de los señores (bis)*  
*que nos cante una canción. (bis)*

Cantan y bailan de nuevo hasta que cambian de diversión.

### Las grabaciones

A partir de la década de 1960 varios investigadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) realizaron grabaciones musicales en diversas regiones del país, encontrando variantes de “Los Panaderos”.

La primera grabación de Los Panaderos apareció editada en 1970, en el número 09 de la serie fonográfica Testimonio Musical de México. Aunque llevó por título *Música indígena de México*, el ejemplo musical pertenece en realidad a la zona afroestizada del sur de Veracruz, específicamente a Minatitlán. Arturo Warman refiere en las notas al disco que el son sirve actualmente “para propiciar el inicio de los bailes, y da origen a una selección de sones más recientes”.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Arturo Warman, *Música indígena de México*, México, INAH (librillo DC), (Serie Testimonio musical de México, 09), 1970.



En 1975 el INAH editó el disco correspondiente a la región de los Altos de Jalisco, en el cual se ofrece un ejemplo grabado en Arandas. Las notas de Irene Vázquez mencionan que se trata de “una vieja pieza conocida desde principios del siglo XIX en diferentes partes del país. En ella, los músicos, con la copla, dirigen el baile”.<sup>5</sup>

La extensa región del norte del país también tiene su versión de “Los Panaderos”, grabada por el INAH en 1978, precisamente en Torreón, Coahuila. Las notas mencionan que: “El baile de *Los Panaderos*, de tipo colectivo, permitía el juego, pues los músicos, por medio de la copla, indicaban las diversas acciones que deberían llevar a cabo las parejas”, aunque en la grabación, el ejemplo fue interpretado sin versos por una orquesta de cuerdas.<sup>6</sup>

Ya en la década siguiente, en 1986, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Cenidim) editó algunos materiales fonográficos, entre los cuales también aparece un ejemplo de “Los Panaderos” proveniente de Tumbiscatío, Michoacán, y se describe: “a partir de un bailador, los músicos le van pidiendo que saque una pareja para que ésta después lo cambie por otra persona y así sucesivamente hasta hacer participar en diferentes combinaciones a los bailadores presentes”.<sup>7</sup>

Aunque existan otras versiones registradas anteriormente en la Huasteca, aquí refiero un ejemplo en náhuatl que le fue grabado a un trío de Jalapa, Veracruz, y editada en 2006. Aunque en dicho idioma no se mantenga el *esquema* original,<sup>8</sup> se conserva la temática de que los versos manden hacer algo:

“Los Panaderos” es un son que sirve para animar el huapango, ya que a través de un sombrero hombres y mujeres pueden invitar a bailar a la pareja de su elección, la

cual no podrá negarse. Así, se logra una mayor participación del público. Por lo regular los músicos tocan distintos huapangos intercalados con las coplas de los Panaderos con la finalidad de hacer que los bailadores demuestren sus habilidades para zapatear.<sup>9</sup>

El último ejemplo que mencionaré es el editado en el disco *Sones compartidos* de 2008, que precisamente trata de mostrar los temas recurrentes en tres regiones culturales de México. Dos de los ejemplos, uno de Tierra Caliente de Michoacán y otro del sur de Veracruz, son muy similares a los ya expuestos de sendas regiones, en cambio, la pieza de Ajuchitlán, Guerrero, no había sido recogida con anterioridad.<sup>10</sup>

Además de estas variantes, en algunas monografías y antologías regionales aparece mencionado el son, por ejemplo en Coahuayutla y en Tixtla, Guerrero;<sup>11</sup> y también lo he registrado en mi trabajo de campo en la Costa Chica y en las Laderas de Michoacán.

#### Reflexión final

Aunque falta un análisis musicológico y lírico profundo, resulta obvio que las versiones tienen sus características propias; sin embargo, es innegable que se trata del mismo son de la denuncia colonial. Resulta irónico que el padre denunciante asuma en 1779 que el son del Chuchumbé “oy se conoce solo por el nombre”, a una década de distancia de ser supuestamente “abolido”, pues gracias a estos casos de Inquisición podemos corroborar que la tradición musical de los ámbitos rurales tuvo sus mecanismos para que el son de “Los Panaderos” sobreviviera más de dos siglos en el extenso y variado territorio mexicano, por lo que estoy seguro que es una de las manifestaciones dancístico-musicales más longevas de México; un factor de identidad que sería bueno recordar en este nuevo siglo.

<sup>5</sup> Irene Vázquez y Roberto Portillo, *Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche*, México, INAH (librillo DC), (Serie Testimonio Musical de México, 22), 1978.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Guillermo Contreras, *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca. Folklore mexicano vol. IV*, México, Conaculta/Cenidim-INBA, (s/a).

<sup>8</sup> Raúl Eduardo González, *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán. Volumen I. Canciones líricas bailables*, México, Conaculta/UMSNH, 2009, p. 117.

<sup>9</sup> Gonzalo Camacho (notas DC), *Sones indígenas de la Huasteca*, México, Conaculta, 2006.

<sup>10</sup> Antonio García de León, *Sones compartidos. Huasteca. Sotavento. Tierra Caliente*, México, Conaculta (librillo DC), 2006.

<sup>11</sup> Raúl Vélez Calvo y Efraín Vélez Encarnación, *¡Vámonos al fandango...! El baile y la danza en Guerrero*, México, Conaculta/Gobierno de Guerrero, 2006; Isaías Alanís, *La música de Guerrero. Del surco a la guitarra, conjuro y memorial*, México, Fondo Editorial Hojas de amate, 2005.

## Las señoritas al piano: dedicación musical de la mujer en el siglo XIX

**P** La cultura Biedermeier

Para entender el contexto de la práctica pianística de la mujer en el México decimonónico será necesario remontarnos al entorno de la Viena de *fin de siglo*.<sup>1</sup> El impacto de las guerras napoleónicas generó profundos cambios en los mapas geopolíticos de las naciones europeas y en sus estructuras sociales y, por ende, en sus prácticas culturales, lo cual tuvo influencia tanto en el México independiente como en diferentes latitudes de América, que seguía recibiendo influencia del continente europeo mediante las relaciones comerciales y la colonización.

El opus 91 *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* de Ludwig van Beethoven; y *Auf den Sieg der Deutschen*, de Franz Schubert, tienen en común ser piezas que celebran la caída de Napoleón entre los años de 1813 y 1814. Haydn también utilizó su música como rechazo a la ocupación francesa.<sup>2</sup>

La ciudad de Viena sufrió procesos de cambio dramáticos en sus bases políticas, económicas y sociales durante y después de las guerras napoleónicas. Instalado Napoleón en Austria, impuso cambios en la estructura social como la eliminación del feudalismo y la remoción del clero del poder. A la par de estos acontecimientos, los burgueses perdían la injerencia en la política y los intelectuales trabajaban en temáticas nacionalistas a pesar de la represión.

Superada la larga ocupación napoleónica, siguió una época de represión y persecución por parte de los estados policiales austriacos y un periodo de

\* Etnomusicólogo de la Escuela Nacional de Música-UNAM [etnomusicas@hotmail.com]. Participa en el proyecto *El ritual sonoro catedralicio. Una aproximación multidisciplinaria a la música de las catedrales novohispanas*, por medio del CIESAS-Unidad Pacífico Sur y el IIE-UNAM. Docente, coordinador y asesor en música para colegios particulares.

<sup>1</sup> Aunque no tiene registros escritos, la doctora Lourdes Turrent ha estudiado el estilo *Biedermeier* como influencia en la práctica pianística de la mujer del México independiente.

<sup>2</sup> Raymond Erickson, "Vienna in its European Context", en *Schubert's Vienna*, Raymond Erickson (ed.), New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 10, 18-19.







reordenamiento posterior a la ocupación, donde reina una estela de caos; eventos que forzaron a la sociedad vienesa a recluirse en sus casas y alejarse de toda actividad política y vida pública. La clase media y alta anhelaban de forma nostálgica “los buenos tiempos” (*die gute alte Zeit*).<sup>3</sup>

Este anhelo generalizado en los estratos de clase media por el recuerdo de la vida aristocrática, que contrasta con el control político del absolutismo, se transformará en ideales que crearán un estilo acorde a los momentos de la época conformando la cultura *Biedermeier*.

En 1815 el estilo se consolidaba y reflejaba en los muebles (de líneas y curvas simples, más relajado), en los bailes, la pintura (la pintura de la época reflejaba una imitación a la familia real de Austria), en las reuniones privadas (derivadas del ambiente represivo en Viena) y verá la transformación de las nacientes *Hausmusik* o música para el hogar que tendrá su culminación en los salones.<sup>4</sup>

Los cambios generados por Napoleón y las guerras en el sistema de producción feudal dieron partida a una etapa de preindustrialización y urbanización que modificaría la forma y función de la familia. Un agitado paso de la vida rural a la vida urbana.

El nuevo modelo preindustrial exigirá relaciones de colaboración entre la nueva familia y una reordenación en los roles del hombre y la mujer. El hombre tenía que salir a la fábrica, las oficinas o comercios, mientras la mujer se dedicaría al cuidado de los hijos y la casa. Así, el matrimonio se volvió una estrategia de supervivencia, pero un cobro de conciencia juzgaría este acto como inmoral. El matrimonio necesitaba basarse en el concepto de amor para quitarse la carga moral, la asociación romántica influiría en los estratos de la aristocracia como modelo para el matrimonio.

Como será en el marco de la institucionalidad del México independiente, las instituciones de Viena crearon un concepto donde el hombre sería la imagen de la fortaleza, bravura y racionalidad; la mujer se asociaría a

la debilidad, la belleza, lo emocional y el centro del hogar. El estilo *Biedermeier* se insertaría en el discurso del romanticismo, que cobraría particularidades en distintos países de Europa y América.

#### De la familia tradicional extensa a la familia nuclear del México independiente

La familia del México independiente sufre grandes transformaciones, los roles de los miembros y la organización de una familia cambia dependiendo el estrato social, al grupo étnico que pertenecen, al ámbito rural o urbano donde se desarrollan. Al referirnos a la práctica pianística de la mujer en México, se estudia la transformación de la familia en las familias pequeño-burguesas, aristocráticas y de clase media, que eran quienes poseían un gusto especial por el piano. Rosario Esteinou señala que la industrialización es uno de varios factores que contribuyó a la transformación de la familia tradicional extensa en la consolidación predominante de la familia nuclear.<sup>5</sup>

Como una de las características de la familia en el siglo XVII, la nobleza de la Nueva España mostraba una resistencia a la asunción del matrimonio, pues la poligamia era una práctica común.<sup>6</sup> También el levirato era una costumbre arraigada. Si bien en el México independiente se consolidaron las diferencias de la familia extensa a familia nuclear, que se caracterizan por la ruptura del control familiar que ejercía la comunidad y la parentela y el sistema del matrimonio formado por los padres<sup>7</sup> basado en intereses comunes, algunas condiciones no se cumplieron, como la disminución de la autoridad de los maridos sobre las esposas, y la obtención de éstas últimas de una mayor autonomía.<sup>8</sup> Por el contrario, el modelo patriarcal generado fue muy marcado en México con similitudes del modelo *Biedermeier*, pero con características propias del catolicismo y no del protestantismo, generando asimetrías en los

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>4</sup> El concepto de salón se remonta al Renacimiento en Italia. Tuvo gran desarrollo en la Francia del siglo XVII y su función variaba en las últimas décadas del siglo XVIII en Viena; *ibidem*, p. 46.

<sup>5</sup> Rosario Esteinou, “El surgimiento de la familia nuclear en México”, en *Estudios de Historia Novohispana*, núm., 31, 2004, pp. 99-136.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 108-109.

derechos de la mujer y creando una total dependencia al marido. El discurso de las instituciones se encargaría de generar una sociedad machista, limitando al mismo tiempo las capacidades de la mujer.

### Música y romanticismo en México

Entender la práctica pianística por parte de las mujeres del siglo XIX en México requiere de las siguientes consideraciones. El siglo XIX se relaciona con el periodo “romántico” como un binomio de temporalidad y práctica, una reducción conceptual generada en la memoria colectiva y que no alcanza para explicar las prácticas musicales. Para su estudio acotaremos la práctica del piano con las siguientes consideraciones:

1. Al de estrato social, las practicantes de piano que pertenecen a las familias de clase media y alta.
2. A los estilos musicales y artes que coexistieron o se sucedieron, y que practicaban las mujeres de los estratos sociales mencionados: *Biedermeier*, el renacimiento romántico de reivindicación nacional,<sup>9</sup> el realismo, entre otros.
3. La temporalidad de la práctica se divide en el siglo XIX: la primera parte abarca de 1820-1855, donde se practica un romanticismo más efervescente; en la segunda mitad (1855-1895), con la entrada del realismo decae el estilo romántico por considerarse cursi, pero la actividad pianística sigue su curso.

Se requiere de un trabajo más minucioso para identificar los elementos exactos correspondientes a cada corriente artística, más para fines de este artículo con el término de “romanticismo” me referiré a las prácticas artísticas y musicales, teniendo presente que los elementos *Biedermeier* pueden estar presentes en la cultura del México independiente.

<sup>9</sup> El romanticismo toma diferentes matices en diferentes países; el romanticismo mexicano difiere del alemán, del checo o del venezolano, y varía su temporalidad como tardío, temprano, entre otros. También varía dependiendo de las artes de que provenga. Más aún en concepción pues podía existir un romanticismo conservador y otro reaccionario en el mismo tiempo y espacio. En México y en todos los países, el romanticismo se manifestó en función del estrato, el tiempo y el estilo.



### MODO DE SENTARSE AL PIANO.

Un aporte al tema es el estudio del romanticismo en México de la doctora Montserrat Galí Boadella,<sup>10</sup> amplio tratado que explica las actitudes y sensibilidades del denominado “bello sexo” a través de una minuciosa revisión de eventos que compara gustos, actitudes y acciones de la mujer galante del siglo XVIII y la recatada mujer del XIX.

A finales del siglo XVIII, el “siglo de las luces”, se tenderá a una mujer que se desplaza en los ámbitos públicos; aquí no impera lo íntimo ni lo privado. La mujer de la aristocracia de fines del XVIII se puede definir bajo un adjetivo: galante. En general era una mujer culta con la arraigada tradición del canto y el tañer de un instrumento, herencia de las monjas que ejercían actividad musical en los conventos. Las señoritas salidas de estos recintos religiosos se enfrentaban al mundo con el siguiente bagaje: habilidad para coser, arte culinario, excelente caligrafía, tocar un instrumento y, sobre todo, una formación de criterio que les permitía discernir de lo que se consideraban buenas lecturas.

El periodo “de las luces” ofreció a quien pudiera obtenerlo, es decir, a la clase dominante, un bagaje cultural nutrido de varios saberes encaminados al ideal de ese siglo: la felicidad. A toda costa hombres y mejores se propondrán obtener felicidad y ello condicionará actitudes y prácticas. Para la mujer de fines del XVIII será la vida galante. Dice Montserrat Galí: “Ahí donde la Ilustración pone felicidad, en el amor por ejemplo, el Romanticismo pondrá dolor y sufrimiento”.

Para conformar una idea de las actividades de las mujeres galantes en México, diremos que aprovechan los espacios públicos para hacer gala de sus dotes litera-

<sup>10</sup> Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*, México, UNAM, 2002.



rias o musicales, siempre con un toque de buen gusto que define a la aristocracia; por ello era bien visto que la dama tuviera varios pretendientes y saliera a pasear con estos caballeros, quienes absorbían fuertes gastos suntuosos que el marido no podría mantener. Búsqueda de la felicidad o libertinaje; la mujer galante se encaminaba a una emancipación total que comprendía actividades culturales e incursiones en la política.

El romanticismo dictaminará lo contrario, y por medio de las instituciones ofrecerá a la mujer un cambio mental, espacial, de práctica e incluso corporal. Se confinará a un santuario que es el hogar y se proyectará como el pilar de la familia, casi como una Magdalena, inspiración de bondad y sufrimiento, manojos de virtudes que moldea la moral. Sólo las artes serán utilizadas para jugar con las pasiones debido a su carácter inefable.

En el México independiente el romanticismo encuentra cabida en aquella esfera de la burguesía que tiene las condiciones para adoptar un modelo, que defina su sensibilidad y gusto basado en la información proveniente de Europa; poco a poco se sucederán productos culturales con una conciencia nacional.

La corriente romántica que se gestó en nuestro país, explica Galí Boadella, fue la de la revaloración de los temas religiosos y medievales, en contraposición con un romanticismo de rebelión y tendencia liberal.

El romanticismo establecerá aptitudes diferentes para los sexos: para el masculino será el intelecto y la razón, para el femenino será la emoción y la intuición. Influencia europea del modelo *Biedermeier*. Bajo esta mentalidad predominante en el siglo XIX, las institu-

ciones empiezan a moldear el papel de la mujer en la sociedad; su formación deberá encaminarse a los siguientes puntos como lo señala una revista de la época: desarrollar la virtud religiosa, tanto como las virtudes morales; el entrenamiento para una severa vigilancia consigo misma, de lo que se considera correcto; hay que dar siempre una imagen de buena conducta, e inspirar a las mujeres a la virtud y caridad.

La literatura, la educación, las publicaciones, la religión, la sociedad en general, crearán un modelo de mujer que la confinará a esta conducta. Evidentemente, practicar la virtud y las buenas costumbres sólo podrán llevarse de un modo íntimo, se pasará cada vez más a los ámbitos privados, será necesario socializar entre personas que comparten las mismas virtudes y para eso será necesario ampliar los espacios habitacionales, a la par del crecimiento de las urbes.

El crecimiento comercial de los burgueses permitió la entrada de múltiples objetos suntuosos provenientes de Europa, y el nuevo espacio dio cabida a los lujosos pianos. Este espacio combinado con el carácter privado de la sociedad romántica conformará los famosos salones, donde se desarrollaba la música y socializaba la clase alta en México.

No podemos concebir un piano sin salón y viceversa; el piano se convierte en artículo necesario para toda familia que se considere decente, que tenga posibilidades de adquirirlo o aspire a una buena reputación, como sucedió con las familias de clase media, que anhelaban el *status* de la época.

Los bailes también se correspondieron con el salón, citemos algunos párrafos donde podemos apreciar algunos de ellos, la presencia del piano y el gusto de la burguesía, tal y como se muestran en el libro de Clementina Díaz y de Ovando; ahí, sobre un baile ofrecido para la boda de una señorita se dice: “Las arañas de cristal puro, como si fuesen de brillantes, produciendo una luz, los espejos aumentando la perspectiva, y formando agradables ilusiones de óptica, la alfombra finísima de hermosos colores, el piano elegante”.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Clementina Díaz y de Ovando, *Invitación al baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910)*, 2 tt., México, UNAM, 2006.





La siguiente cita se enmarca en un cumpleaños y es muy importante, pues aparte de los elementos de baile, salón, piano y señoritas, podemos constatar el lenguaje referente a las flores, pues el romanticismo tendrá como fuente de inspiración y tema a la naturaleza:

[...] así es que los salones parecían jardines de flores animadas y entre estas delicadas flores reinaba aquel precioso capullo de rosa, la heroína de la noche, la encantadora María, con su tipo oriental, sus ojos sombríos, vivaces e inteligentes, su cutis de seda y su talle de palma.

Antes de principiar, se ejecutaron unas piezas de música vocal e instrumental, en las cuales se distinguieron la Señora de Arjona, la señora de Corona y su bella hija, la señorita Soledad Juárez, la joven reina de la fiesta que tocó admirablemente el piano, y otras señoritas.

Con tan bonitas jóvenes pueden imaginarse nuestros lectores cuan animado estuvo el baile que duró hasta el amanecer y que duraría hasta ahora si las Señoritas y los jóvenes que asistieron hubieran podido arreglarlo así, pues con sentimiento se despidieron del Sr. Santacilia y su simpática y apreciable esposa que recibieron a sus amistades con tanta distinción y amabilidad.

La enseñanza del piano puede constatarse a través de las portadas de las partituras con dedicatoria a las discípulas. Cabe señalar el tono romántico de los títulos de las piezas y los múltiples motivos a la naturaleza.

Gabriel Saldívar<sup>12</sup> da cuenta de varios tratados para la enseñanza del piano y solfeo a las señoritas con títulos como:

- *Tratado de música y lecciones de clave: obra clara, concisa y útil para no solo á los que tratan de instruirse en esta ciencia, sino aun a los que tengan ya adelantados conocimientos. Compuesta y dedicada a la señorita Da. María de la Con-*

<sup>12</sup> Gabriel Saldívar y Silva, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 2 tt., México, Cenidim-INBA, 1991.

*cepción Batres y Munilla por D. Mariano Lopez Elizalde. 1821.*

- *Gramática razonada musical, compuesta en forma de diálogo para los principiantes. Dedicada y publicada en México para el bello sexo*, por J. Antonio Gómez. 1832
- *Calendario de las Señoritas Mejicanas para el año de 1840*. Por Mariano Galván Rivera.

Cabe hacer la reflexión de que cuando se usaba el término “señoritas” se hacía alusión a las jóvenes casaderas, la práctica pianística no era exclusiva de las jóvenes sino de todas las mujeres, las esposas y madres de familia seguían tocando. Es así que la práctica pianística era uno de los conocimientos y habilidades que la mujer mexicana debía manejar en el siglo XIX, esta práctica le permitía conducirse con desenvolvimiento bajo los ámbitos privados de la sociedad patriarcal y machista, además podía cumplir con los requisitos para convertirse en candidata al matrimonio. La carencia de esta práctica reflejaría un perfil poco atractivo para los dominantes varones.

### Las piezas

Las piezas musicales deben considerarse como muestras de la interpretación por parte de la mujer en aquella época, y no como una selección representativa del periodo. Es necesario incluir más ejemplos para obtener los diferentes discursos pertenecientes al siglo XIX pianístico.

La primera pieza es una polka, que bien puede ilustrar el ambiente de salón y el baile. Lleva como dedicatoria: “La Carmelita, polka compuesta y dedicada de la Srita. Carmen Dosamantes por su amiga R.M.” en el *Daguerrotipo*, Álbum núm. 21 t. I, 1850, imprenta de Navarro.

Otro ejemplo también es de una mujer, Margarita Hernández, “Valse a la memoria de los desgraciados días del quince de julio de 1840”, comprendida en el *Semanario de las Señoritas Mexicanas*, t. II del año de 1841, imprenta de Vicente García Torres.

Como estas, existieron muchas composiciones con dedicatoria que eran mostradas con motivos románticos a través de sus portadas.

María Alejandra  
Juan Escamilla\*

A N T R O P O L O G Í A



## Partituras de piano del siglo XIX, localizadas en el Archivo Musical del Instituto Cardenal Miranda

**E**l presente artículo tiene la finalidad de describir un inventario del *corpus* de música impresa reunida por mujeres durante el siglo XIX, y que en muchos casos quizá fueron las primeras publicaciones que formaban sus antologías para encuadernarlas y ponerlas en un lugar más cercano al piano.

Esas partituras tienen trascendencia histórica por sus recursos gráficos y editoriales, así como por las manifestaciones sociales de compositores nacionales y extranjeros, los estilos y formas musicales decimonónicas. En ese sentido, dicho *corpus* constituye un acervo documental cuya riqueza está representada por varias fuentes primarias, y algunas de ellas reflejan historias personales relacionadas con autores de ese periodo, como se desprende de ciertas imágenes e ilustraciones en las portadas de las partituras, o bien de la dedicatoria que todavía conservan algunas de ellas.

Describir la historia del arte musical representa un problema complejo, en tanto que implica la inclusión de literatura, poesía, teatro, danza, y las condiciones históricas, sociales, políticas y culturales del siglo XIX. Sin embargo, a partir de un análisis documental trataremos de ofrecer una descripción de las partituras localizadas en el Archivo Musical del Instituto Cardenal Miranda.<sup>1</sup>

Para realizar la investigación fue necesario reconstruir la historia de cómo se formó el acervo, quiénes participaron en su creación y los lugares en que estuvo localizada esa institución. Con estas preguntas ampliamos nuestro conocimiento sobre la historia de las colecciones de partituras, y específicamente las pertenecientes al siglo XIX.

\* Licenciada en Bibliotecología por la Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, y licenciada en Derecho por la Universidad Autónoma del Estado de México [alebiaescamilla@yahoo.com.mx]. Fue responsable de los acervos musicales de la Biblioteca del Centro Nacional de las Artes. Colabora en la Coordinación de Documentación del Cenidim.

<sup>1</sup> El Instituto Cardenal Miranda tuvo como antecedente directo la Escuela Superior de Música Sagrada de la Arquidiócesis de México, fundada en 1939, y refundada por el presbítero Xavier González Tescucano en 1969.

De entrada pudimos descubrir lo complejo que resultaba describir los ejemplares, sobre todo al ser comparados con los actuales, ya que resulta extraño el gusto italiano y francés por admirar diversas formas de impresión iconográfica, los diferentes tipos de encuadernación utilizada para cada álbum, las hojas de las partituras con sellos, firmas, dedicatorias y firmas diferentes. Es decir, nos encontramos con partituras dormidas por más de cien años, con su propio sistema de edición, venta, y protección de derechos de autor.

Observemos la parte exterior, la partitura como un todo en la que se debe poner atención desde varios aspectos:

- 1) La música
- 2) El formato musical
- 3) El diseño de cubiertas y portadas
- 4) Publicidad de las obras
- 5) Precio de venta
- 6) Sellos editoriales
- 7) Sellos de propiedad
- 8) Firmas
- 9) Dedicatorias
- 10) Ilustraciones
- 11) Tipo de papel

Los elementos exteriores están ahí, en cierta forma tratando de llamar la atención mediante las portadas y cubiertas, a partir de los usos variables de la iconografía, la tipografía y la distribución de la información.

Al realizar la catalogación no se refleja en el registro información sobre fechas de edición por estilo, la técnica de impresión, utilización de color de la fotografía, o de las creaciones firmadas, la relación de nombres de la época, o incluso de discípulos que permitan construir el desarrollo histórico de la música de ese periodo.

En las partituras del siglo XIX encontramos transcripciones para un instrumento o instrumentos diferentes a la obra original; ciertos arreglistas utilizaban obras de éxito —entre ellas óperas, operetas y zarzuelas— para llevarlas a formas de música de salón, donde las reuniones sociales estaban dedicadas a la práctica del piano.

Los datos sobre obras originales y transcripciones ofrecen información diferente en la cubierta, portada y contraportada, lo cual genera cierta confusión. Elegir la

información requiere un conocimiento documental, histórico y musical, de tal manera que ello permita recuperar datos que hagan posible iniciar la investigación. En ese sentido es necesario considerar:

- 1) La edición musical
- 2) Compositor
- 3) Arreglista o transcriptor
- 4) Título de la composición
- 5) Número de plancha
- 6) Lugar
- 7) Editorial
- 8) Año



Las partituras del siglo XIX ofrecen una variedad de datos para su catalogación, tales como partes de las obras, títulos paralelos, información complementaria dentro de un estilo característico. Es por ello que el responsable de la catalogación debe tomar en cuenta cada uno de los datos localizados en la publicación para recuperar la información de interés, y en ese sentido no conviene suprimir ni cortar los títulos propios. La tipografía es significativa en las ediciones para congregaciones religiosas con composiciones de un mismo autor, y donde las diferencias están relacionadas con las formas vocales.

También debemos mencionar los formatos: si son arreglos, transcripciones para piano, nombre del editor, tipos de anuncios y precio de la obra. Dichas ediciones reconocen el valor intelectual de la música y la protección del autor y su obra.

Además deben considerarse los sellos de las editoriales, las firmas de compositores, editores, distribuidores en marcas de propiedad de compañías. Los editores de música tenían la función de gestionar los derechos de autor en ejecuciones, dado que las representaciones provocan nuevas reediciones de la obra musical.

Es importante consignar el nombre completo del editor, tal como aparece en la fuente principal, con todas las variantes: si aparece “Cie”, “Hijo”, & files, ya que es un dato para situar cronológicamente la publicación de la obra. De igual manera deberá procederse con la información sobre los distribuidores, el número de plancha en que aparece en las portadas o cubiertas.





Localizamos que existían muchas compañías y editoriales, entre ellas, la alemana A. Wagner y Levien Sucs., quizá una de las exitosas empresas de ediciones durante la segunda mitad del siglo XIX. Las partituras se vendían por separado en las tiendas que Wagner y Levien tenía en las ciudades de México, Puebla, Guadalajara, Monterrey y Veracruz.

De igual forma, el editor Enrique Munguía, editó partituras además de dedicarse a la venta de instrumentos musicales. Las ediciones musicales en su mayoría carecen del año de publicación, mas por el tipo de papel y los nombres de las editoriales, y/o de los compositores, se podría determinar una fecha aproximada.

En lo referente a la descripción física debemos anotar la extensión y designación específica del material, ilustraciones, dimensiones, si se trata de hojas, páginas, volúmenes, tomos, dimensiones y, de ser el caso, el tipo de ilustraciones.

Este trabajo de investigación estaría incompleto si no destacamos algunos aspectos de las obras localizadas y que muestren rasgos constantes. Este breve análisis documental no pretende ser exhaustivo, y mucho menos definitivo, pues sólo trata de ayudar a entender un poco la producción musical. Si bien esta producción no posee la amplitud de todo el acervo, varios estilos del Porfiriato se reflejan sobre diversos géneros y autores.

- a) Mazurcas
- b) Valses
  - De salón
  - Serenatas
  - Lento
- c) Danzas
  - Lento
  - Mexicanas
  - Románticas
  - Salón
- d) Fantasías de salón
- e) Canciones
  - Mexicanas
- f) Piezas de baile
- g) Polkas
  - Mazurca
- h) Marchas
- i) Melodías
  - Serenatas



- j) Danzón
- k) Chotis
- l) Romanza

Las obras del siglo XIX<sup>2</sup> tienen influencias italianas y francesas<sup>3</sup>, y compositores mexicanos como Felipe Villanueva<sup>4</sup> y Julio Ituarte al parecer realizaron arreglos y transcripciones de óperas, zarzuelas y operetas. Es decir, en este tiempo: “La ópera era considerada como el máximo espectáculo y por ende, el género teatral y musical más importante”, a decir de Consuelo Carredano.

Es oportuno mencionar que los príncipes italianos tomaron parte activa en la Camerata Fiorentina, y que es en la ciudad de Florencia donde nace la ópera. Con el transcurso del tiempo las prácticas musicales se transforman en diversos ambitos como el político, económico, artístico; es decir, de un lugar perteneciente a la realeza pasa a un salón “burgués”.

Entre los autores extranjeros podemos mencionar a Daniel François Esprit Auber (1782-1871), compositor francés de óperas cómicas y uno de los representantes musicales del siglo XIX; Gaetano Donizetti (1797-1848), compositor italiano de óperas románticas; Octave Fouque (1844-1883), musicólogo y compositor francés de operetas, música para teatro, trabajos vocales y piezas para piano; Felix Godefroid (1818-1897), arpista, pianista y compositor; Gioachino Rossini (1792-1868), Sidney Smith (1839-1889), Giuseppe Verdi (1813-1901) y Emil Waldeuffel (1837-1915).

Como podemos observar, estos compositores constituyeron una parte principal para un nuevo ambiente musical, y ello permitiría el nacimiento de la Academia Elízaga, la primera en México después de la Independencia.

Según el periódico *El Sol*, Mariano Elízaga dirigió un conjunto orquestal compuesto de profesores “más”

<sup>2</sup> Carredano menciona que a fines del siglo XIX “la música de teatro francesa, principalmente la opereta, y la llamada música de salón” tuvo influencia en la música mexicana.

<sup>3</sup> Al revisar las partituras nos dimos cuenta de la influencia de partituras de editoriales francesas. Motivo por el cual encontramos partituras mexicanas con estilo francés.

<sup>4</sup> En 1849 la Sociedad Filarmónica fue una institución promotora de la educación musical, en la que entonces recibieron formación músicos como Ricardo Castro y Felipe Villanueva.



acreditados de México, en el que “cinco señoritas socias de mérito cantaron y *tocaron* piezas *exquisitas*, con desempeño que arrebataron la atención universal”.

Es en la segunda mitad del siglo XIX que las mujeres aficionadas a la música participan en conciertos benéficos, en el contexto de inauguraciones de instituciones particulares y oficiales. En los programas predominaban los arreglos para piano de óperas italianas, francesas y mexicanas. Posteriormente, un grupo formado por Gustavo E. Campa, Ricardo Castro, Juan Hernández y Pablo Castellanos León se reunía con Felipe Villanueva, Carlos Julio Meneses, Ignacio Quezadas; todos ellos eran amantes de la cultura, el arte y la música francesa y querían demostrar que la influencia de la música italiana era responsable del atraso y estancamiento de la vida musical de México.

Sin embargo, en los álbumes de música de las mujeres mexicanas del siglo XIX encontramos autores de las dos corrientes, así como de diversos compositores mexicanos, entre ellos:

- José Alcalá (1853-ca. 1936)
- Ricardo Castro (1864-1907)
- Manuel Chávez Aparicio (1849-1883)
- Genaro Codina (1852-1901)
- Vicente Cordero (1841-1905)
- Antonio Cuyás
- Ernesto Elorduy (1853-1913)
- Manuel Estrada
- Ricardo García de Arellano (1873-1937)
- Pedro N. Inclán (1849-1918)
- Julio Ituarte (1845-1905)
- Leopoldo G. Jiménez
- Luis G. Jordá
- Guadalupe Jordán Niel
- Tomás León (1826-1893)
- Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941)
- Melesio Morales (1838-1908)
- Francisco J. Navarro
- J. Nieto
- Dolores Oropeza y Vivanco
- Aniceto Ortega (1825-1875)
- C.M. Palomino
- Fernando Pichardo (1885-1905)
- Miguel Planas (1839-ca. 1910)

- José M. Prado
- M. Preza Velino (1866-1944)
- Juventino Rosas (1868-1894)
- Ignacio Tejada (1849-1920)

Es decir, de la producción musical reflejada por ambos grupos de autores, una parte corresponde a la música para salón y otra al grupo pequeño formado por las mujeres que interpretaban las piezas al piano.

La producción musical aporta así dos categorías: la primera se relaciona sobre todo con la posición del compositor dentro de un grupo social, en tanto que debía recorrer las diversas casas o lugares donde esas mujeres tomaban clases particulares de piano; la segunda consiste en dar a conocer un nuevo estilo para contribuir al patrimonio cultural.

La convivencia entre el maestro y las alumnas se reflejan en obras o piezas donde los compositores mexicanos dedican alguna composición a cierta discípula. También reflejan la vinculación de escritores y personajes contemporáneos en sus dedicatorias.

Concluimos que ese *corpus* de música impresa permite lograr los propósitos siguientes:

- 1) Dejar constancia de la presencia de la música en colecciones patrimoniales de nuestro país.
- 2) Conocer la historia de la formación de cada colección.
- 3) Fijar políticas de localización de documentos del siglo XIX para su conservación y preservación documental.
- 4) Publicar obras de referencia (portadas y contraportadas de las partituras que tienen información por autores y géneros).
- 5) Realizar catálogos de géneros musicales determinados.
- 6) Dar a conocer este repertorio musical para nuevas audiciones.

No pretendemos realizar una historia musical del siglo XIX, solamente citar algo que encontramos en el Instituto Cardenal Miranda. Obras y arreglos para piano en los que se repiten los nombres de músicos arreglistas de diversos conservatorios y escuelas de música, pues la mayoría de editores publicaban obras para la enseñanza por medio de ejercicios prácticos del instrumento. Hoy necesitamos de ese repertorio para dar a conocer las operetas, zarzuelas y óperas.

## De prodigios y escándalos: música y fiesta o la descripción de lo popular según los escritores del siglo XIX

**M**ujeres lascivas o caídas en desgracia; bandoleros, indígenas, mestizos, jugadores y gente pobre; ellos son los personajes que el escritor mexicano del siglo XIX observaba desde su sitio de creación. Ya fuera bajo la estética realista o romántica, en verso o en prosa; la actividad del autor se encargaba de describir su realidad con el fin de crear modelos, establecer ideales y llevar al lector hacia el camino que conducía a la construcción de un ciudadano de bien. Este ciudadano ejemplar, el modelo a seguir por todos, era el criollo. Los demás, al ser descritos, irremediablemente, perdían cuando eran comparados. No es extraño, entonces, encontrar que en la literatura mexicana el mundo poblado por quienes no eran el ideal, fuera un espacio donde la inestabilidad y la violencia tenían su dominio.

El objetivo principal de este artículo es enlazar ese extrañamiento del escritor mexicano del siglo XIX con respecto al otro, con ese ritual tan particular que es la fiesta (o baile, expresado más al estilo y los términos propios de ese siglo) y de manera paralela con el papel desarrollado por la música.

Sexualidad desbordada, el alcoholismo como vicio y conductas ilícitas; para la mentalidad del hombre ilustrado de la primera parte del siglo o el positivista de la segunda mitad todo eso se reducía al pecado. Y quienes solían perpetrarlos, prostitutas, bandoleros (ya sean indígenas, mestizos o gente pobre), trepadores sociales y mujeres de bien caídas en desgracia, en la música que incitaba al baile obsceno de la fiesta encontraban el motivo adecuado para desplegar sus hábitos degradados. En el interior de la novela o la poesía, la sociedad decimonónica miraba a la fiesta como el lugar de la caída, de lo infernal, casa natural de lo pecaminoso o camino seguro hacia la perdición.

La fiesta, que “se caracteriza siempre por la danza, el canto, la agitación, el exceso de comida y la bebida”,<sup>1</sup> es un ritual que era el triunfo de una

\* Investigador independiente. [roqueag@lycos.com]

<sup>1</sup> Roger Callois, *El hombre y lo sagrado*, México, FCE, 1942, p. 110.







especie de liberación transitoria, más allá de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes.<sup>2</sup> Complementando lo anterior, el ritual puede definirse, de acuerdo con Kapferer, como “un conjunto de sucesos específicos y culturalmente reconocidos, cuyo orden se adelanta a su práctica, y que están separados, espacial y temporalmente, de la rutina de la vida diaria (incluso aunque dichos sucesos sean vitales para dicha rutina)”.<sup>3</sup>

Como tal, el ritual tiene funciones y tipos específicos que para efectos de esta ponencia los englobaré en un concepto general: el de la metamorfosis. Quien vive el ritual, sufre cambios en su forma de pensar, en su estatus social o en su sexualidad, de forma momentánea o permanente. Siendo el ritual el “acto social básico para la humanidad”,<sup>4</sup> no es de extrañar que la fiesta popular (la que nace de una serenata, de una tertulia convertida en baile, la surgida de improviso de la fiesta de Nochebuena o un festejo sin mayor motivación que el solo cantar y bailar, como veremos en los ejemplos siguientes), vista desde los ojos de los escritores, se constituyera en fuente de problemas.

#### Empiezan la fiesta y el escándalo: los músicos

La moralidad de los intérpretes dibuja el tono del festejo. Para José Joaquín Fernández de Lizardi, en *El periquillo sarniento*, no hay duda de ello: “Los músicos (que no descuidan en empinar la copa en tales ocasiones) ya no atinaban a tocar bien el son que le pedían, y aun había alguno de ellos que rascaba su bandolón abajo de la puente”.<sup>5</sup>

Pablo Robles, en *Los plateados de Tierra Caliente*, concuerda con la visión de Lizardi: “Los músicos como los niños, siempre con su natural disposición de tomar

todo lo que se les da a cualquier hora, engulleron una buena cantidad de comestibles y campechana —como entonces se llamaba a la mezcla de catalán y jerez—”.<sup>6</sup> Aunque menos cáustico, Emilio Rabasa (1856-1930), desde la visión de un joven de 20 años, describe en *La bola* a los intérpretes de una banda de pueblo a la vez virtuosos y presumidos:

Concluida la pieza que se ejecutaba, los tocadores hablaban entre sí con cierta gravedad cómica, mirando alto y sacudiendo el instrumento con la boquilla hacia abajo, acto al cual dan una importancia verdaderamente seria. Hoy me río de esa simple vanidad; pero en aquella época me cargaba, porque me parecía que aquellos tontos me suponían también su admirador.<sup>7</sup>

Estos músicos muestran diferentes dotaciones instrumentales, desde bandas de pueblo con tres hombres invidentes que “rascaban dos bandolones y un guitarrón”,<sup>8</sup> un solitario zapatero que sacaba a la acera su silla en una vecindad y “en pechos de camisa rasgueaba ahí la guitarra rodeado de los ebrios cantores”.<sup>9</sup> También podemos ver a un grupo de bandoleros que “llegaron a formar un grupo de más de quinientos hombres con su charanga —mala música de caballería—”<sup>10</sup> y hasta una banda militar que con su música “aturdió a la concurrencia con sendos tamborazos, haciendo retemblar la sala con el sonido de muchos instrumentos de bronce”.<sup>11</sup>

#### Primer escándalo: el pecado y la violencia

Que con la música viene el pecado y con ello el diablo es una cuestión repetida en la escritura analizada. Para Fernández de Lizardi “el baile es un círculo cuyo

<sup>6</sup> Pablo Robles (Perroblillos), *Los plateados de Tierra Caliente*, México, SEP/Premia (La matraca), 1982, p. 76.

<sup>7</sup> Emilio Rabasa, *La bola*, México, Librería de la Vda. de Chaubet, 1919, p. 2.

<sup>8</sup> Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frio*, México, Promexa, 1979, p. 354.

<sup>9</sup> Ángel del Campo y Valle, *La rumba*, México, ILCE, 2009, p. 9.

<sup>10</sup> Pablo Robles, *op. cit.*, p. 122.

<sup>11</sup> Manuel Payno, *El hombre de la situación*, México, SEP/Premia (La matraca), 1984, p. 178.

<sup>12</sup> José Joaquín Fernández de Lizardi, *op. cit.*

<sup>2</sup> Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1971, p. 15.

<sup>3</sup> Roy Rappaport, *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Madrid, Cambridge University Press, 2001, p. 59.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>5</sup> José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, edición electrónica de la Biblioteca Virtual Cervantes, t. I., cap. XIII.



centro es el demonio”;<sup>12</sup> Vicente Morales en *Gerardo, historia de un jugador*, de un baile convertido en una orgía realizada entre 20 hombres y 12 mujeres comentaba: “A las cuatro de la mañana, aquello era literalmente el infierno”,<sup>13</sup> rehuyendo la descripción de tal escena por respeto al lector. Manuela, la desafortunada mujer de buena cuna que ha huido con *El Zarco*, en la novela homónima de Ignacio Manuel Altamirano, durante un baile se ha dado cuenta de que “¡había caído en el infierno! Había creído que aquellos hombres eran simplemente bandidos, y en realidad eran demonios vomitados por el averno”.<sup>14</sup>

La moralidad de los personajes se refleja en su música. El instrumento musical es un eco de ellos mismos, ya sean bandoleros, indígenas o mestizos. A Francisco Eduardo Tresguerras (1759-1833) la aparición, en un sueño, de sus enemigos en forma de una mojiganga le sirve como inspiración para construir una defensa escrita y visual (esta última en la forma de un autorretrato) en contra de sus atacantes. En sus *Ocios literarios* (1796) describe a los personajes ilustrados en su *Sueño verdadero*, una obra hecha a tinta sobre papel en la cual estaba: “Chepito el Zapatero, un trompeta del regimiento borbónico acantonado en Querétaro que se distinguía por soplar “un flatoso instrumento cuyo horroroso sonido influía cierto furor diabólico en sus secuaces”.<sup>15</sup>

Concurrentes en su visión de la mujer, la música, el baile y la violencia, autores como José María Rivera, en *Los mexicanos pintados por sí mismos* con su cuento *La China* (1855), y José Arcadio Pagaza (1839-1918) en su poema *María* (1890) convergen al usar la misma estrategia, consistente en iniciar su relato con imágenes costumbristas, de la vida de la China o de los pobladores de Guerrero, respectivamente, para finalizar con una fiesta donde una mujer, independiente y sexualmente provocadora, será la fuente de discordia entre los hombres participantes del baile, quienes se enfrascarán en una riña donde puñales y machetes saldrán a relucir.

<sup>12</sup> Vicente Gerardo Morales, *Historia de un jugador*, México, SEP/Premiá (La matraca), 1982, p. 52.

<sup>13</sup> Ignacio Manuel Altamirano, *El Zarco*, México, ILCE, 2009, p. 130.

<sup>14</sup> Jaime Cuadriello, “Tresguerras, el sueño y la melancolía”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 73, 1998, p. 98.

### Segundo escándalo: música y personaje o así bailas, así eres (o quieres ser)

En Altamirano, instrumento musical, acción criminal y moralidad van de la mano. Al hablar del grupo de asaltantes que acompañan al Zarco no deja de advertir: “[...] que tienen hasta piezas de artillería, hasta músicas y charangas que llevan algunas veces a sus expediciones y que les sirven también para divertirse en sus bailes”.<sup>16</sup> La equivalencia entre acción moral y música es directa. Si el personaje usa a la música como máscara, ésta no lo cubre totalmente:

Resonaban allí algunos bandolones, guitarras y jaranas tocando polkas y valeses, porque es de advertir que esos bandidos eran poco aficionados a los bailes populares, como el jarabe, y sólo como una especie de adorno o de capricho solían usarlos. Los plateados tenían pretensiones, bailaban a lo decente, pero por eso mismo sus bailes tenían todo el aspecto repugnante de la parodia o grotesco de la caricatura.<sup>17</sup>

Si se trata de una familia aparentemente respetable que tiene relaciones criminales con los bandoleros, como es el caso de los Sedeño en *Los plateados de Tierra Caliente*, la música, disfuncional porque ha sido encargada a unos “líricos campesinos” que no saben interpretar bien el Himno Nacional, será quien los retrate: “Se mandó traer una buena música y como la mejor que era, se componía de violín, flauta, bandolón y vihuela. Más no por ser la mejor lo hacía bien, pues cada filarmónico jalaba por su lado”.<sup>18</sup>

La clase a la que se pertenece determina si se puede o no estar en una fiesta. Aunque el aspecto físico sea adecuado, la pureza de sangre es determinante en la aceptación social del personaje; así, para Manuel Payno (*La niña indigente*), a pesar de que estamos ante una mujer “hermosa como los primeros albos de las mañanas de primavera”,<sup>19</sup> por su origen la sociedad no la acepta en “sus salones, ni en sus bailes, ni en sus banquetes”.<sup>20</sup> Al

<sup>16</sup> Ignacio Manuel Altamirano, *op. cit.*, p. 67.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>18</sup> Pablo Robles, *op. cit.*, p. 72.

<sup>19</sup> Manuel Payno, *Sobre mujeres, amores y matrimonios*, México, Premiá (La matraca, 2ª serie), 1984, p. 43.

<sup>20</sup> *Idem*.



final del relato, prostitución de por medio, a pesar de haberse codeado con lo mejor de la sociedad, ya envejecida y con el corazón marchito, regresa a la mendicidad.

### Tercer escándalo: sexo y mezcla racial

Para nuestros escritores ir a lo popular a veces representa un viaje hacia lo más bajo de las pasiones humanas, un paseo incierto en el mundo de los léperos, de las chinas, de la gente pobre o de los indígenas. Si la historia contada es una caída, es en la fiesta donde se encuentra su sima más profunda. Ritual de paso, sobre todo en lo concerniente a lo sexual pero en sentido negativo, la fiesta —y en ella la música, el baile y el sexo— es una amalgama que es necesario controlar. La naturaleza transformadora del ritual es el núcleo de los relatos, los cuales se estructuran en una secuencia música-baile-sexo-transformación. En *El Zarco*, Manuela comprende que el mandato de bailar con los demás integrantes del grupo criminal es la antesala de ser una más de las mujeres que son compartidas sexualmente en comuna. Tanto para el Periquillo Sarniento como para Gerardo, en *Historia de un jugador*, la experiencia sexual es el paso final, iniciado por un baile, para su conversión en libertinos.

Pero la mayor preocupación de los escritores del siglo XIX, relacionada con lo sexual, es la cuestión racial, la mezcla de personas y sangre, así como el rompimiento del orden establecido, fundamentado en las clases y estamentos. Es en la fiesta donde el cuerpo se cubre y descubre, donde sus fluidos son manifestados y el deseo sexual, así como la aspiración por descollar socialmente, se muestra. A la mayoría de nuestros

autores no les gusta la fiesta popular por lo que tiene de mezclas, de rompimiento de las normas, de estremecimiento. Ya sea en la historia de una caída (Periquillo o Manuela) o en la pretensión del personaje por ascender —*El hombre de la situación*, *La rumba*, *Los plateados de Tierra Caliente*, *El Zarco*, *Baile y cochino* (1886), *Los mariditos* (1890), estas dos últimas de José Tomás de Cuellar (1830-1894)—, tanto la música bailada en una fiesta o el traje que se porta en ella delatan el origen de cada cual. El retrato realizado por los autores revisados quiere que los personajes se queden fijos y estancados en su baile y su clase social.

Aunque las leyes que obligaban a los indígenas a no usar ropas de los criollos y españoles habían nacido en el virreinato, a finales del siglo XIX parecían seguir vigentes. Esto es especialmente cierto para las mujeres mestizas, indígenas o de origen africano que asisten a una fiesta: en este sentido las hermanas Machuca, mujeres de origen indígena, en *Baile y cochino* representan la visión de Cuéllar sobre personajes que por medios ajenos a la pureza de sangre y a través de un recurso tan simple como la vestimenta se transforman por las noches en “personas decentes”, a quienes delata, sin embargo, su forma de hablar; por ello, pasada la fiesta y ya en la mañana, sin su traje importado de Europa, regresan a su estado original: unas mujeres de piel morena recién lavada. Lo mismo piensa Manuel Payno de Juana, la protagonista de *La mujer fea*. Al describirla y explicar por qué no la invitan a bailar, dice de ella: “su color era moreno, sus ojos pequeños y verdosos, su frente deprimida, sus labios partidos y remordidos, su nariz abultada y un poco torcida, su cabello negro y erizo”.<sup>21</sup> En *La rumba*, de Ángel del Campo y Valle, Remedios, descrita como una mujer de aspecto varonil y cutis moreno, será puesta en evidencia en su deseo de ascender de clase cuando, al ser enjuiciada por matar en defensa propia al hombre que la engañó, el fiscal la acuse de ser como las mujeres modernas, que “[...] comparte con la madre las alegrías del baile, no sale del tocador, no prepara alimento alguno y sólo enjuga el llanto de ridículos amantes”.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>22</sup> Ángel del Campo y Valle, *op. cit.*, p. 123.





Es el momento en que la música mueve a los cuerpos cuando se rompen las barreras raciales y, por tanto, cuando el discurso del escritor tiene que ser enfático en mostrar el horror de la mezcla entre clases y color de piel. La estrategia seguida es la oposición de un personaje malévolo o tosco con una mujer rebelde que ha roto el esquema natural de sumisión y se muestra sexualmente activa e inmoral. En *El Zarco*, Manuela tendrá que bailar con el Tigre un “mulato colosal y horroroso”<sup>23</sup> y a la vez ver destruida la falsa imagen idealizada de su vida imaginada junto al Zarco. Por su parte Julia, protagonista de *La noche buena* y amante de un general mayor que ella, al bailar con El Chino, un hombre tosco y feo cuya fisonomía “acusaba todavía a la raza africana”,<sup>24</sup> mostrará su perversión y vacío moral que al “considerar al Chino embrutecido, tembloroso y fuera de sí, era para ella un triunfo que saboreaba con delicia”.<sup>25</sup>

#### Los prodigios

No es siempre todo negativo y mi discurso tiene que matizar la apreciación antes expuesta. En otras ocasiones la fiesta popular es mostrada como un lugar ideal de armonía y lo pintoresco se convierte en definición de lo nacional. Al inventar un pasado idílico en *La vida en México en 1810*, Luis González Obregón crea la siguiente imagen:

Y la gente pobre, principalmente en la Viga, qué alegre, qué regocijada, comiendo golosinas á la orilla del canal cenagoso, cubierto por infinitas chalupas tripuladas por pintorescas floreras indígenas de los buenos tiempos de Moctezuma, de trajes típicos, remando á la vez que ofrecían perfumadas rosas de castilla ó hermosas amapolas; y largas y anchas canoas, con techumbre decoradas al gusto popular, en las que al son de las arpas, vihuelas, guitarras, tamboriles y flautas, bailaban y cantaban jarabes y palomos, léperos y chinas, charros y gatas, de vestimentas deslumbrantes por los colores de las telas [...].<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Ignacio Manuel Altamirano, *op. cit.*, p. 129.

<sup>24</sup> José Tomás de Cuéllar, *La noche buena*, México, ILCE, 2009, p. 20.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>26</sup> Luis González Obregón, *La vida en México en 1810*, México, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1910, p. 96.

El discurso literario se abre para, apartándose de lo negativo, mostrar otro aspecto de la fiesta, el del prodigio, en sus facetas del misterio, de lo legendario, de lo asombroso e inédito. Al exponer la festividad del Rosario en Celaya, Payno es incapaz de sustraerse a la emoción de los participantes en una procesión silenciosa originada en Querétaro durante la noche:

Y esa especie de colosal serpiente luminosa que se retorció y deslizaba, siguiendo los tornos y accidentes del camino en medio del silencio de una noche pura y diáfana alumbrada por las cintilantes estrellas del cielo, tenía algo de fantástico y como de sobrenatural, que no era posible explicar, pero que sentían todos los que formaban parte de esa piadosa peregrinación.<sup>27</sup>

Un camino similar sigue Altamirano en *Navidad en las montañas*: el autor retrotrae a su presente el recuerdo de la infancia de una Nochebuena, donde “me traía con su perfume algo como el perfume de la infancia, resonaban todavía en mis oídos los alegrísimos sonos populares en que los tañedores de arpas, de bandolones y de flautas, saludaban el nacimiento del Salvador”.<sup>28</sup> En esta utopía pastoril Altamirano precisa, en la voz del cura del pueblo, que “aquí no hay desórdenes a propósito de la gran fiesta cristiana y de la misa. Nos alegramos como verdaderos cristianos”.<sup>29</sup> En esta ocasión la gente del campo es dibujada en términos más cordiales: “Ellos traen también sus arpas de una cuerda, sus zampoñas y sus tamboriles, y cantan con buena y robusta voz sus villancicos en la iglesia [...] Uno de los chicuelos cantaba en verso, y después los pastores y los demás muchachos lo repetían acompañados de la zampoña, de la guitarra montañesa y de los panderos”.<sup>30</sup>

Para Justo Sierra Méndez (1848-1912) la fiesta de San Juan, que preludia la temporada de lluvias en Campeche, es el escenario perfecto para situar la leyenda de *La Sirena*, un cuento donde se mezclan tradiciones occidentales y mayas para narrar la desafortunada

<sup>27</sup> Manuel Payno, *op. cit.*, 1984, p. 360.

<sup>28</sup> Ignacio Manuel Altamirano, *Navidad en las montañas*, México, Tomo, 2003, p. 15.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 53.

historia de amor entre una mujer practicante de las artes mágicas y un soldado de la colonia. La fiesta es el lugar de la magia, de lo extraordinario:

Mas cuando la rada de la muy noble y leal ciudad, como dicen los blasones coloniales de Campeche, toma un aspecto mágico en verdad, rico de colorido y vida, es en el nebuloso día de San Juan, en la época del solsticio de estío, la gran fiesta de las aguas [...] Y sin embargo, ni la alegría, ni el voltejo son lo más notable de la fiesta de San Juan; hay algo mayor y mejor, misterioso e inefable, enteramente real aunque parezca imposible: al rayar el alba canta *la sirena*.<sup>31</sup>

Más adelante, al final del cuento, sabremos el contenido del canto de la sirena: “Y cada año, en la mañana de San Juan se escucha en la entrada de la rada un canto celestial que dice: ‘El amor es el alma del mundo, ven si quieres consumirte de placer en mi seno, como la mirra en el perfumero. ¡Ven! Toda belleza emana del amor’. ‘La sirena’ —dicen los pescadores—, y haciendo la señal de la cruz, huyen a toda vela”.<sup>32</sup>

Termino esta apretada y breve revisión de la fiesta popular en la literatura decimonónica con un poema de Vicente Riva Palacio, donde —casi por milagro— lo que pudo haber sido una escena de violencia se convierte en un momento de armisticio, de paz en medio de la música y alegría de una fiesta. Si se piensa lo convulsionado que fue el siglo XIX, con la guerra de Independencia, las invasiones estadounidense y francesa, la guerra de castas, las sublevaciones indígenas y las luchas internas entre liberales y conservadores, *La fiesta de Chepetlán: recuerdos de la Guerra de Independencia*, representa el mejor de los sueños de los escritores de ese momento:

Alegre viste sus galas  
El pueblo de Chepetlán  
Que está celebrando el día  
De la fiesta titular...  
¡Cómo suena el teponaxtle!

<sup>31</sup> Justo Sierra, *Prosas*, México, UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario, 10), 1990, p. 11.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 19.



Con monótono compás  
Y cámaras y cohetes  
Estallan aquí y allá  
Y se escucha en todas partes  
Una algaraza infernal  
Y al son de una arpa tenaz  
Nativos y forasteros  
Bailan con dulce igualdad

Soldados de las tropas virreinales llegan a la fiesta, pensando que Vicente Guerrero está lejos y por lo cual no hay que temer, “al menos mientras dure la fiesta de Chepetlán”.<sup>33</sup> De pronto llega Guerrero, produciéndose alarma y desconcierto. El líder insurgente interroga a los soldados realistas, quienes le responden que sólo están en la fiesta de licencia, para poder disfrutar de baile y comida. El poema termina de la siguiente manera:

Afable Guerrero está  
Y dice con voz pausada:  
Pues vinisteis a gustar,  
Seguid alegres gustando,  
Que os doy la libertad;  
Pero mañana, os lo advierto,  
Que no os halle por acá  
La luz de la madrugada  
—¡Que viva mi general!—  
Grita entusiasta el sargento:  
“—¡Viva!”—, gritan los demás,  
Y alegre sigue la fiesta  
Que nada vuelve a turbar;  
Y chaquetas e insurgentes  
Siguen con grato solaz,  
Que es una noche de gusto  
Esa noche en Chepetlán.

<sup>33</sup> Vicente Riva Palacio, *Antología*, México, UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario, 79), 1994, p. 6.

## Rubén M. Campos y su investigación sobre folclore musical mexicano en el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología

**E**n este ensayo abordo de forma breve la obra de Rubén M. Campos, *El folclore y la música mexicana*,<sup>1</sup> así como el proceso histórico que describe el autor en ella. He pretendido acercarme al desarrollo de la música mexicana planteado por Rubén M. Campos con la ayuda de diversos documentos, en su mayoría informes de trabajo resguardados en el Archivo Histórico del Museo Nacional Antropología.

¿En qué momento surgió la música mexicana? Al parecer es difícil precisar el momento exacto en que la música hecha en este territorio pasó a convertirse en música mexicana. Sería muy fácil responder que ésta surgió con la consumación de la independencia y con el nacimiento de la nueva nación. Sin embargo, es evidente que la música mexicana no tuvo por cuna la entrada del ejército Trigarante en 1821, sino que fue producto de un largo proceso que probablemente tuvo sus orígenes en la música hecha por los indígenas, o en los acordes enseñados por los colonizadores españoles a sus discípulos novohispanos. Este complejo proceso fue abordado y descrito a la perfección por Rubén M. Campos en el texto citado.

Esta obra fue concebida entre las paredes del antiguo Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología de la Ciudad de México, donde Rubén M. Campos trabajaba como investigador del folclore mexicano. La obra fue propuesta por Campos al entonces director del museo, Luis Castillo Ledón,<sup>2</sup> y tenía como objetivo seguir con el trabajo iniciado por el folclorista en 1918 en *La gaceta musical*, complementándolo con nueva información extraída de archivos de la época y de viejos músicos populares a los que Rubén M. Campos tenía gran estima; Campos consideraba que la información extraída de éstos era incluso más valiosa que la contenida en los archivos.<sup>3</sup>

\* Investigador independiente. [pibemarge@yahoo.com.mx]

<sup>1</sup> Rubén M. Campos, *El folclore y la música mexicana*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1928, p. 351.

<sup>2</sup> Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología (AHMNA), vol. 49, año 1925. ff. 224-228.

<sup>3</sup> *Ibidem*.







En su proyecto de investigación, Rubén M. Campos propuso la división de la música mexicana en tres ramas:

- 1) La música de las razas aborígenes: ésta incluiría la música hecha por los indígenas prehispánicos, principalmente los mexicas, pues los instrumentos analizados por Rubén M. Campos, así como las posibles melodías extraídos de ellos, provenían de dichos grupos sociales.
- 2) La música rural de la gleba: esta parte incluía la producción musical de los músicos de origen rural, así como las características de su música.
- 3) Música popular de las ciudades: esta parte era la más extensa, pues abordaba toda la producción de músicos urbanos, que iban desde los bailes populares, hasta las creaciones de músicos de academia y orquestas.<sup>4</sup>

A pesar de que la obra incluiría toda la historia musical de México, sólo se abordaría ampliamente aquella originada a partir del siglo XIX; la parte referente a la música prehispánica y colonial no sería planteada de una manera profunda. La música prehispánica presenta ausencia de fuentes de información, y si bien sobreviven los instrumentos musicales de los antiguos mexicanos, las melodías que se producían con éstos son desconocidas, dificultando así su estudio. Por otro lado, la música colonial no sería abordada en su totalidad por Campos debido a su “pobreza”.<sup>5</sup> Sin embargo, el autor reconoce su importancia en el desarrollo de la música mexicana, pues el origen de la música popular mexicana del siglo XIX, ya como nación independiente, tenía un claro origen en la colonia.

La parte más extensa de la investigación de Rubén M. Campos sobre el folclore musical de México trata sobre la producción musical en el siglo XIX, pues una gran cantidad de las canciones y autores investigados por él pertenecen a este espacio cronológico, el cual ofrece una abundancia de fuentes de información sobre el folclore musical de nuestro país. Fuentes que, como se mencionó antes, incluían desde documentos extraídos de archivos hasta información obtenida de los contemporáneos a Rubén M. Campos; estas fuentes orales

serían las más importantes desde el punto de vista del investigador, el cual aseveraba que eran incluso más valiosas que las documentales. Durante ese periodo la producción de música popular se incrementó considerablemente, primero con músicos extranjeros y posteriormente con músicos mexicanos.

La investigación de Rubén M. Campos incluía una gran variedad de expresiones musicales folclóricas que contenían danzas, ritos, aires rústicos, jarabes y música religiosa. Con ayuda de sus informantes, Campos descubrió, analizó y dio a conocer una gran cantidad de obras musicales, pues algunas eran desconocidas en ese momento. Su obra consigna 100 canciones de distintas épocas y de variado origen, desde sonos de origen rural, hasta composiciones de autores reconocidos.

Aparte de los siete años previos de investigación de la producción folclórica mexicana en *La gaceta musical*, Campos realizó la parte literaria de su obra en aproximadamente un año, donde compiló sus trabajos anteriores y los complementó con sus nuevas investigaciones sobre el tema. Sin embargo, el trabajo de compilación, selección y transcripción de las canciones que se incluirían en el libro fue más complejo debido a las limitaciones tecnológicas de la época. Con ayuda de Ignacio Fernández Esperón,<sup>6</sup> quien ayudó con la recopilación del material, Campos tuvo que transcribir todas estas composiciones manualmente, además de realizar el acompañamiento de éstas en piano. Esta gran labor fue realizada durante cinco horas diarias, desde septiembre de 1926 a agosto de 1927.<sup>7</sup>

La obra tenía como objetivo consignar la mayor cantidad de obras y autores representantes de la música popular mexicana; sin embargo, Rubén M. Campos sólo trató las obras que consideraba más importantes, escogiendo las cien más bellas, entre las que estaban “El jarabe tapatío”, “El nopal”, “El durazno”, “Son michoacano”, “Las mañanitas” o “El telele”. En algunas de estas melodías, Campos incluyó las características, así como la historia de las mismas.

<sup>6</sup> Ignacio Fernández Esperón (1892-1968), mejor conocido como *Tata Nacho*, fue un célebre compositor de obras como “Adiós mi chaparrita” y “La borrachita”; estudió música en Nueva York y se desempeñó como investigador de música folclórica.

<sup>7</sup> *Ibidem*, vol. 60, año 1927, f. 161.

<sup>4</sup> *Ibidem*, vol. 51, año 1925, ff. 69-73.

<sup>5</sup> *Ibidem*, vol. 49, año 1925, f. 49.



Además de ser experto folclorista, Rubén M. Campos también poseía una formación como músico. Gracias a esto pudo realizar la musicalización de una puesta en escena llamada *Quetzalcóatl*. Campos consideraba que sólo los investigadores que poseían una formación musical previa tenían la sensibilidad para investigar y analizar la música, haciendo una severa crítica a aquellos investigadores que no poseían tal.

Si bien Rubén M. Campos no poseía las fuentes de información necesarias para investigar a fondo a los pueblos prehispánicos, consideraba que el origen del folclore estaba en estos pueblos, concretamente en los mexicas, pues según el autor estos eran pueblos profundamente artísticos, como se podía constatar en la obra de *Netzahualcóyotl*, o en los poemas recopilados por Sahagún, que estaban en una prosa rítmica. Gracias a sus estudios de “idiomas cantados”, llegó a la conclusión de que el náhuatl podría considerarse como un “lenguaje entonado”, pues poseía un ritmo y por lo tanto se le podría relacionar con la poesía y la música.

Otro ejemplo del espíritu artístico de los mexicas se podría encontrar en sus danzas y ritos, dado que las ceremonias religiosas de los mexicas por lo general estaban acompañadas de canciones y bailes. Para Rubén M. Campos la danza indígena que se practicaba en sus días, era el último ejemplo del folclore mexica. Algunas de estas danzas son: “la danza de la Malinche” (ésta según él, tenía posiblemente un origen prehispánico), “danza de los tlacoleros”, “danza de los moros en Michoacán” (evidentemente esta danza tenía un origen colonial, sin embargo en ella se podían encontrar algunos elementos de origen indígena).

A pesar de que para este investigador la música hecha en la colonia no tenía la riqueza musical de las producciones posteriores, consideraba que la influencia de la música española en la música mexicana era innegable. Con la llegada de maestros españoles como fray Pedro de Gante (quien aprendió la lengua náhuatl, para acercarse a los indígenas que serían evangelizados), se impuso el estilo musical folklórico europeo sobre el mexica; sin embargo, algunos elementos del folclore prehispánico aun sobrevivían y se mezclaron con el estilo occidental-español.

Durante el periodo de la Colonia y la primera parte del México independiente llegaron a este territorio una gran cantidad de músicos europeos que enriquecieron el folclore musical, introduciendo sus obras en innumerables presentaciones a lo largo de México, además enseñaron a los músicos nacidos en este territorio las producciones musicales más importantes desarrolladas al otro lado del Océano Atlántico, así como las corrientes de vanguardia. No obstante, los músicos extranjeros dejaron de tener la relevancia en la escena musical mexicana paulatinamente a medida que los músicos mexicanos tomaban el papel principal en este ámbito. Ahora la gran mayoría de los músicos presentes en las academias, orquestas y sociedades filarmónicas eran de origen nacional.

La influencia española en la música mexicana puede encontrarse en el siglo XIX, y el ejemplo que da Rubén M. Campos para esto es la conocida canción “La golondrina”, de don Francisco Martínez de la Rosa, canción que gozó de mucha popularidad en ese tiempo. Esta canción tenía cierta relación con la naciente música vernácula mexicana. Diversos géneros de la música española influyeron para forjar la música mexicana, como el zapateado, la jota, el bolero, el fandango y la malagueña. Además de la música española, la música europea y la música cubana influyeron en el desarrollo del folclore musical mexicano. De esta última podemos encontrar su influjo en la obra “La paloma” del compositor Iradier, pues según Campos poseía elementos e influencia de la danza de origen cubano.

Otra gran contribución al desarrollo del folclore musical mexicano fue el representado por los músicos de origen italiano, llegados a este territorio durante la colonia. Entre los más importantes estaban Gregorio Panseco, músico de los batallones de marina y profesor de flauta y violín; José Pisoni, intérprete de viola; Andrés Preibus, intérprete de oboe, e Ignacio Jerusalem, maestro de la capilla de la catedral.

Además de realizar diversas presentaciones y varias obras en la Nueva España, estos músicos también se desempeñaron como maestros de muchos jóvenes que tuvieron acceso a las grandes obras musicales europeas. Estos grandes maestros italianos también trajeron a la Nueva España formas musicales tradicionales de su país,

enriqueciendo la música novohispana; la *gondoliera*, la tarantela, la *villanella*, la barcarola y la *canzonetta* fueron algunas de las aportaciones. Sin embargo, para Campos estas formas musicales ya no eran tan visibles en la música mexicana de su época, ya que sólo se conservaba la melodía de la *cavatina* y la alegría del rondó, ritmos musicales muy importantes en la música europea y utilizados por grandes compositores.

Según Campos, una de las grandes aportaciones de la música italiana al desarrollo de la música mexicana fue la inspiración que produjeron las grandes arias en el “alma romántica” de los músicos de México, compositores de grandes canciones que vivían en el alma del pueblo. No obstante, es claro que este espíritu romántico exaltado por Campos no tenía como único origen la música italiana, pues él mismo señala que las influencias de formas musicales extranjeras, sobre todo españolas, tuvieron el mismo impacto en la música de nuestro país.

No obstante, en el análisis de este investigador no todas las influencias externas en la música mexicana eran benéficas. Consideraba que la música moderna como el jazz, resultaba nociva para la música mexicana. Para él, esta música se basaba en la desafinación de los instrumentos y esto provocaba una reacción negativa a quien escuchaba esta música. Con esto sería muy fácil acusar a Campos de retrograda, por negarse a aceptar formas musicales de vanguardia, pero hay que tomar en cuenta la formación musical del autor, así como su campo de estudio, así se podrá comprender su reacción ante formas musicales como el jazz.

Rubén M. Campos aseguraba que el origen contemporáneo del folclore mexicano se encontraba en el campo, ya que consideraba que la vida que se desarrollaba en la ciudad no reflejaba totalmente el espíritu de la vida nacional. Para el autor, la vida rural influyó en la creación de las más grandes obras folclóricas mexicanas, pues la vida en el campo se desarrollaba en alegría generalizada. Si bien es innegable la trascendencia del folclore rural en la formación del folclore mexicano, encontramos en la concepción de Rubén M. Campos una cierta idealización de la vida campesina, pues es evidente que la vida rural en el siglo XIX no se desarrollaba en completa armonía como la descrita por el



autor. Los habitantes de las zonas rurales vivían inmersos en la miseria y los constantes conflictos políticos-militares que afectaron al país durante ese periodo.

En las ciudades la escena musical también era muy fértil, pues se nutría de diferentes vertientes, como las academias, las sociedades filarmónicas y los músicos populares provenientes de diferentes regiones. Esto dio como resultado una variedad de sonidos muy interesantes, lo que llevó a crear un ambiente muy importante dentro la ciudad de México. Este proceso y esta escena no fueron abordados de forma profunda por Rubén M. Campos en otro libro, en el cual analiza la historia de la escena musical de las urbes.<sup>8</sup> Para esta segunda obra incluyó 85 melodías que recolectó y musicalizó en piano, y que se sumaban a las cien que publicó en *El folclore y la música mexicana*.

#### Músicos

El siglo XIX fue para la escena musical mexicana un gran semillero no sólo de instituciones o sociedades musicales, sino de músicos, compositores e intérpretes que desde distintos puntos aportaron algo a la música de México; con diferentes influencias llegaron a crear magnas obras, enriqueciendo el panorama musical mexicano. Los dos músicos más importantes que registra Rubén M. Campos fueron:

Manuel M. Ponce. Uno de los grandes entre los siglos XIX y XX, que rescató grandes obras de la música folclórica mexicana y las estilizó para componer música

<sup>8</sup> Rubén M. Campos, *El folclore musical de las ciudades*, México, SEP, 1930, p. 47.





sinfónica. Gracias a este autor una serie de músicos académicos jóvenes voltearon hacia la música popular mexicana.

Joaquín M. Beristáin. Profesor de solfeo y canto coral, más su principal aportación a la escena musical mexicana fue la ayuda que brindó para la formación de músicos populares, pues fue el creador de orfeones, donde la gente podía aprender canto. Gracias a este proyecto surgieron intérpretes de música coral.

Otros músicos que destaca Rubén M. Campos son los del Conservatorio, como Tomás León y Agustín Balderas; músicos de Iglesia como el padre Velázquez y Agustín González; las bandas populares de lugares como Chalco o Texcoco; cantantes como Ángela Peralta y Enriqueta Sontag; compositores, como Felipe Villanueva, Alberto Flanchebba y Gustavo E. Campa. Estos personajes (y muchos otros), así como sus obras, representan para Rubén M. Campos momentos de gran importancia en la historia de la música folclórica mexicana.

#### Instituciones musicales

Tras la guerra de Independencia, las academias e instituciones de carácter musical en general vieron interrumpidas sus actividades, pues muchas de ellas se disolvieron. Durante la época del México independiente estas instituciones volvieron a formarse y tomar relevancia en la escena musical mexicana. Rubén M. Campos ubica tres momentos importantes en la formación de este tipo de instituciones que dieron un gran impulso al arte musical en México, pues a pesar de los problemas políticos que enfrentó el país durante buena parte del siglo XIX los músicos no dejaban de

producir sus obras. Estos momentos son representados por tres grandes músicos: don Mariano Elízaga, fundador de la Sociedad Filarmónica en 1825; José Antonio Gómez, fundador de la Gran Sociedad Filarmónica en 1834, y Agustín Caballero, quien fundara en 1866 la Sociedad Filarmónica Mexicana, antecedente del Conservatorio.

#### Conclusiones

*El folclore y la música mexicana* es un gran intento por recopilar y analizar críticamente el proceso que dio vida a la música y a la escena folclórica contemporánea. La obra tenía como objetivo dar voz a la música folclórica, la cual poseía para Campos la misma importancia que la producción musical “cultura”,<sup>9</sup> ya que si bien la gran mayoría de músicos populares no poseían una formación musical de academia, su música reflejaba el sentimiento y las características de la sociedad mexicana de su época.

Gracias a este complejo trabajo realizado por Campos tenemos acceso no sólo a la letra de algunas composiciones del siglo XIX, sino que podemos conocer el acompañamiento musical original, lo que sin duda es de gran utilidad para comprender el desarrollo de la música realizada en México. Conociendo las notas de una composición, es posible acercarse al origen de ésta, teniendo así una percepción más amplia del desarrollo musical mexicano.

Desde mi punto de vista, *El folclore y la música mexicana* representa una gran aportación al estudio de la historia musical mexicana, pues no se trata solamente de una compilación de autores y obras, sino que Rubén M. Campos trató de explicar el desarrollo de la escena musical mexicana, así como su origen desde una interesante visión crítica. En obras posteriores del autor, como *El folclore musical de las ciudades* o *El folclore literario de México*,<sup>10</sup> abordó de cierta manera el estudio de la música mexicana; sin embargo, este acercamiento no fue igual de profundo y crítico.

<sup>9</sup> AHMNA, vol. 51, año 1925, ff. 69-73.

<sup>10</sup> Rubén M. Campos, *El folclore literario de México*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1929.

Rafael Antonio  
Ruiz Torres\*

A N T R O P O L O G I A

# Los kioscos de música y las bandas de viento en México durante el Porfiriato

## V Origen y desarrollo

Varios caminos confluyen en la historia de los kioscos de música en el siglo XIX.<sup>1</sup> Por una parte, el uso de estrados o templetos, muchos de ellos provisionales, pero que permitían una mejor vista y difusión del sonido; por otra, la retreta de la banda militar fue adquiriendo mayor importancia a través de los años. Pero podemos ir más atrás en el tiempo y descubrir que este tipo de construcción tuvo su origen en China y de ahí pasó a Turquía, donde tomó su nombre.<sup>2</sup>

En Europa, la historia del kiosco se remonta al siglo XVII. Ésta comenzó con la moda de los jardines ingleses del siglo XVIII, que semejaban a los de China con sus sinuosos caminos, la utilización de diferentes materiales (roca, agua, piedra, arena) y una serie de pequeñas construcciones; se diferenciaban de los jardines franceses, como el de Versalles, diseñados en un plano regular, simétricos y con grandes avenidas. Aunado a esta moda oriental, aparecen desde fines del siglo XVIII libros de viajeros que describían estos jardines exóticos, y al mismo tiempo se empieza a importar porcelana, textiles y demás artículos suntuosos de Oriente. La nobleza europea consideraba de buen gusto poseer estos objetos. Francia se sumó

\* Doctor en Historia por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH. Investigador independiente. [malou\_5vibe@yahoo.com.mx]

<sup>1</sup> Marie Claire Mussat, *La belle époque des kiosques à musique*, París, Du May, 1992.

<sup>2</sup> La palabra kiosco proviene del turco *kiösk*, *kieuchk* o *kusk*; se refiere a un tipo de construcción generalmente circular, sostenida por pilares y abierta en sus paredes. El término se ha utilizado para una variedad de construcciones, desde los palacios de verano del sultán, mezquitas y hasta construcciones flotantes en jardines. Además de referirse a la construcción donde toca la banda, en Europa, se llama así a los puestos de periódicos, casetas de información, baños públicos, casillas telefónicas y accesos al subterráneo; J. Corominas y J.A. Paseval, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1984; Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue Française*, París, Société de Nouveau Littre/ Le Robert, tome quatrième; *The New Encyclopaedia Britannica*, Londres, Encyclopaedia Britannica, 1989, vol. VI, p. 882 (que contiene una imagen de dos kioscos turcos de 1722, uno sobre tierra y otro flotante).



a esta moda y combinó el parque inglés y el deleite por lo oriental, con el gusto por lo italiano y una sensibilidad prerromántica que busca en lo natural la idea de libertad.<sup>3</sup>

Con la Revolución francesa (1789) surge la idea que la música puede ser un medio para difundir su mensaje ideológico, y no hay evento público que no incluya músicos. Por razones acústicas y funcionales, la banda militar de viento fue la elegida, y era la única autorizada a dar conciertos al aire libre, y fue vista como la alternativa a la música elitista de cámara, con cuerdas y teclados, del Antiguo Régimen. A partir de la Revolución francesa, la música empezó a apropiarse del espacio urbano y Marie Claire Mussat señala que “el kiosco no es más que la concretización de esta conquista”.<sup>4</sup>

Aunado a las bandas y los kioscos en el siglo XIX se dio en Francia el movimiento orfeónico, el cual consistió en un gran proyecto de enseñanza coral a nivel nacional diseñado y puesto en marcha por Guillaume Louis Bocquillon, conocido como Wilhelm. Al igual que otros músicos franceses, Wilhelm creía que la música era un medio para asegurar el progreso intelectual de la nación, así que el movimiento orfeónico recibió apoyo gubernamental y fue visto con entusiasmo por los seguidores del socialismo utópico de Saint-Simon. El éxito del movimiento se manifestó en los miles de orfeones fundados a lo largo del territorio francés, al grado que el término “movimiento orfeónico” se utilizó también para las bandas de viento.<sup>5</sup>

En la Francia del Segundo Imperio los primeros kioscos fueron erigidos en las ciudades fronterizas con Alemania, zonas de alta concentración de tropas. Sin embargo, será hasta la instauración de la Tercera República que empieza el auge del kiosco. Esto se puede explicar por el resurgimiento del patriotismo, tras la humillante derrota ante Alemania en 1870. En estos años el orgullo nacional debía ser restaurado y la música militar se escucha por todas partes, y aun las bandas civiles se visten a la manera militar.

<sup>3</sup> Marie Claire Mussat, *op. cit.*, pp. 16-21.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>5</sup> Philippe Gumpowicz, *Les Travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France: harmonies chorales-fanfarses* (Préface de Madeleine Rabérioux), París, Aubier, 1987.

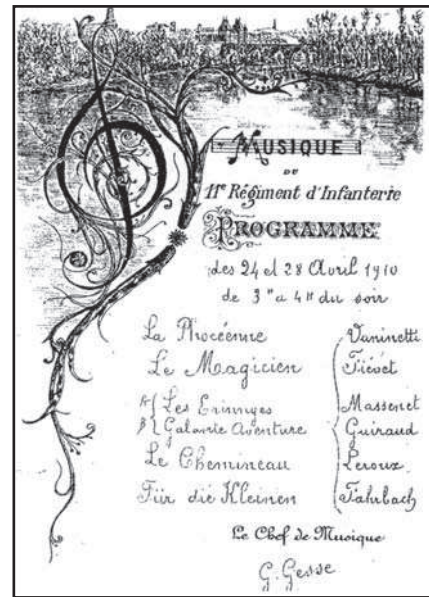


Fig. 1. Programa de un concierto dado por la banda del 11º Regimiento en un kiosco de París en 1910.

En los pueblos y ciudades pequeñas la ubicación del kiosco era particularmente importante. Por lo general la elección se centraba en tres lugares: el centro mismo de la población, el jardín público, o los paseos. La decisión final dependía del municipio y a veces se requirió del voto de la población. En otros casos la erección del kiosco estaba en función de un proyecto global de urbanización, por ejemplo la creación de un jardín público. Un caso especial fue el gran proyecto de urbanización de París llevado a cabo por Georges Eugène Haussmann entre 1853 y 1870. Además de los grandes bulevares, el plan incluía un jardín o plaza por cada distrito, y en dichas plazas se edificaron kioscos.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Marie Claire Mussat, *op. cit.*, pp. 73-88.



Fig. 2. Kiosco en Alsacia, Francia (ca. 1900).



La creciente demanda de mobiliario urbano en la Francia de finales del siglo llevó a los industriales del hierro a proponer a las municipalidades modelos de kioscos metálicos prefabricados que ofrecían en cuatro tipos: simple, ordinario, ornamentado y lujoso. Las empresas Guillot-Pelletier y Schwartz et Meurer fueron particularmente importantes, en tanto ofrecían catálogos que mostraban en planta y perfil los diferentes kioscos, su forma, octagonal o hexagonal, (los kioscos circulares, ovalados o cuadrados son raros) los materiales empleados, el tipo de decoración, el número de músicos que podían contener y, evidentemente, el precio.<sup>7</sup>

El kiosco vino a popularizar aún más la banda militar. Esto se llevó a cabo en el periodo que va del fin de la guerra francesa contra Prusia hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial. Durante todos estos años Europa gozó de un periodo de paz que llegó a ser conocido como la *belle époque*. Para esta época la banda militar contaba con un instrumental musical confiable y no muy caro, y su repertorio estaba formado por música popular y de concierto.

Esto que se ha dicho de los kioscos en Francia puede repetirse para otros países europeos y sus colonias. Tanto en España, Italia, Alemania, Suiza o Inglaterra existía este tipo de construcciones en parques y jardines, y más que en ninguna otra parte, en centros vacacionales y balnearios. Es necesario señalar que en los kioscos no sólo tocaban las bandas militares, las civiles también ofrecían conciertos.



Fig. 4. Kiosco en Rennes, Francia, de una postal.

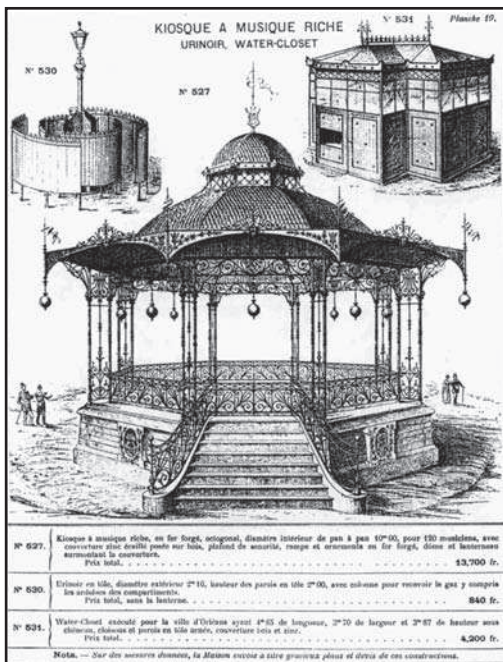


Fig.3. Anuncio de venta de kioscos (Francia).

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 84-90.

### Función de los espacios públicos durante la Colonia

Como ha señalado el antropólogo George M. Foster en *Cultura y conquista*, la plaza hispanoamericana es sociológicamente hablando mucho más importante que la española.<sup>8</sup> Esto significa que las plazas principales en el Nuevo Mundo son el centro geográfico y cultural de la población; casas de gobierno, iglesia principal, comercios, centros de reunión y esparcimiento, todo se concentra en la plaza central. En contraste, la plaza española “es por lo común apenas algo más que un espacio que se atraviesa cuando se va hacia la casa o se sale del campo”.<sup>9</sup> La plaza mayor en los pueblos y villas españolas rara vez se planeó como una parte orgánica de la comunidad, y sólo eventualmente ha resultado eficaz.

En los pueblos americanos la plaza fue desde el momento mismo de la conquista el punto a partir del

<sup>8</sup> G. Foster, *Cultura y conquista: la herencia española en América*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1985, p. 93.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 94.



cual se definía el sitio de la iglesia y las casas de gobierno. Tomando como referencia la plaza mayor se otorgaban los solares a los colonos y se distribuían los barrios. A excepción de los reales de minas (los cuales se adecuaban a los accidentes del terreno y que por lo general se trazaban sobre una calle principal), los pueblos agrícolas novohispanos se diseñaron sobre una retícula, lo cual permitía una mejor defensa a los ataques, y además resultaban ser más funcionales que las anárquicas trazas medievales (es muy probable que en la disposición urbana colonial influyera la forma cuadrículada del asentamiento prehispánico).

La plaza mayor colonial era un espacio multifuncional ya que era utilizado lo mismo como mercado, lugar de ejecución o plaza de toros provisional. A la plaza mayor partían y llegaban las procesiones religiosas; era también el lugar donde se pregonaban los edictos de las autoridades; y frente a los palacios de gobierno y ayuntamientos desfilaban los soldados antes de partir a campaña o después de la victoria. A sus costados se encontraban los poderes religiosos (la iglesia), administrativos (el Ayuntamiento) y económicos (las casas de comercio). Así pues, la plaza siempre fue, y en muchos casos continúa siendo, el centro administrativo, religioso y comercial de los pueblos coloniales americanos.

#### Las reformas borbónicas

Una característica de los regímenes borbónicos fue su perfil ilustrado y su idea de regenerar a la población. A partir de Carlos III se emprendieron reformas radicales respecto de las diversiones públicas y los lugares donde se realizaban. Parte de esta política se orientó a reglamentar este tipo de eventos, así como a realizar cambios en la traza urbana (particularmente con el remozamiento de plazas y la creación de jardines a la manera francesa). En Madrid, por ejemplo, se incrementaron las diversiones públicas y se permitió que el público asistiera a la Real Capilla; por otra, se aprobó el acceso de la clase media a los bailes de máscaras, antes reservados a la nobleza.<sup>10</sup> En la capital de la

Nueva España el virrey de Bucareli ordenó se ejecutase música en la Alameda.<sup>11</sup>

En México, estas reformas continuaron y se intensificaron en el siglo XIX. En los espacios públicos predominó la idea de higiene y ornato. El jardín substituyó a la plaza colonial. La naturaleza domesticada llevada a la urbe daría a los ciudadanos una forma de encuentro con el campo. La calle, y sobre todo la plaza, ya no se usarían para cualquier tipo de actividad. En su lugar se construirían sitios específicos: mercados, talleres, rastros. Por otra parte, la plaza ya no funcionaría como el lugar de ejecución, el cadalso pasaría al panteón o la penitenciaría. Sin embargo, el ideal republicano de igualdad no se cristalizó en los espacios públicos, ya que seguían existiendo, cuando menos en las grandes ciudades como la de México, paseos para el pueblo (como el de Santa Anita), y para la clase acomodada (Paseo de la Reforma).

#### Los kioscos

Además de su participación en las fiestas religiosas, la banda era conocida para la mayor parte de los mexicanos del siglo XIX por las serenatas que ofrecía en los kioscos de las plazas principales, alamedas y jardines a lo largo y ancho del país. Pronto se hizo costumbre pasear el domingo por la tarde en la plaza central de los pueblos; ahí se congregaba todas las clases sociales, tal como las pintó Diego Rivera en su fresco *Sueño de un domingo en la Alameda*.

En las capitales de los estados se inició el hábito de dar serenatas dos días por semana, (comúnmente miércoles y domingo) aun antes que se construyeran los kioscos. Por lo general la banda que participaba era la del estado, pero podía ceder algunas presentaciones a bandas de los regimientos acantonados en la ciudad. Los ejércitos, en parte para congraciarse con la población, daban serenatas con las bandas de sus regimientos; por ejemplo, leemos en un periódico que el general Uraga había “obsequiado a los poblanos con una serenata en la plaza de armas [...] por dicha serenata hemos

<sup>10</sup> Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*, Madrid, Alianza, 1985, t. IV, pp. 65-307.

<sup>11</sup> Salvador Novo, *Los paseos de la ciudad de México*, México, FCE (Serie Testimonios del Fondo), 1974, p. 23.



conocido también la magnífica música que trae el cuerpo de zapadores”.<sup>12</sup> En la Orden General del ejército de la capital, publicada el 11 de febrero de 1853 por el *Monitor Republicano*, se establecía el lugar donde tocarían las bandas: “Orden General de la División Lombardini del 8 al 9 de febrero [...] Las músicas de los cuerpos (las bandas de Artillería de Mina y del Batallón de Policía) se situarán entre las dos puertas del palacio para tocar en serenata de las ocho a las diez de la noche”.

En la ciudad de Guadalajara, cuando menos ya desde 1864 se daban audiciones semanales de bandas militares como la que ofrecían la del Séptimo Batallón de Cazadores de a pie, que dirigía Juan Sabardiel; la del Segundo Batallón Móvil de Jalisco y la de la Gendarmería de Guadalajara; en una de estas funciones se estrenó la redova “La Guadalupeña”, compuesta por Bourgin.<sup>13</sup> Un testigo de la época, el doctor Jules Aronssohn, médico mayor del ejército expedicionario francés decía: “¡Como olvidar las noches de Guadalajara, donde se paseaba en la plaza alrededor de la música, respirando el perfume de la flor de los naranjos iluminada por una luna tan brillante que se podía leer con su claridad [...]!”<sup>14</sup> Años más tarde, en 1873, al dar testimonio de las costumbres de Guadalajara el viajero Jon Lewis señalaba entre ellas la serenata en la plaza. “Cada tercer día, de siete a nueve de la noche, tocan ahí las bandas militares; todo mundo se presta a gozar de la música, dando su vuelta por la Plaza. Esta costumbre se lleva a cabo con regularidad y hasta podría imitarse en otras partes”.<sup>15</sup>

Para principios de siglo XX la serenata en la Plaza Mayor en las principales ciudades de México era una tradición bien establecida. López Portillo la describe así en Guadalajara:

<sup>12</sup> Periódico *El Orden*, México, 27 agosto de 1852.

<sup>13</sup> Franco José Cornejo, “La llegada de los franceses”, en *Sociedad y costumbres. Lecturas históricas de Guadalajara II*, México, Gobierno del Estado de Jalisco/ Programa de Estudios Jaliscienses-Universidad de Guadalajara/ INAH (Regiones de México), 1991, pp. 288-289.

<sup>14</sup> John Lewis Geiger, “Toros y paseos públicos”, en *Sociedad y costumbres. Lecturas históricas de Guadalajara II*, México, INAH (Regiones de México), 1997.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

La Plaza de Armas era el salón de recibir de la ciudad. Domingos y jueves, de siete a nueve de la noche, la banda militar de la Gendarmería del Estado daba serenatas muy gustadas. Esta banda era magnífica y obtuvo premios en concursos mundiales. Fue evolución de la Banda de la Escuela de Artes y Oficios en la cual no sé si creó, pero sí puedo afirmar que dio un poderoso impulso el maestro don Clemente Aguirre, autor de una dramática e imponente marcha militar llamada “Ecos de México”, que se toca sólo en las grandes ocasiones en Guadalajara, y que es algo así como el canto patriótico de Jalisco. A don Clemente se debe el depurado gusto musical del pueblo de Guadalajara, que en masa acudía a escuchar las serenatas de la Plaza de Armas [...] Inmediatamente junto al famoso kiosco a que se encaramaban la banda, se reunía el grupo de verdaderos melómanos, de fanáticos aficionados a la buena música: hombres del pueblo que dedicaban aquellas dos horas maravillosas a escuchar la banda, a chupar con entusiasmo canutos de dulce de caña de azúcar, a comer cacahuates [...] y a tomar de vez en cuando buenos tragos de tequila.<sup>16</sup>

Al igual que en otras capitales del país, en Morelia las bandas militares daban serenatas. En 1871, “la concurrencia al paseo de la plaza y a nuestra hermosa calzada aumenta cada día, especialmente en la primera por las noches y los martes en la segunda, porque el señor general Gómez ha tenido la galantería de mandar la música de su cuerpo a esos paseos”. Otra banda que gozaba del favor de los morelianos era la del 17o. batallón, la cual se dio a conocer el 20 de enero de 1876. Este grupo tocaba los jueves y domingos en la plaza principal.<sup>17</sup> En Sabinas Hidalgo, Nuevo León, las bandas tocaban en la plaza jueves y domingos; también participaban en ceremonias cívicas y corridas de toros. Las bandas que más se recuerdan fueron las del maestro Simón Leyva, que funcionó de 1890 a 1913; la de Eliseo Treviño, de 1917, y la de Francisco Leyva, de 1933.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> José López Portillo y Weber, “La ciudad en 1900”, en *Sociedad y costumbres. Lecturas históricas de Guadalajara II*, México, INAH (Regiones de México), 1991, p. 349.

<sup>17</sup> Xavier Tavera Alfaro, *Morelia en la época de la República Restaurada (1867-1876)*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura/El Colegio de Michoacán, 1988, vol. II, pp. 238-239.

<sup>18</sup> Gustavo Garza Guajardo, “Música y músicos en la historia de Sabinas Hidalgo, NL, un caso municipal”, en *Música en la fronte-*



Muchas veces los arreglos a la plaza principal eran realizados por medio de aportaciones particulares. En ocasiones los ricos del lugar daban una cantidad para remodelar la plaza del pueblo. Las fuentes, alumbrado y el kiosco son edificados gracias a la generosidad de algún comerciante del lugar, y es común ver en las bancas de muchos de nuestras plazas principales, leyendas como “donada por la zapatería [...]”, “obsequio de la ferretería [...]” o simplemente el nombre de la razón comercial o una familia.

En algunos pueblos el kiosco sólo es utilizado para las fiestas patrióticas. Tal es el caso en Santa María Chigmeacatlán, Puebla. Ahí la banda, previo contrato con la presidencia, toca en días festivos oficiales (día de la bandera, natalicio de Juárez, día del Trabajo, 5 de mayo, 15 y 16 de septiembre y en el aniversario de la Revolución mexicana).<sup>19</sup>

En ocasiones el kiosco recibía el nombre de algún director famoso, como el de Fernando Villalpando, cuyas glorias musicales fueron honradas al recibir su nombre el kiosco de la Alameda Central de Zacatecas.<sup>20</sup> En otros, como el de la ciudad de Durango, se encuentran grabados los nombres de músicos locales famosos: Velino M. Preza, Alfonso Esparza Oteo, Fanny Anitúa.

Aunque desde antes de la aparición de los kioscos ya se daban serenatas en las plazas principales con bandas y orquestas, ya sean militares o civiles, el kiosco vino a reafirmar esa costumbre, y a otorgar un espacio físico a los conjuntos de aliento-metal.<sup>21</sup>

*ra norte: Memorias del coloquio de historia de la música en la frontera norte*, México, Comité Mexicano de Ciencias Históricas/ Programa Cultural de las Fronteras-Conaculta, 1989, pp. 108-109.

<sup>19</sup> José Antonio Ochoa Cabrera, “Las bandas de viento en la vida de los mixtecos de Santa María Chigmeacatlán. Análisis de la función social de las bandas de música mixtecas”, tesis de licenciatura en Etnología, ENAH-INAH, México, 1993, p. 146.

<sup>20</sup> Jesús Romero C., *La música en Zacatecas y los músicos zacatecanos*, México, UNAM, 1963, p. 37.

<sup>21</sup> INAH, *Catálogo nacional de monumentos históricos inmuebles: Chihuahua, Tamaulipas, Coahuila, Baja California, Estado de México, Nuevo León*, 2 tt., México, INAH, 1987, aparecen registrados otros kioscos, pero varias de las fichas sólo señalan siglo XIX como época de construcción; véase t. 1, pp. 237-238, 617-618; 379-380; 119-120; 181-182, y 417; t. 2, p. 1117.



Fig. 5. Música en la Alameda, 1904.

En la primera parte de este artículo hemos hecho referencia a los kioscos en Francia y la función musical que cumplían. Su relación con las bandas militares fue muy estrecha ya que en ellos se ejecutaba la música, incluso en algunas ocasiones los ingenieros militares fueron los constructores. En México los kioscos empezaron a construirse hacia la década de 1870, aunque antes durante la Intervención y el Imperio (1863-1867) ya se habían erigido una serie de templetos para el mismo fin. Como veremos a continuación algunos de los kioscos en México fueron traídos de Europa, particularmente de Francia, en tanto la mayoría fueron de manufactura nacional.

El kiosco de música pertenece a un tipo de construcción prefabricada que se empezó a usar en el siglo XIX, la cual era sinónimo de progreso y modernidad. Estaciones de ferrocarril, puentes metálicos, torres y mercados públicos, son algunas de las obras que se realizaban con material prearmado, y en todas ellas el hierro jugaba un papel fundamental (muchas veces estas construcciones alcanzaban proporciones monumentales, tan sólo recuérdese el *Cristal Palace* en Londres o la Torre Eiffel).

Como se ha dicho, la función del kiosco fue netamente musical. El techo, generalmente construido de lámina de zinc, operaba como un megáfono para el sonido, y en muchas ocasiones estaba rematado por una veleta en forma de gallo o bien, para enfatizar su carácter musical, una lira de Orfeo; en otros casos, como el ubicado en Tampico, está adornado con unas columnas en forma de *f* de violín. El kiosco se levantaba sobre una base de mampostería, lo cual permitía además de mejor difusión del sonido, observar a los músicos y al director. (Posteriormente se ha utilizado esta parte para comercios, estanquillos e incluso bibliotecas). El kiosco, junto con las fuentes, bancas y alumbrados fue uno de las construcciones que los reformadores urbanos decimonónicos consideraron en



Fig. 6. El kiosco del Zócalo de la ciudad de México, 1910.

los cambios en las plazas públicas y en la creación de jardines.

Es necesario señalar que había también otro tipo de construcción llamada kiosco, de forma semejante, pero que cumplía otras funciones además de las musicales; por ejemplo el llamado “Pabellón Morisco” de la Alameda Central de la ciudad de México (donde ahora se levanta el Hemiciclo a Juárez), luego reubicado en la Alameda de Santa María la Ribera. Ahí se llevaban a cabo los sorteos de la lotería, serenatas los jueves y conciertos los domingos por la mañana. Fue construido por el ingeniero Ramón Ibarrola para la Exposición Internacional en San Luis Missouri en 1904, y luego traído a México. Otro era el “Kiosco de las Flores”, erigido a un costado del Palacio Nacional y que, como su nombre lo indica, era un expendio de flores. Estos últimos kioscos se diferenciaban de los usados por las bandas, tanto por su construcción (por ejemplo, techo de cristal en vez de metal, puertas, accesos) como por su tamaño, generalmente mayor que los diseñados para la música.

El primer kiosco musical del cual tenemos noticia se erigió en la Plaza Mayor de la ciudad de México. Fue inaugurado con toda propiedad el 24 de diciembre de 1875 con un concierto. En esa ocasión alternaron varias bandas que tocaron toda la noche.<sup>22</sup> Tal evento fue anunciado ese mismo día en el *Monitor Republicano*:

*Estreno del kiosco*

Ayer se nos envió lo que sigue:

Mañana, es decir, hoy en la noche, se inaugurará la caja acústica y kiosco que se ha construido, por acuerdo del Ayuntamiento, en el jardín de la Plaza de la Constitución.

<sup>22</sup> Gustavo Casasola, *Seis siglos de historia gráfica. 1325-1989*, México, Gustavo Casasola/Conaculta, 1989, vol. IV, p. 1072.

Para celebrar esta mejora, se situarán en el kiosco músicas que tocarán desde las siete de la noche hasta las cinco de la mañana del día siguiente.

Se publica para conocimiento del público.

México, Diciembre 23 de 1875. Cipriano Robert. Señores redactores del *Monitor Republicano*.

A partir de la década de 1880 se da una verdadera fiebre de construcción de kioscos. En 1881 el gobernador de Oaxaca, don Francisco Meijuerio, en vista de los adelantos de la banda del estado, mandó remodelar la Plaza de la Constitución en la ciudad capital del estado, para lo cual quitó la fuente y colocó un kiosco y bancas de hierro y madera.<sup>23</sup> El kiosco de Colima, ubicado en la Plaza de Armas, ya existía cuando menos desde 1885, por lo que se deduce de una fotografía de ese mismo dicho año.<sup>24</sup> En agosto de 1886 se inició la construcción del kiosco en el jardín Zenea de Querétaro. Con el fin de obtener fondos para dicha construcción se llevaron a cabo veladas musicales y fiestas durante todo un año, hasta que se inauguró el 15 de septiembre de 1887.<sup>25</sup> El de la Alameda de la ciudad de México se erigió en 1889, a instancias de Irineo Paz, cuando ocupaba el cargo de regidor de Paseos. En Tehuantepec, el kiosco se inauguró en septiembre de 1894.<sup>26</sup> Hacia la década de 1880 surgió en Morelia la idea de colocar un kiosco, el cual substituiría a una fuente ubicada al centro de la plaza principal.<sup>27</sup> En la ciudad de Toluca el kiosco se construyó entre 1889 y 1890.<sup>28</sup> El kiosco del parque Benito Juárez en Jalapa fue traído

<sup>23</sup> Everardo Ramírez Bohórquez, “Efemérides de la Banda de Música del Estado de Oaxaca”, mecanoescrito, s/f, p. 4.

<sup>24</sup> Laura Sánchez Menchero (coord.), *Colima: piel de tiempo y luz*, Colima, Archivo Histórico del Municipio de Colima/Gobierno del Estado/H. Ayuntamiento de Colima, 1994, p. 40 (fotografía 11, “Plaza de Armas y Portal Medellín”, Archivo Carlos Cevallos, 188, donde pueden verse dos atriles y un timbal).

<sup>25</sup> José Rodríguez Familiar, *Documentos para la historia. Efemérides queretanas: acontecimientos notables en la vida de Querétaro. 1870-1887*, Querétaro, Imprenta Salesiana, t. I, 1973, pp. 294-352.

<sup>26</sup> Eliseo Villalobos Ríos, “Datos históricos de las bandas de música en Tehuantepec”, en *Tehuantepec 1891-1991, un siglo de fe*, México, Comisión de Gestoría de la Diócesis de Tehuantepec, 1981, pp. 197-209.

<sup>27</sup> Xavier Tavera Alfaro, *op. cit.*, p. 188.

<sup>28</sup> *Breve historia de la plaza cívica de Toluca*, México, Libros de México, 1977, pp. 20-21.

de Europa hacia 1889.<sup>29</sup> En ese mismo año en Matamoros, Tamaulipas, en la Plaza de la Constitución, después llamada Plaza Hidalgo, se erigió el kiosco; sin embargo, debido a los constantes ciclones que azotan a la ciudad fue necesario construir otro en 1947.<sup>30</sup> El kiosco del parque Lerdo, en la capital del estado de Chihuahua, se instaló en 1894.<sup>31</sup> Por otra parte, en 1898 se levantó el kiosco de Ciudad Camargo, Tamaulipas, en cuya construcción participó el Regimiento núm. 10.<sup>32</sup> El de Tampico se levantó a principios de siglo como parte del remozamiento de la plaza de armas, que incluía bancas de hierro y luz eléctrica.<sup>33</sup> El de Batopilas, Chihuahua, ubicado en la Plaza de la Constitución, se erigió en 1900.<sup>34</sup> En Matamoros, Coahuila, el kiosco fue inaugurado en 1906, como conmemoración del centenario del nacimiento de Benito Juárez.<sup>35</sup> En el de Parras puede leerse la siguiente inscripción: “Junta Provisional de Gobierno, junio 12 a diciembre 31 de 1911”.<sup>36</sup> Para principios del siglo XX la serenata en la Plaza Mayor en las principales ciudades de México era una tradición bien establecida.

En su libro sobre la desdichada campaña del Ejército contra el pueblo de Tomochic, también Heriberto Frías da noticia de las serenatas en la capital del estado de Chihuahua: “En las noches en que había serenatas en el jardín de la Plaza de Armas, en Chihuahua, cuando tocaba ahí la música del 5º Regimiento o del 11º Batallón ella, niña aún, llevada por lástima había entrevisto la sociedad aristocrática, lujosa y altiva de Chihuahua; le habían deslumbrado los trajes de las mujeres hermosas y le había fascinado la armonía de los valsos, nunca hasta entonces escuchados por ella”.<sup>37</sup>

Para fines de siglo, las bandas que tocaban en Chihuahua eran la de 13º Regimiento y las del 5º



Batallón; en el año del Centenario, los grupos que ofrecían su música en el parque Lerdo y la plaza de la Constitución eran la del 3º Regimiento de Caballería y la del 12º Batallón de Infantería.<sup>38</sup>

El kiosco de Guadalajara fue construido en Francia por la firma Val d’Osne, y al parecer fue patrocinado por la comunidad francesa de dicha ciudad.<sup>39</sup> Algo semejante hicieron los alemanes en Mazatlán, donde la familia Melchers donó en 1898 el kiosco de la plaza central (mismo que probablemente haya sido construido en el propio puerto, ya que los Melchers también eran dueños de una fundidora), conmemorando así “los cincuenta años de unión entre sus intereses y los de Mazatlán”.<sup>40</sup> Sin duda, el auge económico durante el régimen de Díaz permitió que particulares ofrecieran dinero para el arreglo de las plazas principales.

<sup>29</sup> Hita Naveda Chávez, *Imágenes de Xalapa a principios del siglo XX*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1986, p. 45.

<sup>30</sup> INAH, *op. cit.*, t. II, pp. 529-530.

<sup>31</sup> *Ibidem*, t. II, pp. 581-582.

<sup>32</sup> *Ibidem*, t. II, pp. 151-152.

<sup>33</sup> Ma. del Pilar Sánchez, *Imágenes del viejo Tampico: la Plaza Libertad* (s.p.i), p. 22.

<sup>34</sup> INAH, *op. cit.*, pp. 195-196.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 423-424.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 725-726.

<sup>37</sup> Heriberto Frías, *Tomochic*, México, Editora Nacional, 1952, p. 80.

<sup>38</sup> Raúl Balderrama Montes y Roberto F. Pérez Galindo, *La música en Chihuahua, 1890-1940*, Chihuahua, Universidad Autónoma de Chihuahua (Textos Universitarios), 1999, pp. 28-29.

<sup>39</sup> Françoise Dasques, “La paternidad transoceánica del kiosco de Guadalajara”, disponible en la página web de México Desconocido [[http://mexicodesconocido.com.mx/mex\\_tiem/mt0397.htm](http://mexicodesconocido.com.mx/mex_tiem/mt0397.htm)], consultada el 14 de abril de 2010.

<sup>40</sup> Brígida von Mentz *et al.*, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, México, CIESAS (Ediciones de la Casa Chata, 14), 1982, p. 134.



Daniela  
Andrade Gaxiola\*

A N T R O P O L O G Í A



# Oposición política, bandolerismo y revolución en La Laguna de Durango a través de sus corridos, 1880-1910

## S Antecedentes

Sobre el fenómeno del bandolerismo en Mapimí, existen referencias documentales que se remontan a fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII, cuando los grupos indígenas organizados en torno al liderazgo de don Diego Valdés, “Capitán General de las Naciones de Oriente”, asolaron las poblaciones en los desiertos centrales del norte de México.

Juan Cortinas, español, dijo que conocía a don Diego de Valdés, Capitán General de las naciones del oriente; que el año de mil setecientos trece se alzó dicho don Diego y convocó al capitán de la nación de los Tripas Blancas, alias “El Ronquillo” y a sus secuaces y a otras muchas naciones, y destruyeron la misión de Nadadores [Coahuila], todos sus ornamentos y vasos sagrados, y pasaron a la Misión de San Buenaventura [Coahuila] e hicieron lo mismo; y luego dicho don Diego cercó esta villa [de Monclova] por las cuatro partes, por lo cual se refugiaron todos los vecinos en la iglesia parroquial, donde estuvieron mucho tiempo, hicieron muchas muertes, destruyeron todos los ganados mayores y todas las manadas sin dejar cosa alguna, e incluso llegaron hasta poner fuego a las casas para quemar el mayor número posible. Continúa el declarante diciendo que la villa del Saltillo la tenían asolada y prácticamente sin bienes, pues no habían dejado mulada ni caballada. Al Nuevo Reino de León [Nuevo León] lo tenían destruido de caballadas, ganados, pastores muertos y mucha gente también. Don Diego fue el que planeó y ejecutó la muerte del capitán de Mapimí y soldados que iban en su compañía, a todos los mataron. También retó al general Alonso de León —Gobernador que fue de la Provincia de Coahuila— para batalla, y se dieron varias, y corrió sangre de todos los arroyos del Cerro de Mercado [...] Fueron tantos los intereses afectados, que en el año de 1714 el Virrey Duque de Linares envió despacho a la Provincia de Coahuila y a la Nueva Vizcaya para que se le remitiese al dicho don Diego vivo o muerto, poniendo precio a su cabeza.<sup>1</sup>

\* Investigadora independiente. [danielagaxiola@gmail.com]

<sup>1</sup> Sergio Corona Páez, *Producción y consumo en una hacienda saltillense en el siglo XVII*, Torreón, Archivo Municipal de Saltillo/Universidad Iberoamericana La Laguna, 1997.

Es un hecho que la guerra indígena continuó siendo el principal problema de las poblaciones a la vera del río Nazas hasta el término de la invasión estadounidense en 1848, cuando comenzó a impulsarse de manera decidida el exterminio y la dispersión de las naciones originarias del Bolsón, así como también se fincaron los cimientos para el desarrollo de las haciendas algodoneras y la industria textil. En este sentido, la construcción de inmensas obras hidráulicas y la expansión de las haciendas algodoneras trajo como consecuencia un severo proceso de concentración de tierras y aguas, lo cual implicó el despojo de la exigua población rural y conllevó la organización del movimiento agrario de los “soldados del pueblo” —inicialmente identificado como bandolerismo—, cuyas demandas no solamente incluían la restitución y el reparto de tierras, también se apelaba al cumplimiento de la Constitución de 1857, se demandaba el derecho al voto entre las clases populares y el establecimiento del Municipio Libre:

En el año de 1858, desde la subprefectura de Nazas se informaba que 150 hombres capitaneados por Anacleto Morales habían tomado la hacienda de Santa Rosa, propiedad de Juan Ignacio Jiménez. Después de tomar caballos, sillas de montar, armas y dinero, saquearon también las haciendas de Avilés, Goma y la Labor del Refugio, pertenecientes al gran hacendado Juan N. Flores. Luego en 1861 las mismas fuerzas tomaron Mapimí, en donde causando bastantes males a aquellos habitantes, destituyeron las legítimas autoridades y al jefe político Iroque e hicieron que se reuniera una junta del pueblo para nombrar otras popularmente, resultando electo para jefe político D. Ignacio Saracho. Según los testimonios recordados por el Juez de 1ª. instancia de Mapimí, en 1862 el levantamiento ya involucraba a la gente de ambos lados de la frontera [del Nazas]. Considerando que el Juez de San Sebastián daba noticia de que los inconformes de Matadoras [Matamoros], encabezados por Herrera, se habían presentado en el terreno de Zuloaga, “repartíendolo a todos”.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Martha Suárez, “El movimiento de los tulises y los Soldados del Pueblo en La Laguna”, en *Transición*, núm. 22, 2001, pp. 15-16.

Para responder a las demandas del movimiento campesino en el oriente de Durango, a fines de 1861 el gobernador Francisco Gómez Palacio dispuso la afectación de los principales latifundistas —Flores y Jiménez—, lo que conllevó el establecimiento de las municipalidades de Zaragoza del Tlahualilo y Juárez. Indudablemente, esto favoreció la pacificación de la región, incluso en el momento que estallaba la Guerra de Secesión en Estados Unidos y la Intervención Francesa en México. Además, la creación de las colonias agrícolas permitió contar con mano de obra suficiente para el despegue de la industria textil en La Laguna duranguense. Sin embargo, en el periodo de la República Restaurada el creciente privilegio de los intereses foráneos afectó tanto a la oligarquía regional como a las nuevas comunidades campesinas, de modo tal que ambos grupos se coaligaron para participar en los levantamientos que llevaron a la Presidencia al general Porfirio Díaz en 1876. Desafortunadamente, los principales líderes de los “soldados del pueblo” perdieron la vida al calor de las batallas del Plan de Tuxtepec, y no existen indicios sobre el hecho de que las demandas campesinas de la población lagunera fueran atendidas en el contexto del régimen porfirista. Por esta razón, al finalizar la década de 1870 —y en el contexto de la sucesión en el poder que llevó a Manuel González a la Presidencia de la República— el movimiento de los “soldados del pueblo” se reorganizó para sumarse a los levantamientos armados en torno a la proclama emitida del general Miguel Negrete:

En estos mismos momentos se conspira contra las garantías públicas disponiendo una farsa electoral para la próxima presidencia, en que el pueblo aparezca como rey de burlas, en la cobarde suplantación del sufragio constitucional [...] La nación ve con enojo el desorden administrativo, las quiebras de los empleados públicos, los negocios fraudulentos del ministro de Hacienda, los pagos indebidos, el despilfarro y los robos de las arcas nacionales [...] En el interior, un pueblo hambriento, agitando en las ciudades y en los campos, azotados por la miseria. El ejército desunido, la sociedad entera sin rumbo, la República en ruinas [...] mientras Díaz] y sus consejeros, a quienes ya el país señala como los responsables de las crisis que atravesamos, han suplantado las ins-



Miguel Negrete

tituciones, traicionado la Constitución, hecho jirones el pacto fundamental y, lo que es más, comprometido la honra de la República en nuestras relaciones exteriores [...] Ante esta situación desesperada para la nación, es necesario cumplir con los deberes que nos impone la patria [...] Yo convoco a todos los mexicanos. Todos sin distinción están en el deber de salvar a la patria; a ellos apelo en la lucha que voy a emprender contra la usurpación y la tiranía.<sup>3</sup>

#### Oposición política y bandolerismo durante el Porfiriato

Miguel Negrete inició su carrera político-militar combatiendo la invasión estadounidense, y en 1855 se unió a la Revolución de Ayutla para deponer la dictadura de Santa Anna. A raíz del golpe de Estado de Ignacio Comonfort —mismo que dio inicio a la llamada Guerra de Reforma—, Negrete se pasó al bando conservador y en 1860, junto con Leonardo Márquez, perdió la batalla de Calpulalpan frente a las tropas liberales de Manuel González Ortega. En algunos de los

<sup>3</sup> Margarita Moreno Bonett, *Enciclopedia Parlamentaria de México*, t. III, vol. I, *Leyes y Documentos Constitutivos de la Nación Mexicana*, México, Instituto de Investigaciones Legislativas de la Cámara de Diputados, LVI Legislatura, 1997, p. 58.

estados del norte del país este movimiento a favor del respeto del pacto constitucional por parte de los liberales de San Luis fue identificado como “los crinolinos”. Acogido a la amnistía decretada por Juárez, Negrete combatió la intervención francesa —en sus propias palabras— “anteponiendo Patria antes que Partido” y llegó a ser considerado el segundo héroe de las batallas de Puebla, por su heroica defensa del fuerte de Loreto. Y aun cuando entre 1864 y 1865 fue designado ministro de Guerra en el gabinete de Juárez, lo cierto es que a partir de 1868 comenzó a apoyar la insurrección de campesinos dirigida por Julio Chávez en Texcoco. Al año siguiente se sublevó contra los afanes reeleccionistas de Benito Juárez García, y luego de Lerdo de Tejada. Por ello no resulta extraño que, frente a las intenciones de Díaz por perpetuarse en el poder, Miguel Negrete tuviera la autoridad moral para convocar a una sublevación general en contra del caudillo de Tuxtepec. Finalmente, en 1880 se levantó en armas bajo la bandera del Plan Socialista de Sierra Gorda colaborando arduamente con su Directorio.<sup>4</sup>

Convocados por el manifiesto de Negrete, entre 1879 y 1881 se registraron un sinnúmero de levantamientos a lo largo del país, problemática que los propagandistas gubernamentales quisieron hacer aparecer como intentos de restauración lerdistas. El Gral. Bernardo Reyes fue designado para encabezar las operaciones militares y comenzaron a generalizarse las “levas espantosas en los pueblos”. En estas circunstancias, las insurrecciones de Tepic y Costa Grande fueron reprimidas violentamente. Mientras que la ejecución de los sublevados encabezados por José del Río conmocionó a la opinión pública, según se desprende del relato de los acontecimientos realizado en “El corrido de los mártires de Veracruz”.<sup>5</sup>

[...]

Su delito fue a atacar  
a un tirano presidente,  
que se mantenía en el puesto  
odiado de toda gente.

<sup>4</sup> Humberto Musacchio, “Miguel Negrete”, en *Gran Diccionario Enciclopédico de México*, México, Andrés León, t. III.

<sup>5</sup> Antonio Avitia Hernández, *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia*, México, Porrúa, 1997, t. I. pp. 171-172.



Trasmitióse el telegrama  
la sentencia, maldecida,  
que a esos mártires valientes  
los privara de la vida.

Juvencio Robles decía:  
“Esto parece inhumano,  
que se le forme consejo,  
como a todo mexicano”.

Contesta don Luis Terán  
“Es inútil objetar,  
que al cabo son malhechores,  
los hemos de ajusticiar”.

“Demos pronto cumplimiento  
al mandato del Gobierno,  
y que a estos desventurados,  
se los lleve pronto el cuerno”

Ha ordenado quien lo puede  
que se les mate en caliente,  
y esta es la consigna real  
de Porfirio el Presidente.

Y sin más vacilación,  
se ejecutó la sentencia,  
que acabara con la vida,  
de valientes de conciencia.

Sin permitirles testar,  
los sacaron de mañana,  
del Cuartel de Veracruz,  
cuando sonaba la diana.

Murieron como valientes,  
sin pedir gracia ninguna,  
pues sólo ven que se acaba  
su desgraciada fortuna.

Ya con esta me despido,  
recemos una oración,  
que Dios reciba en su seno  
y les otorgue el perdón



a los que mueren con honra  
con inaudito valor.

Al mismo tiempo, las fuerzas gubernamentales llevaban a cabo la persecución de las insurrecciones dirigidas por Márquez de León en Baja California, Brígido Reyes en Sonora, Ramírez Terrón en Sinaloa, así como las movilizaciones en Durango encabezadas por Jesús Valdespino, entre otras.<sup>6</sup>

Al respecto, una serie de telegramas, emitidos entre fines de 1879 y principios de 1880 reflejan que el problema del “bandolerismo” comenzó a volverse grave en el Partido de Mapimí, debido a los ataques orquestados por “gavilleros” como Manuel Herrera, Catarino Navarro, Francisco Cuevas, *El Crinolino*, Miguel Sánchez, quienes hacían una guerra de baja intensidad en contra de haciendas algodoneras, fábricas textiles y compañías mineras foráneas que comenzaban a establecerse. Indudablemente, el antirreeleccionismo de la década de 1880 hizo confluír en un solo bando grupos armados populares vinculados al movimiento de los “tulises” —de origen conservador y vinculado a las reivindicaciones indígenas—, así como a los “soldados del pueblo”, de origen mestizo y más enfocados a las demandas del proletariado emergente. Eventualmente, el problema del “bandolerismo” en los albores del régimen porfirista logró solventarse mediante el establecimiento de la Jefatura Política, la reorganización de la Policía Rural, el resurgimiento de las “acordadas”, y la proliferación de las guardias y escoltas particulares contratadas para

<sup>6</sup> Pedro Cázares Abortes, “Bandolerismo y politización en la serranía de Sinaloa y Durango, 1879-1888”, tesis de maestría, Facultad de Historia-Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, 2008, pp. 197-235.

prestar seguridad a los inversionistas foráneos. Asimismo, el ocaso del movimiento social en la región del Nazas estuvo condicionado por el aumento de la presencia militar, y la aplicación indiscriminada de los decretos de 1880 y 1886 sobre la “suspensión de garantías” en el caso de los delitos relacionados con el bandolerismo —lo que implicaba la imposición de la pena de muerte *ipso facto* en contra de los “malhechores aprehendidos *in fraganti*”—,<sup>7</sup> todo lo cual favoreció el restablecimiento del orden, el tendido de los ferrocarriles y el despegue del proyecto de industrialización porfirista en la Comarca Lagunera.

En cualquier caso, el problema del “bandolerismo” en el Bolsón de Mapimí volvió a resurgir con motivo de la dispersión del Ejército Regenerador en la sierra de Sinaloa y Durango, y el hecho de que muchos perseguidos políticos y mineros desocupados de la Sierra Madre Occidental se trasladaron a la región del Nazas en la década de 1890, como fue el caso de Ignacio Parra, lugarteniente de Heraclio Bernal Zazueta.

La historia de Heraclio Bernal se inició en el mineral de Guadalupe Los Reyes, cuando al ser acusado de un robo entró en contubernio con su tío Antonio Zazueta (*El Sordo*) y sus hermanos Juan, Fernando y Vicente, para cometer actos delincuenciales a nombre del Ejército Renovador, conformado en su mayoría por los trabajadores de las minas “mal pagados, mal alimentados, víctimas de enfermedades y de los malos humores de los mayordomos y capataces”. Bernal fue capturado en 1876 por las fuerzas del gobierno de Sinaloa, aunque fue liberado en la coyuntura de la “revolución de Tuxtepec”, donde combatió con el grado de teniente.<sup>8</sup> Sin embargo, la alianza entre las fuerzas armadas populares encabezadas por Bernal y el tuxtepecanismo se quebrantó —de manera similar a lo ocu-

rrido en La Laguna—, a la sombra del manifiesto lanzado por el general Negrete en 1879, en contra de la imposición de la candidatura presidencial de Manuel González. Llamado a la revolución que entre las serranías de Sinaloa y Durango, fue secundado por el movimiento encabezado por Jesús Ramírez Terrón en torno al Plan de Copala y que implicó la organización de la sección regional del Ejército Restaurador de la Constitución, al mando de Heraclio Bernal, estas fuerzas incluso tomaron el puerto de Mazatlán en 1880.

No obstante, la política de cooptación llevada a cabo en el periodo presidencial de González, atrajo a los principales políticos y terratenientes sublevados entre Sinaloa y Durango hacia el bando gubernamental, de ahí que el movimiento popular quedara prácticamente a la deriva, salvo por el apoyo prestado por el general Trinidad García de la Cadena, gobernador de Zacatecas, y que al ser desplazado de su cargo por determinadas maniobras del gobierno federal continuó apoyando veladamente las rebeliones antiporfiristas en el norte de la República.<sup>9</sup> Así las cosas, nuevos levantamientos volvieron a suscitarse en la Sierra Madre Occidental con motivo de la vuelta al poder de Díaz, como fue el caso de la insurrección de 1885 en torno al Plan de La Rastra:

Porque el Gobierno actual no es obra de los hombres ni respeta las garantías que todo hombre debe disfrutar con arreglo al Pacto Federal de la República, porque es bien sabido que los actuales gobernantes se han impuesto por sí mismos y porque también es notorio que no hay moralidad ni justicia ni protección para los ciudadanos, pues unos cuantos se apoderan del poder y sólo se ocupan de enriquecerse y de exterminar a los demás, al grado que nadie tiene segura la vida ni sus intereses, viendo además que se protege a los extranjeros con perjuicio de los mexicanos, que por lo tanto es indispensable tomar las armas para quitar a los malos gobernantes y hacer que impere la Constitución [...] <sup>10</sup>

<sup>7</sup> Manuel Dublán y José María Lozano, *Legislación mexicana*, t. XVII, 2005, versión digital disponible en [<http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/dublan-lozano.htm/>]

<sup>8</sup> La información procede del cotejo entre los relatos de la historia regional entre las décadas de 1870 y 1880, con respecto de los datos biográficos disponibles sobre Heraclio Bernal Ortega; Sergio Ortega y Eduardo López, *Sinaloa. Una historia compartida y textos de su historia*, México, Gobierno del Estado de Sinaloa/ DIFOCUR/ Instituto Mora, 1987; Nicol Girón, *Heraclio Bernal ¿bandolero, cacique o precursor de la Revolución?*, México, INAH, 1981.

<sup>9</sup> María del Refugio Magallanes, “Orden y desorden en Zacatecas decimonónica. Bandidos, guerrilleros y caudillos locales”, tesis de licenciatura en Historia, Zacatecas, UAZ, 2005.

<sup>10</sup> Herberto Sinagawa Montoya, *Sinaloa: historia y destino*, Culiacán, Cahita, 1986, p. 279.

Como respuesta al aumento de las protestas sociales, Porfirio Díaz ordenó la aprehensión de García de la Cadena y sus colaboradores más cercanos, mismos que fueron ejecutados a fines de 1886, como se relata en el corrido “Las mañanas de Cadena”.<sup>11</sup>

Se desaparece Cadena  
de la gran Tenostitlán,  
con rumbo desconocido,  
con el general Galván.

Vuela, palomita, sigue volando,  
¿Cadena donde estarás?  
Donde se mueren los hombres  
con mucha facilidad.

¡Ay! Chihuahua y Monterrey  
y México les ordena  
que salgan a perseguir  
a García de La Cadena.

El porvenir nadie lo sabe,  
no hay plazo que no se llegue  
ni deuda que no se pague.

Sábado treinta de octubre,  
¡ah qué suerte tan tirana!,  
aprehendieron a García  
a las dos de la mañana.

Despacharon a los mozos  
a que trajeran la cena,  
a Juan Ignacio Lizalde  
y a García de La Cadena.

Cuando ya dieron la vuelta,  
venían muy despavoridos  
Diciéndole al general:  
“¡Ora si fuimos perdidos!”

Han rodeado los jacales  
y son muchos enemigos,  
nos han jugado traición  
los que eran muchos amigos.

<sup>11</sup> Antonio Avitia Hernández, *op. cit.*, pp. 192-193.



Cuando les pegaron l'alta  
estaban entretenidos  
quemando ya los papeles  
de los que venían unidos.

Los sacan de Gruñidora  
a las once de la noche,  
para que nadie los viera  
los montaron en un coche.

Cuando iban en el camino  
no llevaban su figura,  
porque iban ya caminando  
pa' una triste sepultura.

Cuando los apean del coche  
los bajan con precisión,  
los ponen sobre la vía  
para hacer la ejecución.

Esa estación de González,  
¡qué estación tan honorable!  
¡mataron al general  
y a Juan Ignacio Lizalde!



Gritaba don Juan Ignacio,  
cuando le entraban las balas:  
“¿En dónde estás Pedro Pérez?,  
¿dónde te hallas Miguel Salas?”

El porvenir nadie los sabe,  
no hay plazo que no se llegue  
ni deuda que no se pague.

¿Por qué no cantas, paloma  
como canta la sirena?  
¡Ora sabrán mexicanos  
la falta que hace Cadena!

Ya con esta me despido,  
el cielo de nubes tupes;  
en todo sea mi madrina  
la Virgen de Guadalupe.

Zacatecas lo sintió,  
el comercio y su mujer;  
los dos en uno han quedado:  
general y coronel.

Capital de Zacatecas  
del Reino Republicano,  
ya mataron a tu padre,  
ya no te darán la mano.

Adiós, don Porfirio Díaz,  
con su lucido consejo,  
¡ya mataron a García  
lo cogieron indefenso!

A pesar de los acontecimientos de 1886, el movimiento popular encabezado por Heraclio Bernal logró sobrevivir a las campañas de represión —principalmente por el apoyo prestado por Jesús Valdespino en su calidad de jefe político de Santiago Papasquiaro—, hasta el punto de que “las fuerzas proclamadoras de las garantías constitucionales” volvieron a lanzarse a la revolución en 1887, con motivo de la primera reelección sucesiva del general Porfirio Díaz, para cuyo efecto fue proclamado el Plan de Conitaca, que “si bien [su]

redacción y contenido acusan probablemente una autoría ajena a Bernal”, en muchos sentidos dicho documento representa la síntesis de las principales demandas sostenidas por el movimiento armado popular en el norte de México durante el tercer cuarto del siglo XIX, ya que

[...] además de desconocer y cesar al gobierno de Díaz —explica Fausto Antonio Marín—, el Plan hacía un llamamiento a los militares y a todo insurrecto para unirse a su causa. Señalaba la forma en que se designaría nuevo presidente y preveía el aspecto económico mediante la emisión de bonos. En el mismo tenor proclamaba como exigencias nacionales la erección de nuevos territorios estatales, el cambio de residencia de los poderes federales, la libertad de sufragio, el reconocimiento de los municipios como cuarto poder del Estado, la abolición de la pena de muerte, la concesión de terrenos a los pueblos, el establecimiento para todos los casos legales de jurados públicos y preveía el otorgamiento de concesiones ferrocarrileras dando preferencia a los capitales nacionales. Respecto del ejercicio de los funcionarios demandaba “patriotismo, honradez, lealtad y decisión para el desempeño de los puestos públicos”. Y aunque habían transcurrido ya varias décadas desde la invasión norteamericana y la intervención francesa, apelaba a los sentimientos patrióticos pidiendo la “unificación de los mexicanos contra toda invasión extranjera”.<sup>12</sup>

Debido a la magnitud de las rebeliones antiporfiristas en los albores del establecimiento de la dictadura, el gobierno federal se vio precisado a estrechar sus vínculos con el gobierno de Estados Unidos. Así, los acuerdos binacionales de 1884, relativos al “libre paso de tropas por la frontera común”, no sólo permitieron terminar definitivamente con el problema de la guerra indígena, sino además coadyuvaron para la represión de los movimientos de oposición política al gobierno de Díaz en el norte del país. En consecuencia, a partir de 1888, además del exterminio de las tribus nómadas,

<sup>12</sup> Fausta Gantús, “La inconformidad subversiva: entre el pronunciamiento y el bandidaje. Un acercamiento a los movimientos rebeldes durante el tuxtepecanismo, 1876-1888”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 35, enero-junio, 2008, pp. 68-69.

la erradicación de las fuerzas de Heraclio Bernal se transformó en una de las principales prioridades del gobierno. En este contexto, el general Emiliano Lojero fue encomendado para recrudecer las campañas militares en contra de los pueblos de la sierra entre Sinaloa y Durango, al mismo tiempo que se siguió una política de cooptación del movimiento popular mediante la amnistía, así como el otorgamiento de indultos y cuantiosas recompensas para quien entregara a los rebeldes. Finalmente, en 1888 se logró la captura y ejecución de Bernal, lo cual no implicó que el movimiento cesara definitivamente en Durango, “donde procedían la mayor parte de sus contingentes”.<sup>13</sup> En este sentido, se transcribe una de las versiones más popularizadas del corrido del Rayo de Sinaloa:

Afina bien tu guitarra  
no se te vaya a quebrar,  
para que acompañes bien  
la tragedia de Bernal

Año de mil ochocientos,  
ochenta y ocho al contado,  
Heraclio Bernal murió  
por el gobierno pagado.

Estado de Sinaloa  
gobierno de Culiacán,  
ofrecieron diez mil pesos  
por la vida de Bernal.

Heraclio Bernal gritaba  
que era hombre y no se rajaba,  
que subiéndose a la sierra  
peleaba con la Acordada.

¿Qué es aquello que relumbra  
por todo el camino real?  
son los rifles del dieciocho  
que trae Heraclio Bernal  
La tragedia de Bernal

<sup>13</sup> Fausto Marín Tamayo, *¡Aquí está Heraclio Bernal!*, Culiacán, ICH-UAS (Rescate, 19), 1982.

en Guadalupe empezó  
por una balas de plata  
que dicen que se robó

Heraclio Bernal decía:  
“Yo no ando de robabueyes,  
yo tengo plata sellada  
en Guadalupe Los Reyes”.

Heraclio Bernal gritaba,  
en su caballo alazán:  
“No pierdo las esperanzas  
de pasearme en Culiacán”.

Heraclio Bernal decía:  
“sin plata no puedo estar  
vamos arriba muchachos  
a Guadalupe a rayar”.

Decía doña Bernardina  
yo quiero mucho a Bernal  
y aunque me cueste la vida  
yo lo mando retratar.

Heraclio Bernal decía,  
cuando estaba muy enfermo:  
“Máteme usted compadrito,  
pa’ que le pague el gobierno”.

Decía don Crispín García,  
muy enfadado de andar:  
“Si me dan los diez mil pesos  
yo les entrego a Bernal”.

Le dieron los diez mil pesos,  
los enrolló en su mascada  
y le dijo al comandante  
aprevéngame una Acordada

Prevéngase su Acordada  
y escuadrón militar,  
y vámonos a Durango  
a traer a Heraclio Bernal.





Vuela vuela palomita,  
vuela vuela hasta el nogal,  
ya están los caminos solos,  
ya mataron a Bernal.

A la muerte de Bernal, uno de sus “lugartenientes” se transformó en el principal problema de las autoridades de la región de las quebradas, y luego en toda la Comarca Lagunera. De Ignacio Parra, se sabe que nació en 1864 en Canatlán, Durango. Luego, con varios de sus hermanos y primos se involucró en el movimiento acaudillado por Heraclio Bernal, tomando la jefatura de la región de Santiago Papasquiario tras la captura y asesinato de su hermano mayor Jesús Parra en 1886. Muerto Heraclio Bernal y destituido el jefe político Valdespino, Parra reapareció en la comarca lagunera —alrededor de Mapimí—, sembrando el terror entre los ricos de la región, entre quienes se aseguraba que se trataba de “una fiera sedienta de sangre y exterminio” debido a la estela de muerte y destrucción dejada al paso de los gavilleros a su mando, autodenominados “los dorados”. Entre ellos se contaban “su dedo chiquito” Refugio Alvarado, como también Federico Arriola y el verdadero Pancho Villa”.<sup>14</sup> Entre las principales actividades de estos grupos se encontraban el asalto de los trenes, robo de bancos, asalto de haciendas y compañías mineras, ajusticiamientos de ricos, incluso el desafío de las autoridades constituidas. Eventualmente, en la memoria popular se conservan diversos episodios sobre su costumbre de “distribuir el botín entre los pobres” y quizá por ello, Parra se transformó en uno de los principales símbolos de la resistencia popular en la Comarca

<sup>14</sup> Teodoro Ortiz Parra y Gilberto Jiménez Carrillo, *Ignacio Parra: bandido legendario*, Durango, Congreso del Estado, 2006.

Lagunera durante el Porfiriato. He aquí la evidencia en el “Corrido de Ignacio Parra”:<sup>15</sup>

Año de mil ochocientos  
noventa y ocho al contado;  
mataron a Ignacio Parra,  
que era hombre muy afamado.

Ignacio traía una yegua  
de una andadura especial  
se le cayó sin remedio,  
de poderla levantar.

Ignacio ya con huarachis  
y con un rifle en la mano:  
“¡Hay que sacar a Refugio,  
siquiera de aquí del Llano!”

Luego se encontró con Pedro,  
que dicen que es Villarreal:  
“¡Amigo, preste el caballo,  
que orita voy a pelear!”.

Luego que Ignacio se vio  
en un caballo montado;  
le dice a Matías, su hermano,  
“Ya déjame sin cuidado”.

Ignacio se retiró,  
dando los últimos pasos;  
se encontró con la Acordada,  
se agarraron a balazos.

Ignacio se tiró a pie,  
para pelear más a gusto  
“¡No hay duda yo moriré,  
pero han de llevar un buen susto!”.

Don Octaviano Meraz  
esto le dice a su gente:  
“¡Quién sabe cómo nos vaya,  
me dicen que es muy valiente!”

<sup>15</sup> Antonio Avitia Hernández, *op. cit.*, pp. 224-225.



Don Octaviano Meraz,  
él le dice a su guerrilla:  
“Ustedes me lo entretienen,  
y yo le busco la orilla”.

Don Octaviano Meraz,  
como quien caza un venado;  
no dejó de echarle tiros;  
hasta que lo vio tirado.

Luego que ya lo mató  
dijo: “Lo hemos de colgar;  
avisamos a Los Berros  
lo vengan a levantar”.

Y llegaron a Los Berros,  
esto se les ha ordenado:  
“En el Puerto del Alacrán,  
a Ignacio dejen colgado”.

Ese día que fue la acción  
como tres veces se vieron;  
pero no se hicieron nada  
porque no se conocieron.

“De pronto me lo traerán  
sin ninguna dilación;  
lo llevas a Canatlán,  
bajo mi jurisdicción”.

“Hombre de mucha viveza,  
según yo se lo comprendo;  
le mocharé la cabeza,  
para entregarla al Gobierno”.

Dice Francisco Morales:  
“puede ser que no sea así:  
si usted le sigue más males,  
primero me mata a mí”.

Entre quienes acompañaron a Ignacio Parra hasta su muerte, se encontraba Francisco Saracho, hijo del señor Ignacio Saracho, propietario de las minas de azufre en la Sierra de Banderas, y quien a raíz de la toma

de Mapimí por los “soldados del pueblo” fue electo Jefe Político por el voto popular en 1861. Esto explicaría en parte, porqué dicha población —donde los Saracho continuaban teniendo alguna influencia—, se volvió uno de los principales refugios de Parra en la década de 1890, desde donde se orquestaron diversos ataques en contra de Lerdo, Torreón y Cuencamé. Asimismo, no está por demás advertir que tanto Saracho como Matías y Vicente Parra lograron evadirse de la persecución de Meraz, y esto alude a la posibilidad de que los grupos armados populares al mando de Ignacio Parra pudieron continuar activos a pesar de su muerte. Desde esta perspectiva, podrían interpretarse los orígenes de la famosa División del Norte, considerando que Doroteo Arango, después de haber dado muerte a López Negrete por la deshonra de su hermana, huyó a las serranías del Bolsón, donde a punto de morir de sed uno de los “bandoleros” al mando del verdadero Pancho Villa lo rescató, luego se incorporó a “Los dorados” de Parra tomando el apelativo del jefe de su gavilla y finalmente consagró la memoria de sus andanzas como bandido mediante la denominación de sus hombres más leales como “Los dorados”.<sup>16</sup>

En el caso de Mapimí, la muerte de Parra no significó la disminución del problema del bandolerismo sino que en los años posteriores tendieron a proliferar numerosas gavillas, cuyas principales características pueden contemplarse a contraluz de los hechos referidos por el corrido de “Los cuatro de a caballo”, en la versión grabada por Los Cadetes de Linares en 1994:

Eran cuatro de a caballo  
De aquel Real de Mapimí  
Huyendo de la Acordada  
Se escondieron por ahí

Pancho era de aquellos cuatro  
El más cruel y sanguinario  
Pues una vez mató a un cura  
Mientras rezaba un rosario

<sup>16</sup> Antonio Avitia Hernández, *Los alacranes alzados*, Durango, IHH-UJED, 1998.



A Guillermo le gustaba  
El robarse a las doncellas  
Ofreciéndoles la gloria  
Con la luna y las estrellas  
Y nos faltaba Felipe  
Un bandido muy sagaz  
Que soñaba con el golpe  
Robarse la Catedral

Mariano allá viene el tren  
Lo vas a descarrilar  
Francisco deja ese cura  
No lo vayas a matar

Y Mariano por su gusto  
Cuantos pueblos incendió  
Y para estar más contento  
Los trenes descarriló

Eran cuatro de a caballo  
De aquel Real de Mapimí  
Y como eran muy felones  
Se escondieron por ahí

Ten compasión ya Guillermo  
De esa joven virginal  
Donde la escondes Felipe  
Si te robas Catedral  
Eran cuatro de a caballo  
De aquel Real de Mapimí  
Dios los haya perdonado  
Pues los mataron ahí

Debido a que no existen referencias historiográficas sobre estos personajes, el análisis de la trama del corrido puede arrojar alguna comprensión sobre las reivindicaciones sociales detrás del fenómeno del bandolerismo durante el cambio del siglo XIX al XX. Por una parte, resulta evidente que los gavilleros despojados de todo argumento político o social, simplemente “encontraban gusto” en destruir los fundamentos de la civilización moderna. De ahí que su eliminación se encuentre plenamente justificada desde la perspectiva de las autoridades gubernamentales. Por otra parte, el tipo de atentados cometidos por “Los cuatro de a caballo” alude a la inversión de los *valores* prevalecientes durante el Porfiriato y, por tanto, prefiguran algunos de los aspectos fundamentales de la ideología revolucionaria, como es el caso de un anticlericalismo recalcitrante y el cuestionamiento de la moral burguesa.

Desde esta perspectiva, al iniciarse el siglo XX el fenómeno del bandolerismo en Mapimí, aun cuando se trataba de delincuencia común en la mayor parte de los casos, poseía algunos rasgos ideológicos heredados de los movimientos armados populares del último cuarto del siglo XIX. Y a juzgar por las circunstancias, se encuentra en el sustrato de la ideología y la praxis revolucionaria de los grupos populares en La Laguna durante la década de 1910.

#### Criminalidad y revolución

Los conflictos sociales que precedieron al estallido revolucionario en el Partido de Mapimí se originaron en el momento de máxima expansión industrial —entre 1895 y 1905—, debido a la imposición de un sistema de trabajos semiforzados sobre la población regional, lo que motivó la emergencia de un incipiente movimien-



to obrero bajo el influjo de las tendencias socialistas y anarquistas difundidas por el Partido Liberal Mexicano (PLM). Desde esta perspectiva, la “resistencia al trabajo”, la “fuga de correccionales” y las huelgas se generalizaron entre los últimos años de 1890 y principios de 1900; además, la inconformidad comenzó a cundir entre los sectores medios de la población, primero en contra de los monopolios comerciales y luego en abierta rebeldía frente a las autoridades políticas. Sin embargo, en 1902 la agitación que prevalecía entre las poblaciones en la vertiente izquierda del Nazas fue interrumpida intempestivamente por el envenenamiento con arsénico del agua potable en las minas de La Ojuela, lo que provocó el fallecimiento de varias decenas de personas y favoreció el restablecimiento de la paz. A partir de estas circunstancias, los archivos oficiales dejaron de registrar movilizaciones sociales. En cambio, los hechos delictivos comenzaron a incrementarse de manera exponencial, principalmente la estafa, el robo, el homicidio, el rapto, el tráfico de alcohol y marihuana, etcétera.<sup>17</sup>

Aunada a esta problemática, por disposición federal se inició en 1905 la distribución de ejidos municipales, lo que trajo como consecuencia el despojo de grupos oligárquicos regionales por parte de los principales inversionistas foráneos y la nueva clase empresarial; pero además de que comenzaron a generarse enfrentamientos entre “concesionarios” de los ejidos por la distribución de los cauces de agua, los arrendatarios de la oligarquía duranguense comenzaron a demandar concesiones de tierras, que en principio fueron otorgadas pero luego les fueron retiradas. En este caldo de cultivo se rumoraba que las familias Flores y Lavín se hallaban implicadas en la organización de algunas de las partidas de bandoleros que comenzaron a asolar las propiedades del Tlahualilo y Peñoles. Por otra parte, entre los peticionarios de tierras comenzaron a organizarse grupos armados cuya principal actividad era la “extracción ilegal” y el “robo de cosechas”. Finalmente, con motivo de los festejos de la Independencia en 1906

circularon noticias en torno a la posibilidad de un levantamiento reyista “en contra de los extranjeros”. Al mismo tiempo, la Junta Revolucionaria del PLM lanzaba su primer manifiesto convocando a la rebelión contra la dictadura el día 17 de septiembre del mismo año.

Si se considera la trayectoria seguida por el PLM, pareciera que la vía insurreccional no comenzó a tomar forma sino a partir de 1905, como consecuencia de las masacres de Cananea y Río Blanco. Al respecto, habría que decir que los trabajadores de Cananea se encontraban afiliados a la Unión Minera, organización que los socialistas mexicanos venían impulsando desde el cambio de siglo y fue responsable de la mayor parte de las huelgas ferrocarrileras e industriales registradas en el norte de México durante la década de 1900. En este sentido, como respuesta a la represión del movimiento obrero organizado comenzó a prepararse la insurrección armada. El plan original del PLM implicaba que las fuerzas en territorio nacional emprenderían las operaciones guerrilleras una vez que los sublevados en los Estados Unidos cruzaran la frontera, tomaran las aduanas y ello les permitiera asegurar el flujo de pertrechos militares. Sin embargo, entre el 2 y el 4 de septiembre la conspiración fue descubierta, de lo que resultó que muchos de sus integrantes fueran detenidos.<sup>18</sup> Algunos núcleos insurrectos que sobrevivieron a las pesquisas gubernamentales decidieron lanzarse a la Revolución —como fue el caso de la gente de Arizona, cuando el 6 de septiembre intentaron infructuosamente tomar Nogales, Sonora—. Concretamente, en el Bolsón de Mapimí las fuerzas populares fracasaron en su intento de tomar Jiménez, Chihuahua, el 26 de septiembre. También se frustraron los ataques del 29 de septiembre sobre Zaragoza, Durango, Monclova, Ciudad Porfirio Díaz y otras poblaciones menores de Coahuila. En octubre se registraron levantamientos pelemistas en Veracruz y Tamaulipas, mismos que fueron dispersados por las fuerzas militares. Finalmente, a principios de noviembre de 1906, en un intento desesperado por atizar la rebelión, el grupo de El Paso —integrado por

<sup>17</sup> Las referencias a la historia local son resultado del trabajo de investigación desarrollado en mi tesis de doctorado “Industrialización y revolución y el Real de Mapimí”.

<sup>18</sup> James Sandos, *Rebellion in the Border Lands: Anarchism and the Plan of San Diego, 1904-1923*, Norman, University of Oklahoma Press, 1992, pp. 62-78.





Sarabia, Villarreal y el propio Flores Magón— trataron de incursionar en Ciudad Juárez; sin embargo, fueron detenidos por militares mexicanos al cruzar la frontera, que estaban al tanto de los planes gracias a los agentes de inmigración y los detectives de la agencia Pinkerton en Estados Unidos.<sup>19</sup>

A principios de 1908 el Partido de Mapimí se encontraba desolado. La tala desmesurada de árboles había dejado infértiles vastos territorios y el agua se encontraba contaminada. La mayor parte de las minas se encontraban paralizadas y otras se habían despoblado. El fantasma del hambre se cernía sobre las poblaciones, haciendo inminentes las epidemias. En estas circunstancias tuvo lugar el incendio de los establecimientos comerciales de La Ojuela, el Mineral de Los Juanes y la tienda de raya en el mineral de La Descubridora. Siniestros provocados por “conspiraciones y motines” populares que, a decir de las autoridades políticas, tenían como único propósito el saqueo de los almacenes. Evidentemente, la delincuencia proliferaba y en ese contexto comenzaron a generalizarse los ataques a los ferrocarriles, como fue el caso del legendario asalto al tren de Mapimí llevado a cabo por José Alvarado y Martín Reyes, hecho narrado en “Los dos amigos” (versión de Los Cadetes de Linares), donde indirectamente se alude a las principales características de los grupos revolucionarios precursores en el Real de Mapimí:

Éstos eran dos amigos que venían de Mapimí,  
que por no venirse *dioquis* robaron Guanaceví.

Ellos *traiban* dos caballos un oscuro y un jovero,  
en lo oscuro cargan ropa y en el jovero el dinero.

También traiban maquinaria y muy buenas gaterías,  
para desclavar los rieles y hacer los cambios de vía.

Martín le dice a José, no te pongas amarillo,  
vamos a robar el tren que viene de Bermejillo.

<sup>19</sup> Javier Torres Parés, *La Revolución sin frontera*, México, FFYL-UNAM, 1997.

Amarillo no me pongo amarillo es mi color,  
he robado trenes grandes y máquinas de vapor.

Válgame el Santo Niñito ya agarraron a José,  
en la esquina del mercado lo ataron y se les fue.

Sería por las oraciones que su madre le rezaba,  
sería por su buena suerte que a José no le tocaba.

En este mismo periodo tuvo lugar otro famoso robo al tren de Mapimí —que incluso inspiró uno de los primeros filmes cinematográficos, llamado *El asalto al tren del dinero*—, golpe organizado por un grupo de empleados estadounidenses de la compañía minera de Peñoles encabezados por J. E. Parrish, quienes obtuvieron como botín cientos de lingotes de oro, por lo cual la hazaña se volvió legendaria incluso en Estados Unidos. Y aunque se da por sentado que Parrish y sus cómplices lograron evadirse de la acción de la justicia, lo cierto es que en los archivos de Mapimí existen documentos donde queda plenamente demostrado que los autores del robo fueron aprehendidos por la Jefatura Política, así como de que el oro fue devuelto a las arcas de la Compañía Peñoles (en el libro 24 de las Actas del Ayuntamiento de Mapimí existen referencias a J. E. Parrish como “reo”, lo cual hace suponer que fue aprehendido a raíz del asalto; el mismo material indica que el botín fue recuperado y restituido a la compañía minera).

En un clima de franca descomposición social, durante el verano de 1908 se registró el segundo intento de insurrección organizado por la Junta Revolucionaria del PLM, llamado al que concurrieron un grupo de anarquistas de Viesca, Coahuila, principalmente José Lugo, León Ibarra, y José Leyva:

La noche del 24 al 25 de junio, aniversario de los asesinatos de [las fábricas textiles Río Blanco, en Orizaba,] Veracruz, era la fecha indicada para iniciar la rebelión en distintas partes del país [...] una a una fueron reuniéndose armas para el grupo; un día era una pistola, otro una carabina; poco a poco se les dotó de parque [...] El grupo de Viesca se alistaba sigilosamente [...] las autoridades municipales, temerosas, huyeron la víspera del levanta-

miento [...] La Revolución se apoderó del pueblo por completo, sin que se diera un solo caso de violencias o atropellos contra las familias o las personas neutrales [...] El gobierno empezó a destacar tropas sobre la región lagunera [...] se insinuó unas veces, y se aseguró otras, que las armas de los revolucionarios eran facilitadas por Estados Unidos, que ávidos de adueñarse de México lanzaban al motín a unos malos mexicanos, traidores o ilusos, comparados como los de Panamá, como bandidos y forajidos [...] La evacuación de Viesca se impuso; los voluntarios de la libertad salieron de su recinto despedidos por la mirada cariñosa y llena de esperanza de las mujeres proletarias, cuyas simpatías se despertaban delirantes por los transformadores de la paz y el orden, que llevaban sobre sus indómitas espaldas el título de *bandidos* [...] Hacia la serranía, hacia las montañas amigas, se encaminaron sus pasos. Allí el núcleo se quebró obedeciendo un nuevo plan; la cantidad se descompuso en unidades proyectadas en todas direcciones, a donde irían a crear nuevas organizaciones rebeldes.<sup>20</sup>

A fines de 1908 los conflictos generados entre la Mexican Rubber y los Ocuilas derivaron en una horrenda matanza de trabajadores en Cuencamé, mientras la retención de salarios en el Mineral de Aviño provocó una huelga general en la región de Pánuco de Coronado que se extendió hasta La Velardeña, movimiento brutalmente reprimido por las fuerzas federales a principios de 1909, hechos consignados en el corrido de “Los sangrientos sucesos de Velardeña”:<sup>21</sup>

Haremos una reseña,  
ya saben lo que pasó,  
con la gente que murió en el  
Real de Velardeña.

Pues las desgracias primeras  
que el mineral presencié,  
fue la gente que murió,  
en la mina de Ternerías.



De noche (o de madrugada)  
dicha mina se incendié,  
la gente que trabajaba,  
toda la más pereció.

Niños mujeres y ancianos  
junto a la mina lloraban,  
¡los mineros mexicanos  
abajo se achicharraban!

Noventa y nueve murieron,  
creo nomás tres se salvaron,  
todos los más perecieron  
como cuarenta sacaron.

Madre y esposas lloraban  
sus deudos ¡tenían razón!  
Más luego las conformaron  
Con una indemnización.

Las familias que perdieron  
su jefe (trabajador),  
veinte pesos recibieron  
por lástima o favor.

Así las cosas quedaron  
las familias murmuraban,  
muchas de ellas emigraron  
a otras se les desterraba.

<sup>20</sup> Eugenio Martínez Núñez, *La vida heroica de Praxedis Guerrero*, México, INEHRM, 1972, pp. 160-163.

<sup>21</sup> Antonio Avitia Hernández, *op. cit.*, 1998, p. 7.

Quedó algo de indignación  
el pueblo veía todo mal,  
por eso en el mineral  
se asomó la rebelión.

Al año de haber pasado,  
el suceso lamentable,  
se enfadó contra un empleado  
que tenía la ley del sable.

Era el día once de abril,  
por cierto día de Pasión,  
por un delito pueril  
se vio una revolución

Un presbítero (su nombre  
no lo digo, no hay razón)  
habló al pueblo en un sermón,  
de la muerte de Dios hombre.

Los fieles, de razón,  
cierta imagen veneraban  
se les puso que sacaban  
dicha efigie en procesión.

Mas un cacique profano  
enemigo del derecho,  
quiso hacerse soberano  
oponiéndose a despecho.

Prohibió el culto religioso  
(de ahí comenzó el agravio)  
arengando muy fachoso  
aparentando ser sabio.

Cubren el busto bendito  
como en procesión se fueron  
ciertos hombres (del carguito)  
la procesión disolvieron.

En cierto sermón, dos casos  
son los que se registraron  
se oyen unos balazos,  
mas los fieles se asustaron.

Cuando se desengañaron  
que fue cierta autoridad,  
todos los más se indignaron

¡El pueblo venganza jura!  
fue tanta su indignación  
que incendió la jefatura  
hizo horrores ¡una porción!

Se armó grave pelotera  
gritos, blasfemias se oían  
balazos por donde quiera  
se mataban y se herían.

Varios comercios saquearon,  
cometieron desatinos,  
fueron y acabaron  
con el hotel de los chinos.

Cuando vieron el fandango,  
por cierto nada agradable,  
hablaron para Durango  
pidiendo auxilio (por cable).

Los auxiliares llegaron  
a Pedriceña Estación  
luego, sin más, agarraron  
varios hombres del montón.

Y sin más explicación  
a Velardeña marcharon  
y en la noche en el panteón  
a varios de ellos mataron.

Hicieron más aprehensiones  
de algunos que sospechaban  
y sin más explicaciones  
por las armas los pasaban.

Madres y esposas lloraban  
¡qué día de desolación!  
mas los verdugos mataban  
sin piedad ni compasión.



¡Hasta un enfermo sacaron  
privado de calentura!  
¡fueron y lo fusilaron  
Al pie de la sepultura  
por esa barbaridad!

Ni las súplicas del padre,  
ni la esposa que lloraba,  
ni los ruegos de la madre,  
pudieron servir de nada.

Cierta madre, ¡qué dolor!  
dijo a unos periodistas...tunos  
“¿Con quién me quejo señor  
si a todos se hacen unos”.

Mas de uno de estos valientes  
¡un pacífico mató!  
nomás porque lo juzgó  
de malos antecedentes.

No pensaron ¡asesinos!  
que los culpables huyeron,  
los pacíficos vecinos  
fueron los que perecieron.

¡Ah! protesto a la nación  
por delito de gran peso  
mas se quedó en suspensión,  
por el gobierno de Díaz.

¿Quiénes fueron los Dragones  
que cometieron tantos males?  
estos fueron los pelones,  
que comandaba Garza González.

Don Octaviano decía:  
“Si quieres tumbamos más,  
agarrándolos dormidos,  
yo nunca me hago pa’ atrás”.

Calvillo le contestaba:  
“Acabaremos la gente,  
traigo tropa bien armada”.

Esparza se repetía:  
“Toditos van iguales,  
traigo buena disciplina,  
en mi tropa de rurales”.

Vuela vuela pajarito,  
anda párate en esa peña,  
ya se les acabó el orgullo  
a los que abusaron en Velardeña.

Todo gran misterio encierra  
nos queda un gran desconsuelo,  
no hubo justicia en la Tierra,  
puede encontrarse en el cielo  
y en verdad que es muy valiente.



Al mismo tiempo estallaba la huelga en la Unidad Peñoles de Mapimí, movimiento que también fue disuelto mediante la intervención del ejército, “quienes forzaron a los trabajadores para regresar a sus actividades”. Por otra parte, al problema de las sequías y las heladas se sumó la declaración de la epidemia de viruela, lo que generó hambre y mortandad. En estas circunstancias, durante 1909-1910 el fraude electoral permitió al general Díaz imponerse sobre Madero, lo que en Durango trajo como consecuencia el dudoso triunfo de Borrego sobre el ingeniero Pastor Rouaix. La persecución gubernamental obligó a los maderistas a escapar hacia Estados Unidos para evadir la acción de la justicia, donde la dirigencia del maderismo entró en contacto con la Junta Revolucionaria del PLM, tras de lo cual se pactó la mutua colaboración para la organización de un levantamiento general en contra de la dictadura el 20 de noviembre de 1910.<sup>22</sup>

En estas circunstancias, en el segundo semestre de 1910 en Mapimí se hizo patente el incremento de asaltos a las haciendas, establecimientos comerciales y compañías industriales. También se generalizaron las huelgas, la interceptación de comunicaciones oficiales y el incremento de ataques a los ferrocarriles. Sin embargo, en vísperas del levantamiento de noviembre la diri-

<sup>22</sup> James D. Cockroft, *Precursores intelectuales de la Revolución mexicana*, México, INEHRM, 1989.

gencia del PLM determinó no participar en la insurrección anti-reeleccionista, debido a que consideraban que las negociaciones sostenidas por Madero y Díaz hacían peligrar los objetivos de la *revolución*. Por esta razón Mariano López Ortiz, minero de Mapimí y uno de los principales representantes del Partido Liberal en La Laguna, no se presentó el 20 de noviembre en la Hacienda de Santa Rosa para apoyar a los maderistas en la toma de Gómez Palacio. A pesar de ello, los anti-reeleccionistas —encabezados por Jesús Agustín Castro, Orestes Pereyra y sus hijos, Sixto Ugalde, Melesio García, Jesús Flores, Martín Triana, Jesús Esquivel, entre otros— determinaron llevar adelante el ataque:

Al amparo de las sombras de aquella fría noche —unos dicen que fue antes de llegar la medianoche del 20 de noviembre y otros aseguran que fue en las primeras horas del 21—, de las ruinas de la antigua Hacienda de Santa Rosa se desprendieron alrededor de cuarenta hombres. Unos cuantos iban montados a caballo y el resto iba a pie, armados con carabinas y pistolas de varios calibres [...] al grito de ¡Viva Madero! los sublevados sitiaron las dependencias municipales, después de un breve y nutrido tiroteo los alzados se apoderaron de la cárcel, matando al comandante y algunos rurales, el resto de los defensores huyeron por los tejados [...] avisados los federales de los acontecimientos sucedidos en Gómez Palacio, ya entrada la mañana del 21 de noviembre salieron de Torreón [...] Los federales sorprendieron a los revolucionarios por el Puente Blanco, los jinetes que llegaron por el camino real y los de infantería que llegaron por los trenes eléctricos, cogieron a dos fuegos a los alzados, entablándose un desigual combate que duraría cerca de media hora y ante la superioridad numérica de los atacantes, los rebeldes no tuvieron más remedio que ponerse en retirada [...] Después de la escapatoria de Puente Blanco, los revolucionarios se reunieron nuevamente en los cerros vecinos a Lerdo, acordaron separarse en pequeños grupos y continuar la lucha en forma de guerrillas.<sup>23</sup>

Al iniciarse el año de 1911 la Jefatura Municipal de Mapimí prevenía a los jefes de cuartel para que inme-



diatamente que supieran o vieran pasar “algún grupo de gente armada” lo comunicaran vía telegráfica. Conforme avanzó el mes de enero, el periódico *Regeneración* reportaba que “al Oeste de Mapimí” se habían visto “numerosas partidas de revolucionarios, bien armados y equipados”, por lo cual “los federales no se atreven a atacarlos”. Además, era evidente que “en las sierras que circundan la región lagunera del Estado de Coahuila” se estaban replegando las diversas guerrillas “que primero aparecieron en Viesca, luego en Gómez Palacio y en los alrededores de Torreón”. Asimismo, se decía que “numerosos grupos rebeldes” operaban “en las cercanías de Lerdo, Sacramento y Mapimí”. En estas circunstancias, el jefe político en Lerdo, Ismael Zúñiga, se dedicaba “con gran empeño y ningún éxito a tratar de mantener en paz el Partido”.<sup>24</sup> Un par de meses después, la División del Nazas del Ejército Libertador —encabezada por el *Indio* Mariano, Benjamín Argumedo y Alfredo Adame Macías—, así como el Ejército Republicano Anti-reeleccionista al mando de Emilio Madero y Pablo Lavín, se posesionaron a sangre y fuego de la ciudad de Torreón, lo que orilló a la renuncia del general Porfirio Díaz a la Presidencia de la República en mayo de 1911.

En síntesis, el estudio de la tradición musical de Mapimí originada durante el Porfiriato y la Revolución permite reconocer aspectos de la realidad histórica que parecen haber escapado a los vestigios documentales. Así las cosas, queda a juicio del lector considerar si la “explicación densa” de dichos testimonios musicales pone o no de manifiesto las relaciones existentes entre el fenómeno del bandolerismo y la oposición política en el centro-norte de México durante el último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

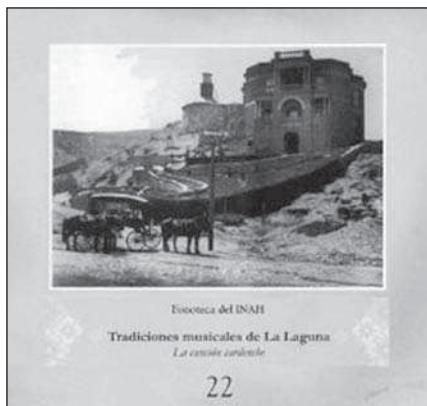
<sup>23</sup> Pablo Manchuca Macías, 1910. *La Revolución en una ciudad del norte*, México, Costa Amic, 1978, pp. 15-24.

<sup>24</sup> Antonio Villarreal, “De Sonora a Yucatán arde la revolución”, en *Regeneración. Semanal revolucionario*, México, 7 de enero, 1911, pp. 1-2.





# Ensamblajes epistemológicos o la construcción del conocimiento sobre la polifonía lagunera



## El paradigma sonoro

**E**n este escrito reflexionamos sobre el proceso de representación social de los cantos polifónicos de la Laguna,<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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]

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

<sup>2</sup> 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).

<sup>3</sup> El LP incluye canciones cardenchas y acardenchadas, corridos y tragedias acardenchados, 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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”.<sup>6</sup> En 1992 Conaculta edita el álbum *La*

<sup>4</sup> 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 traguíto” para entonar las voces”; *Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche* (Serie Testimonio Musical de México), INAH/Discos Cenzontle, 1978.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

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

Posteriormente se elabora otro cancionero que compila cardenchas, tragedias, corridos, canciones acardenchadas, coloquios y pastorelas de La Flor de Jimulco: *Cardenhero. Las voces quemadas*, de José Luis Urdaibay.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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”.<sup>10</sup>

Ya en el siglo XXI aparece una primera tesis etnomusicológica,<sup>11</sup> 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

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

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

<sup>8</sup> José Luis Urdaibay, *Cardenhero. Las voces quemadas*, Saltillo, Gobierno del Estado, 1994.

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

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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”.<sup>12</sup>

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.<sup>13</sup> 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 Cázares 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.

<sup>12</sup> Héctor Lozano, *op. cit.*, p. 173

<sup>13</sup> 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”,<sup>14</sup> por sus actividades para promover actualmente la tradición mediante giras nacionales e internacionales.

Las formas de procesar la alteridad musical norteaña 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*).<sup>15</sup> 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.

<sup>14</sup> “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.

<sup>15</sup> “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=n30BkNCnW bo&feature=related/].





### Un eslabón significativo

Por otra parte, en 2009 presenté un estudio de caso como mi tesis de maestría.<sup>16</sup> 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,<sup>17</sup> 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-

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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,<sup>18</sup> 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

<sup>18</sup> 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/Universitat 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,<sup>19</sup> 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,<sup>20</sup> se aceptaban principalmente las

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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”,<sup>21</sup> 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.

<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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-

<sup>22</sup> 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”.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup>

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 junta; 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.

<sup>23</sup> Ruy Alonso Guerrero, comunicación personal, 15 de agosto de 2010.

<sup>24</sup> 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=Oxd6YNBrT4M>]; la canción pastoral de Cerdeña [[http://www.youtube.com/watch?v=NL\\_9EOCcKtU&feature=channel](http://www.youtube.com/watch?v=NL_9EOCcKtU&feature=channel)]; los cantos polifónicos de trabajo de Georgia [<http://www.youtube.com/watch?v=j4bGuJteQIo&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.





# 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, valeses, 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”.<sup>1</sup>

Las piezas pueden ser instrumentales o vocales, e incluyen pasodobles, boleros, marchas, minuetos, valeses, 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]

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> Durante el siglo XVII, y especialmente durante el XVIII, aparecieron minués, seguidillas, boleras, polacas, zarzuelas, sainetes, o comedias, entre otras.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, México, FCE, 1954, p. 13.

<sup>5</sup> *Idem*; Jas Reuter, *op. cit.*, p. 131.

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

<sup>7</sup> Gerónimo Baqueiro Foster, *Historia de la música en México. III. La música en el periodo independiente*, México, SER, 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, valeses, danzones, tangos, *two-steps* y rumbas cubanas interpretados por estas orquestas.<sup>8</sup>

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 valeses, foxtrots, pasodobles, valonas, canciones líricas y amatorias. 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.<sup>9</sup>

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, valeses, polcas, danzones y marchas [...] Grupos como el de mi abuelo adoptaron esas músicas.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> 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.

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

<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

Según Pérez-Monfort, el discurso nacionalista mexicano apareció como "recurso fundamental" tanto entre las elites 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".<sup>12</sup> 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.

<sup>11</sup> 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 F. 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.

<sup>12</sup> 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”.<sup>13</sup>

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”.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> Esta ideología se tradujo en guiones culturales que facilitaron la expansión de la capacidad del Estado a nivel cultural y educativo. El Estado posrevo-

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 345.

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

<sup>15</sup> 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).<sup>16</sup> 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”.<sup>17</sup> 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”.<sup>18</sup>

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—<sup>19</sup> 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.

<sup>16</sup> José Itzigsohn y Matthias vom Hau, *op. cit.*, p. 203.

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

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

<sup>19</sup> 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,<sup>20</sup> constituyendo un verdadero género literario-musical con características propias y extenso repertorio, lo cual lo convierten en una manifestación característica mexicana.<sup>21</sup> Según Saldívar y Vicente T. Mendoza,<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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”.<sup>24</sup> McDowell también habla del corrido como un género de canción heroica.<sup>25</sup>

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.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup>

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.<sup>29</sup> 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”.<sup>30</sup> Estas rancheras urbanas, imitaciones de las rurales, tuvieron una orientación comercial. Según Jaúregui, se hicieron acompañar por las orquestas típicas, “todos los músicos

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

<sup>21</sup> Gabriel Saldívar, *op. cit.*, p. 238; Jas Reuter, *op. cit.*, p. 122.

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

<sup>23</sup> Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, p. 103.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 15.

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

<sup>26</sup> 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 Nafia*, Austin, University of Texas Press, 2004, p. 122.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> Aurelio González, *op. cit.*, p. 215.

<sup>29</sup> Claes Geijerstam, *op. cit.*, p. 68.

<sup>30</sup> 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”.<sup>31</sup>

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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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,<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> A su vez, el mariachi como símbolo nacional se consolidó con esos ídolos de la canción ranchera antes mencionados.<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup>

#### 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-

<sup>31</sup> Jesús Jáuregui, *op. cit.*, p. 52.

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

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> Jesús Jáuregui, *op. cit.*, p. 105.

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

<sup>36</sup> Jesús Jáuregui, *op. cit.*, p. 137.

<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup>

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)”.<sup>39</sup> 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”.<sup>40</sup>

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.<sup>41</sup> 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.

<sup>38</sup> Guillermo Bonfil Batalla, *Pensar nuestra cultura*, México, Alianza, 1991, p. 10.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>40</sup> *Idem*.

<sup>41</sup> 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.

## El son mariachero de *La Negra*: de “gusto” regional independentista a “aire” nacional contemporáneo

**E** Introducción: el regreso del “rebozo de seda” desde México a China

En octubre de 2008, durante la XVIII Feria Internacional del Libro de Monterrey, Ángel Robles Cárdenas —un veterano comentarista deportivo—, me buscó para que explicara a su público radioescucha y televidente por qué había tocado un mariachi de mujeres en la inauguración de los XXIX Juegos Olímpicos de Pekín. De hecho, la delegación china había desfilado con el cobijo musical de las interpretaciones del Mariachi Mujer 2000 de Los Ángeles, California, en particular con la ejecución del son de *La Negra*. Los locutores del duopolio televisivo mexicano (Televisa y Televisión Azteca) no habían ofrecido aclaraciones al respecto durante la transmisión del evento.

El más famoso director de cine chino, Zhang Yimou, consideró que durante el desfile inaugural de los atletas en Beijing 2008 se debería escuchar

la música más representativa de los cuatro continentes. El director de música de la Ceremonia de Apertura, Chen Qigang, escogió como representativo de Europa a un conjunto de gaitas, para África un grupo de tambores, para Asia la música tradicional china y, para América, mariachis. Los funcionarios chinos no sabían que el mariachi era originario de México, tan sólo habían investigado que se trataba de la música folclórica más gustada en el continente americano. Dada la gran difusión que el mariachi tiene en Estados Unidos, lanzaron una convocatoria en ese país para elegir

Mariachi Mujer 2000, de la ciudad de Los Ángeles, California, 2007.



\* Fonoteca, INAH.

al mariachi adecuado. “Nunca pensamos en escoger el mariachi por ser mexicano, sino porque nuestra intención era tener grupos de músicos y que cada uno tocara la música folclórica más escuchada y popular en cada continente”.<sup>1</sup>

¿Por qué no se tocó, en la versión más célebre de esa gesta deportiva mundial, el *Jarabe tapatío* —considerado el *Jarabe nacional mexicano*? ¿En qué momento y a través de qué proceso el son de *La Negra* llegó a desplazar al *Jarabe tapatío* como el “aire nacional” representativo?

El etnomusicólogo cubano Rolando Pérez Fernández demostró que los sones mariacheros contenían patrones rítmicos de raigambre africana. Sin embargo, en su análisis —fundado en las grabaciones discográficas disponibles en las bibliotecas de La Habana— al transcribir la cuarteta del son de *La Negra*, translitera: “¿Cuándo me traes a mi negra que la quiero ver aquí con su rebozo de seda que le traje de Pekín?”.<sup>2</sup> Todavía entonces, a nivel mundial, era difícil escuchar o “leer” que un rebozo de seda hubiera sido llevado desde Tepic. ¿Dónde queda Tepic? ¿Qué tiene qué ver Tepic con la seda y los rebozos?

En una entrevista dialogada de 1991 —entre Mario de Santiago Miranda (1928) y Arturo Mendoza Villalvazo (1929-2005), dos músicos [entonces] en activo del Mariachi Vargas de Tecalitlán—, de Santiago, originario de Guachinango, Jalisco, recuerda que:

El maestro Manuel Esperón me platicó que el verso original de *La Negra* no decía “de Tepic”, sino que en cambio rezaba “que le traje de Pekín”. No de Tepic, sino de Pekín, China. Porque ésa era la época de la China Poblana y todas esas cosas. Muchas cosas llegaron de China, como la porcelana y las sedas [...] Tiene que haber una historia detrás de esto, que se relaciona con la seda. Pero al reflexionar que la palabra Pekín no tiene nada qué ver con nuestras palabras mexicanas, cambiaron el término y quedó “[...] que le traje de Tepic”. Ésta es la

<sup>1</sup> “El mariachi ‘olímpico’ era de E.U. El grupo Mujer 2000 fue elegido por Zhang Yimou y Chen Qigang, por medio de una convocatoria”, en *El Siglo de Torreón*, 10 de agosto de 2008.

<sup>2</sup> Mariachi México, *Lo mejor del mariachi*, LP Musart, 1964; Rolando Pérez Fernández, *La música afromestiza mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990 [1987], pp. 174-175.

razón por la que el ranchero dijo la frase, pero no sé si esté bien documentado el episodio.<sup>3</sup>

#### El son de *La Negra* alcanza fama mundial en Nueva York, en 1940

A finales del periodo cardenista, la música del mariachi llegó a integrar el repertorio clásico mundial, como representativa de México. Carlos Chávez y Ramírez (1899-1978), líder de la corriente musical nacionalista, le solicitó a su alumno Blas Galindo Dimas (1910-1993) una obra “con temas de tu pueblo, de por allá de tu región”.<sup>4</sup>

Galindo era originario de San Gabriel (posteriormente denominado Venustiano Carranza), Jalisco, en plena tierra del mariachi (Meyer había planteado los ex cantones de Sayula, Autlán y Tepic como posibles lugares de gestación de dicho conjunto musical),<sup>5</sup> y de niño —además de participar en el coro de la iglesia y como estudiante de órgano— se había iniciado como músico eventual en los conjuntos mariacheros.

En mi pueblo, en San Gabriel, casi todo el mundo tocaba (música). En mi casa había guitarra y no supe cuándo empecé a tocar [...] Debe haber sido muy chico, porque a los siete años ya acompañaba a mis hermanos y ya solfeaba.<sup>6</sup>

[...] allá en mi pueblo sencillamente todo el mundo era músico: que su guitarra, que su flautita, violines, arpas, mandolinas, todo mundo. Y como no había radio ni tele, en las tardes todos hacían música; me acuerdo que yo iba pasando por la calle y me gritaban: ‘Órale, Blas, vente, agarra tu guitarra y dale’. Y le dábamos.<sup>7</sup>

En San Gabriel había mariachis por gusto, por placer,

<sup>3</sup> Cynthia Jean Reifler, “Son de *La Negra*: An Oral History of Change in a Traditional Mexican Folk-Song”, tesis de licenciatura en Artes, University of California at Santa Cruz, Santa Cruz, 1991, pp. 34-35.

<sup>4</sup> Jesús Jáuregui, “Blas Galindo, el mariachero *in memoriam*”, en *Humanidades. Un periódico para la Universidad*, núm. 60, 19 de mayo de 1993, p. 19.

<sup>5</sup> Jean Meyer, “El origen del mariachi”, en *Vuelta*, núm., 59, 1981, p. 43.

<sup>6</sup> Jesús Jáuregui, *op. cit.*, p. 23.

<sup>7</sup> Pablo Espinosa, “Adiós, Blas Galindo”, en *La Jornada*, México, 20 de abril de 1993, p. 25.





Viñeta de Blas Galindo Dimas (1910-1993).

no eran comerciales. Las gentes se reunían en las casas de los familiares y en otros barrios. De mariachis no se mantenían, eran talabarteros, panaderos [...]

Había un mariachi en mi pueblo en el que Chano Rodríguez —un güero grandote— traía la “guitarra de azote”, y Valente Tapo tocaba el arpa: se les juntaban los violines y la vihuela. Ese don Valente daba clases —él decía que no, pero sí—, les decía a los muchachos que fueran a oírlo cuando él estaba tocando, “pa’ que sintieran la música”. Y algunos sí aprendían a tocar.

El mariachi que yo conocí era de cuerdas: violines, uno o dos, generalmente uno; vihuela; la “guitarra panzona”, que ya no se conoce, y el arpa. En mi pueblo no había guitarrón. En el arpa, con una mano llevaban los contratiempos y con la otra, también hacían los bajos. En Apatzingán, en la Tierra Caliente de Michoacán, tamborilean la caja del arpa grande [...]

La sonoridad del mariachi éste [el antiguo] es distinta del nuevo. Aquélla es más íntima, aunque se oiga lejos en los pueblos. Una de las características fundamentales del mariachi es que los bajos van a contratiempo, mientras que la armonía siempre va a tiempo [la vihuela y la “guitarra de azote”]: se logra una riqueza preciosa de conformaciones rítmicas.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Jesús Jáuregui, *op. cit.*, pp. 23 y 19.

Galindo ingresó al Conservatorio Nacional en 1931, donde fue alumno de Carlos Chávez, José Rolón Alcaraz (1876-1945) y Candelario Huízar García de la Cadena (1883-1970); luego formó parte del “Grupo de los cuatro” —junto con Salvador Contreras Sánchez (1912-1982), Daniel Ayala Pérez (1906-1975) y José Pablo Moncayo García (1912-1958)—, “[...] que tuvo un papel destacado en la creación y difusión de la música nacionalista mexicana”.<sup>9</sup>

[...] mi contacto con la música folclórica mexicana no fue buscado, fue algo natural, porque yo venía del campo.<sup>10</sup> [...] yo había vivido en medio de la música popular, tenía líneas naturales de composición.<sup>11</sup> [...] para Galindo, componer alrededor de temas populares [...] no fue una inclinación “teorizada” o impuesta desde fuera, como le pasó a otros muchos compositores de esa época, sino algo “natural”, lo que le permitió incursionar con cierta facilidad dentro de la corriente musical con auge en ese momento.<sup>12</sup> [...] mi obra que salió ya al mundo y que empezó a funcionar fue *Sones de mariachi*.<sup>13</sup> [...] el maestro Chávez me comunicó que iba a hacer un concierto en Nueva York. Como le pedían que presentara música representativa de distintas regiones del país, me pidió que escribiera para la ocasión algo con música de mi pueblo. Le dije que para mí era muy fácil, que estaba impuesto, ya que había nacido entre mariachis y que haría una obra con sus sones. Puse manos a la obra y así nació *Sones de mariachi*, [...] la hice a mi modo. Tomé el son de *La Negra*, el son de *El zopilote* —pero no *El zopilote mojado*, porque no es un son, sino una polca— [...] Por último utilicé *Los cuatro reales* [...]

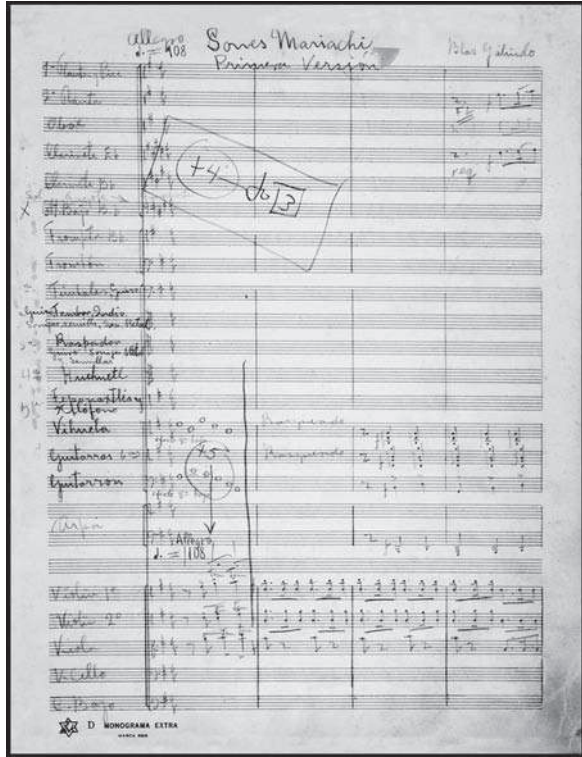
<sup>9</sup> Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*, Guadalajara, Universidad Panamericana, 2007, t. I, p. 415.

<sup>10</sup> Steve Loza, “El nacionalismo en la música mexicana. Steve Loza conversa con Blas Galindo y Manuel Enríquez”, en *Heterofonía. Órgano del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical*, tercera época, vol. XXVIII-XXIX, núm. 111-112, 1995, p. 49.

<sup>11</sup> Roberto García Bonilla y Xochiquetzal Ruiz, “Rastros de un rostro, o historias sin historia. Entrevistas a Blas Galindo”, en *Pauta*, vol., XI, núm. 41, 1992, p. 53.

<sup>12</sup> María Elena Matadamas, “Blas Galindo desde cerca. Xochiquetzal Ruiz desmitifica al músico”, en *El Universal*, México, 8 de febrero de 1995, p. 4.

<sup>13</sup> Pablo Espinosa, *op. cit.*, p. 24.



Partitura original de *Sones de mariachi*, 1940.

Entonces hice un revoltijo y salió *Sones de mariachi*. [...] Como para el festival de Nueva York no se llevó a la [Orquesta] Sinfónica de México —tan sólo se contaba con diez o quince músicos— utilicé aientos, cuerdas y timbal; total, así la organicé y se me ocurrió decir: “Ay, ¿por qué no le pongo un mariachi en el centro?” Y puse un mariachi de verdad. El problema entonces era que no había músicos de mariachi que leyeran música [...] Afortunadamente había en la orquesta músicos de Jalisco y uno de ellos, Juan Santana, de mi pueblo, quien tocaba el violín me dice: “¡hombre!, yo toco la vihuela y tengo mi vihuela”. Otro dice: “yo tengo la guitarra de golpe y la toco”. Otro [José Catalino Noyola Canales (1914-2002)], también de Jalisco, dice: “Mira, ahora se usa el guitarrón, yo toco el arpa, pero también tengo guitarrón, porque mi padre hace arpas y guitarrones”. Bueno, ya teníamos los violines, esos sí que tocan todo lo que les pongas en el papel. Pusimos el mariachi en el centro y así la gente pudo ver en Nueva York un mariachi dentro de un conjunto de cámara. Fue un éxito, un exitazo.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Steve Loza, *op. cit.*, pp. 49-50.

[...] yo hice mi obra con el conocimiento genuino de la música de mi pueblo [...] y así logré un gran pegue con los *Sones de mariachi*, tanto que inmediatamente le pidieron en Nueva York al maestro Chávez que los grabara; la Columbia hizo la primera grabación en aquellos discos grandototes, y los mandaron a todo el mundo.<sup>15</sup>

Los sones de mariachi aquí representados están [...] en tono de sol mayor y compás de 6/8, desarrollados con cierta extensión aprovechando su carácter contrastado para integrar una forma ternaria. Unas variaciones finales sirven de coda.<sup>16</sup>

Originalmente Galindo preparó el arreglo de *Sones de mariachi* para orquesta “mexicana” de cámara —u orquesta pequeña mexicana—, que incluía vihuela, guitarrón y —en lugar de tambora— huéhuetl y teponaztle. “[...] pero el centro era un mariachi. [...] Conseguimos auténticos músicos de mariachis, pero no los vestimos de charros [...] eso es una tontería”.<sup>17</sup> De hecho, la instrumentación de la versión original fue la siguiente:<sup>18</sup>

Alientos	Percusiones “mexicanas”	Mariachi (tradicional)	Cuerdas
oboe	timbales (güiro) [sic]	vihuela	viola
clarinete	sonajas de semillas	guitarras sextas	violoncello
en Mi bemol	sonajas de metal	guitarrón	contrabajo
clarinete	tambor indio (güiro) [sic]	arpa	
en Si bemol	raspador	violín primero	
trompeta	huéhuetl	violín segundo	
trombón	teponaxtli		
	xilófono		

Dicha obra se estrenó, en mayo de 1940, con gran éxito, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con motivo de la exposición retrospectiva “Veinte Siglos de Arte Mexicano”.

<sup>15</sup> Pablo Espinosa, *op. cit.*

<sup>16</sup> Blas Galindo, “Sones de mariachi”, en *México. Su vida cultural en la música y en el arte* (LP y libro) (Legados de Columbia Records), Columbia Records, 1964, LS 1016, pp. 56-57.

<sup>17</sup> Jesús Jáuregui, *op. cit.*, p. 19.

<sup>18</sup> Jesús Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México*, México, Banpaís/ INAH, 1990, p. 83; en la segunda edición (México, Taurus/Conaculta-INAH, 2007) la partitura está en la p. 134.



Orquesta Mexicana, bajo la dirección de Carlos Chávez, Nueva York, 1940 (nótese la presencia del guitarrón y la vihuela).

El son de *La Negra* se hizo famoso a nivel mundial debido a que constituía el tema inicial y el tema rector de los *Sones de mariachi* de Galindo, en tanto “autor” de “música clásica”. La recopilación y arreglos de las piezas del ambicioso programa musical —con el que se intentaba presentar una retrospectiva milenaria de la música de México— fueron coordinados por Carlos Chávez y financiados con una beca de la Rockefeller Foundation.<sup>19</sup>

Tanto la exposición museográfica como los conciertos, llevados a cabo en Nueva York, fueron un acontecimiento difundido a nivel mundial:

El programa [musical] será transmitido por radio de las 9:00 a las 10:00 p.m. el 16 de mayo [de 1940], por la estación WJZ en una conexión nacional de la National Broadcasting Corporation, y en onda corta para América Latina. Una transmisión radiofónica especial será escuchada en la WABC y en el sistema nacional CBS de las 10:30 a las 11:00 p.m., el 19 de mayo; esta transmisión llegará por onda corta a Latino América y Europa.<sup>20</sup>

En el programa, *Sones de mariachi* es la segunda pieza y se presenta con la etiqueta de “Jalisco (siglos XIX y XX), arreglos para orquesta por Blas Galindo”.<sup>21</sup> La compañía disquera Columbia publicó la música de

<sup>19</sup> Herbert Weinstock, “Mexican music”, en *Twenty Centuries of Mexican Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1940, p. 4.

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 3.

todo el programa en cuatro discos monofónicos de 78 rpm.<sup>22</sup>

Luego —por la dificultad de que en otros países no hubiera mariacheros— hice otra versión para orquesta sinfónica, que es la que se conoce.<sup>23</sup> Después hice la versión para orquesta sinfónica y el problema que encontré fue, bueno, ¿cómo escribir el efecto de la vihuela, cómo el de la guitarra de golpe? Bien, tomé el violín y lo puse como si fuera vihuela y a tocarlo como guitarra. Afortunadamente pegó y por eso circula, por una cuestión de suerte.<sup>24</sup>

La versión para orquesta sinfónica se estrenó el 15 de agosto de 1941 en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México —a unas cuadas de la plaza de Garibaldi—, con la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección de Carlos Chávez.<sup>25</sup>



Blas Galindo dirige la versión sinfónica de *Sones de mariachi*, Varsovia, 1948.

“[...] en esta obra (*Sones de mariachi*) Blas Galindo logró incorporar los elementos folklóricos y darles unidad, con un refinamiento [...] ‘desacostumbrado’ [...]”;<sup>26</sup> “[...] cita textualmente temas de la música tra-

<sup>22</sup> Columbia Masterworks M-414. Véase Xochiquetzal Ruiz, *Blas Galindo. Biografía, antología de textos y catálogo*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información “Carlos Chávez”-INBA, 1994, p. 127.

<sup>23</sup> Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 1993, p. 19.

<sup>24</sup> Steve Loza, *op. cit.*, p. 50.

<sup>25</sup> Xochiquetzal Ruiz, *op. cit.*

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 25.



dicional [...]”,<sup>27</sup> de tal manera que obtiene un “expresionismo mexicanista, austero y concentrado”.<sup>28</sup>

Según Chávez:

Los sones de mariachi [...] son cantados y tocados por horas sin un término preestablecido. Su forma es prolija, sus constituyentes melódicos y rítmicos son repetidos de manera obstinada, sus tonos son insuficientemente variados y contrastados. Constituyen una rica fuente de materiales nuevos y variados, pero diluidos a lo largo de horas y horas de música. Tuvimos que concentrar esa esencia disuelta, en una forma compacta, al mismo tiempo que preservábamos su unidad original. Tuvimos que llegar a una continuidad menos insistente y mucho más variada, sin conformar la pieza resultante por una sucesión de elementos inconexos.

Las melodías y ritmos, aunque distintos, siempre manifiestan una relación próxima entre sí, pertenecen a una familia natural. No fue posible trabajar por reglas, sino que cada problema fue solucionado de manera instintiva. Una melodía llama a la otra para balancearla, y esa llama a otra nueva. Lo mismo es verdad en lo referente a ritmos y tonalidades. *Los Sones de mariachi* de Blas Galindo [...] son un verdadero movimiento de sonata, altamente desarrollado, y la música, lejos de perder su carácter, lo ha intensificado.<sup>29</sup>

*Sones de mariachi* [...] es una pieza agresiva, vital y rítmica que aspira a algo más que la exposición del tema popular; al eliminar todo *pathos* individual y exaltar los motivos del folklore jalisciense, se convierte en música que puede ser adoptada como identificación nacional. Presenta una imagen sonora colectiva que hace a un lado tanto las inquietantes variantes de la invención como la asimilación de corrientes extranjeras. Lo que importa es la exaltación de los sones de mariachi ascendidos al rango de “aires nacionales”.<sup>30</sup>

Aunque ya se había difundido en 1937 una versión del son de *La Negra* interpretado por un mariachi con

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>29</sup> Carlos Chávez, “Introduction”, en *Mexican music, Twenty Centuries of Mexican Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1940, pp. 10-11.

<sup>30</sup> Yolanda Moreno Rivas, *Rostrros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989, p. 240.

trompeta (el Mariachi Tapatío de José Marmolejo), Galindo se inspiró en una versión de los sones de mariachi ejecutados por el “mariachi tradicional”, esto es, por un conjunto cordófono (sin trompeta), de músicos pueblerinos de tiempo parcial y que compartían una tradición musical regional. Además, Galindo expresó en repetidas ocasiones que su pieza es la respuesta a la petición puntual de su maestro Carlos Chávez, quien “[...] me pidió una obra con temas populares de la región donde nací”.<sup>31</sup>

Pero se debe matizar la postura de Galindo, ya que para el arreglo de *Sones de mariachi* se fundamentó no solamente en su genuino conocimiento de la música de su pueblo. Él mismo aclaró que allí no se usaba el guitarrón ni la guitarra sexta en el mariachi. Por lo tanto, se debe concluir que también tomó en consideración variaciones organológicas regionales y quizá la presencia particular de esos dos instrumentos en los mariachis que se destacaban como representativos de la tradición jalisciense en la ciudad de México; en particular la duplicación del bajo —con el arpa y el guitarrón— que estaba imponiendo el Mariachi Vargas de Tecalitlán. Esa duplicación se había mostrado exitosa desde 1907, cuando la presentó la denominada Orquesta Mariachi.<sup>32</sup>



Orquesta típica Mariachi, Chapultepec, 1907.

Si bien en la dotación de la orquesta se incluía oboe, clarinete, trompeta y trombón, Galindo logró que se

<sup>31</sup> Roberto García Bonilla y Xochiquetzal Ruiz, *op. cit.*, p. 54.

<sup>32</sup> Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 1990, pp. 30-32 (2ª ed. 2007, pp. 52-56 y 108-109).

mantuviera el sentido cordófono peculiar del mariachi tradicional y que se destacaran los sonidos característicos de la vihuela y el guitarrón. Es notable que, no obstante la presencia de la sección de alientos y metales, en la versión original de *Sones de mariachi* no se pierde la preponderancia del sentido cordófono del mariachi antiguo.

Galindo nunca reivindica para sí la autoría de *Sones de mariachi*, sino que le coloca la etiqueta de “arreglo”. Asimismo, nunca planteó que los sones que él utilizó se hayan originado en su pueblo, San Gabriel. Insistió en la tradición mariachera macrorregional y en que los sones se presentaban en varias subregiones con modalidades particulares. Sí llega a afirmar que los tres sones en que se inspiró corresponden a la tradición de Jalisco. Para Galindo, *Sones de mariachi* corresponde a la primera etapa del nacionalismo musical, “[...] cuando un compositor toma melodías del folklore o de la música popular y compone una obra [...]”.<sup>33</sup>

El arreglo de Galindo se presentó en 1940, durante el parteaguas cronológico de la transición del mariachi “tradicional” hacia el mariachi “moderno”. A finales de dicho año, en la estación radiofónica XEW se le “obliga” al Mariachi Vargas a incluir la trompeta,<sup>34</sup> y en 1941 se difunde la película *¡Ay, Jalisco, no te rajes!*

¿Cuándo aparece el son de *La Negra* en los registros de la música popular?

Es significativo que en la “Colección de jarabes, sones y cantos populares tal como se usan en el Estado de Jalisco”, recopilada por Clemente Aguirre (1828-1900) a finales del siglo XIX,<sup>35</sup> no aparezca el son de *La Negra*. “Se trata de un cuaderno empastado, en magníficas condiciones de conservación, con cincuenta y dos páginas de escritura clarísima, sin ningún error gráfico [...]”.<sup>36</sup> La colección está “localizada con la ficha MS.

<sup>33</sup> Roberto García Bonilla y Xochiquetzal Ruiz, *op. cit.*, p. 55.

<sup>34</sup> Miguel Martínez, citado por Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 2007, p. 334.

<sup>35</sup> Ca. 1885, según Gabriel Pareyón, *op. cit.*, 2007, t. II, p. 981.

<sup>36</sup> Vicente Teóduo Mendoza, “Una colección de cantos jaliscienses”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 21, 1953, p. 59; Gabriel Pareyón, “Clemente Aguirre, compilador de

1567, colección de manuscritos (antes Archivo Franciscano) del fondo reservado de la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México”.<sup>37</sup>

[...] el hallazgo de un filón auténticamente regional, en este caso [de producciones auténticamente populares del siglo XIX] de Jalisco [...] tendrían poco valor si fuesen ejemplos aislados y no tuviesen el amparo de una firma acreditada como lo es en este caso, don Clemente Aguirre, músico de acrisolada probidad profesional, además de tener en su favor el ser nativo, criado, educado y residente del Estado de Jalisco durante una gran parte de su vida.<sup>38</sup>

No se encuentra el son de *La Negra* entre los sones que la prensa listó sobre las ejecuciones de la Orquesta Mariachi, enviada por el Gobierno del Estado de Jalisco para los festejos que Porfirio Díaz ofreció en Chapultepec, con motivo de la visita del Secretario de Estado estadounidense, Elihu Root (1845-1937), en septiembre de 1907.<sup>39</sup> Aunque en este caso se aclara que, del extenso repertorio del programa correspondiente a la audición, sólo se citan “[...] las piezas típicas más agradables [...]”: un total de doce ejemplos.

Tampoco figura *La Negra* entre los 21 “sones abajeños”, grabados entre 1908 y 1909 por el Cuarteto Coculense para las compañías disqueras Columbia, Edison y Victor.<sup>40</sup>

música tradicional jalisciense”, en *Clemente Aguirre (1828-1900). Semblanza, tabla de obras musicales y colección editada de partituras*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”-INBA, 1998, pp. 63-64.

<sup>37</sup> Gabriel Pareyón, *op. cit.*, 1998, p. 63, nota 60.

<sup>38</sup> Vicente Teóduo Mendoza, *op. cit.*

<sup>39</sup> Periódico *El Imparcial*, México, 3 de octubre de 1907, p. 6; Gerónimo Baqueiro Foster, “La primera orquesta de tipo mariachi”, en *Revista Musical Mexicana*, núm. 3, 1943, p. 208; Gerónimo Baqueiro Foster, “El Cuarteto Coculense y el origen de la palabra ‘mariachi’”, en *El Nacional*, México, 30 de mayo de 1965, p. 13; Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 1990, pp. 30-32 (2ª. ed. 2007, pp. 52-56).

<sup>40</sup> Cuarteto Coculense, *The Very First Mariachi Recordings, 1908-1909. Sones Abajeños*, introducción de Jonathan Clark, El Cerrito, California, Arhoolie Productions (Mexico’s Pioneer Mariachis, 2), 1998, p. 2.



Cuarteto Cocolense, ca. 1908.

Higinio Vázquez Santa Ana (1888-1962) llevó a cabo una recopilación sobre la música mexicana, en especial en el occidente de México, a partir de 1917. En el segundo tomo de su *Historia de la canción mexicana* incluye una sección dedicada al género del son mariachero: “Sones de Jalisco, Michoacán, Guanajuato y Guerrero cantados por el Mariachi de Cocula”.<sup>41</sup> Por lo tanto, este autor reconoce que las interpretaciones de estos músicos provenientes de Cocula, Jalisco, no son composiciones de este conjunto y tampoco necesariamente son originarias de dicha población ni del estado de Jalisco, sino que fueron consignadas como

<sup>41</sup> Higinio Vázquez Santa Ana, *Canciones, cantares y corridos mexicanos coleccionados y comentados por...* Segundo tomo, México (s. e.), 1925, p. 91.



Mariachi de Concho Andrade, 1925, en el contexto del Primer concierto radiofónico de mariachi.

vigentes en toda una amplia región. La última pieza de esa sección corresponde al son de *La Negra*, en su aspecto letrístico (véase Versión I).

Al final del apartado dicho autor aclara:

La mayoría de los sones que figuran en esta sección fueron cantados admirablemente por los famosos artistas jaliscienses que formaron el Mariachi de Cocula: Salvador Flores [vihuela], Concepción Andrade [guitarra], Agapito Ibarra [guitarra séptima], Antonio Partida [violín primero], Casimiro Contreras [violín segundo] y Pablo Gómez [clarinete]. Estos rápsodas han conquistado palmas y triunfos por la feliz interpretación que dan a esta música encantadora. Estos rápsodas conquistaron muchas palmas en las audiciones que dieran en la Escuela de Verano ante el elemento extranjero y en los conciertos de radio de *El Universal*, y La Casa de la Radio y *Excelsior*, en la ciudad de México, en el año de 1925.<sup>42</sup>

Está claro que la versión del son de *La Negra* publicada por Vázquez Santa Ana no procede de Cocula, Jalisco, ni corresponde a la autoría de Concho Andrade o algún otro integrante de su mariachi. De haber sido el caso, Vázquez Santa Ana lo hubiera consignado, dado que —cuando obtuvo la información al respecto— indica el lugar, el autor y el año del son referido. Como tuvo una relación especial con el mariachi de Concho Andrade, pues este conjunto ilustró musicalmente las conferencias que el profesor ofreció en la Universidad Nacional, se debe suponer que, si hubiera habido fundamento para atribuir a Cocula el son de *La Negra*, sin duda lo hubiera hecho explícito en su publicación.

No se cuenta con ninguna grabación del mariachi de Concepción (Concho) Andrade (?1880?-1944), de tal manera que se desconoce la versión propiamente musical que ese conjunto ofreció de la pieza. Asimismo, ante la carencia de colecciones completas de los cancioneros publicados, en las bibliotecas públicas mexicanas, sería arriesgado plantear cuándo fue difundido inicialmente el son de *La Negra* por la vía impresa para el nivel popular.

\* \* \*

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 146-147.





Los Trovadores Tamaulipecos (viñeta).

Los Trovadores Tamaulipecos contaron con el apoyo de Emilio Portes Gil (1890-1978), quien fuera gobernador de Tamaulipas y luego, del 30 de noviembre de 1928 al 5 de febrero de 1930, fue Presidente de México. Lorenzo Barcelata Castro (1898-1943), Ernesto Cortázar (1897-1953) y José Agustín Ramírez Altamirano (1903-1957) en el catálogo del sello Columbia

[...] incluyeron por vez primera sones jarochos, abajeños y huastecos que hasta el momento se habían transmitido por tradición oral. Entre sus registros fonográficos legendarios incluyeron el son de *La Negra* [...] Por cierto, en la mayoría de las grabaciones el grupo contó con la participación de Ricardo Bell Jr., hijo del célebre *clown* inglés del mismo nombre, como ejecutante del “violín huasteco”.<sup>43</sup>

Según Álvaro Ochoa Serrano (comunicación personal), la pieza *Mi Negra* fue editada por la compañía Columbia (3693-X) en agosto de 1929. Se trata de una variante letrística de la presentada por Vázquez Santana (véase Versión II). Se puede plantear la hipótesis de que esta versión de *La Negra* fue aportada por José Agustín Ramírez Altamirano, trovador guerrerenense originario de Atoyac de Álvarez, quien: “Hizo numerosas composiciones basadas en el estilo de la chilena [...] Asimismo, se le atribuye haber fusionado la chilena con el huapango en un nuevo estilo cancionero [...]”.<sup>44</sup> De esta manera, la ejecución de Los Trovadores

<sup>43</sup> Pablo Dueñas, “El trovador de sotavento. Lorenzo Barcelata”, en *Relatos e Historias de México*, año II, núm.18, 2010, p. 69.

<sup>44</sup> Gabriel Pareyón, *op. cit.*, 2007, t. II, p. 870.

Tamaulipecos está a cargo de un mariachi tradicional *sui generis* —violín y armonía—, cantada por dos voces que alternan; el estilo general de la pieza corresponde a la región limítrofe de Michoacán y Guerrero, fusionada con el huapango.

El Mariachi Tapatío de José Marmolejo presentó en el año de 1937 una grabación del son de *La Negra* (V75271-B), en la que ya se incluyen melodías de trompeta por parte de Jesús Salazar Loreto (1905-1971), originario de Ameca, Jalisco. Los versos entonados allí (4d y 1c) han quedado como regulares para las demás ejecuciones comerciales (véase Versión III).

En la sección “Así canta el mariachi”, del número del *Cancionero mexicano* dedicado a los “Éxitos de mariachis” aparece “*La Negra*, son jalisciense. Grabado en discos por: [...] Los Coyotes (Peerless 4338), Mariachi México (Musart 980), Mariachi Vargas (RCA Víctor 70-7524)” (Versión IV).<sup>45</sup>

En realidad, tanto el sintagma literario del Mariachi Vargas como el del Mariachi México sólo incluyen la octeta 4d y la cuarteta 1c, cantada dos veces, de tal manera que —dentro de las posibilidades paradigmáticas— invierten el orden de las estrofas de *La Negra* y *La Negrita*, con respecto a la versión *princeps* de Vázquez Santana. Incluso en la octeta 4d el Mariachi México presenta las versiones:

(Y) a todos diles que sí [...]

(Y) así me dijiste a mí [...]

Que coincide en el segundo verso de la primera grabación discográfica de Los Trovadores Tamaulipecos.

\* \* \*

El proyecto más ambicioso y completo que se ha llevado a cabo en México, en lo referente a coplas populares, tuvo como resultado el *Cancionero folklórico de México* en cinco gruesos tomos, publicados entre 1975 y 1980. Como en los primeros tomos los materiales se presentan por estrofas y no por canciones, se registran dos coplas de *La negra*: la 2250a, que corresponde a la

<sup>45</sup> Roberto Ayala (ed.), “Éxitos de los mariachis”, en *Cancionero mexicano*, núm. 39, 1956, p. 5.

copla 1c de nuestra clasificación, y la 2250b, que corresponde a la copla 1d.<sup>46</sup>

En el tomo II de dicha obra se incluye otra copla de *La negra* (3148), que corresponde a nuestra clasificación 4e y 4d.<sup>47</sup> Finalmente, en el tomo 5 del *Cancionero folklórico de México*, en la antología de “Cien canciones folklóricas” se presenta una versión “completa” de la pieza en estudio (véase Versión V).

### ¿El son mariachero del sur de Jalisco?: bosquejo estructural del son de *La Negra*

**A** la postre Galindo publicó dos versiones de un texto sobre *Sones de mariachi*, en el que plantea importantes aclaraciones:

Se da el nombre de “mariachi” a un conjunto musical que se encuentra en el centro del país, en una región formada por los estados de Nayarit, Jalisco, Colima y Michoacán [...]. Por mucho tiempo se dijo que el mariachi era de Cocula por ser de ese pueblo del Estado de Jalisco de donde partieron los primeros grupos que llegaron a la capital del Estado [Guadalajara] y de ese lugar a la ciudad de México. Pero ahora sabemos que la música [de] mariachi corresponde a toda una región.

La música ejecutada por los mariachis se denomina “son”. La mayor parte de los sones [de] mariachi se cantan al mismo tiempo que se tocan [...] Periódicamente, el canto alterna con partes puramente instrumentales, verdaderos *tutti* en que todos los ejecutantes tocan con gran entusiasmo [...] Es frecuente que versiones diferentes del mismo son aparezcan en diferentes localidades de la misma región.<sup>48</sup>

Galindo había aclarado que

Los buenos mariacheros siempre distinguen los sones de cada lugar. Muchos sones se encuentran en varios lugares, pero con distintos nombres, como por ejemplo: en Jalisco

<sup>46</sup> Margit Frenk (dir.), *Cancionero folklórico de México, tomo 1, Coplas del amor feliz*, México, CELL-El Colegio de México, 1975, p. 298.

<sup>47</sup> Margit Frenk (dir.), *Cancionero folklórico de México, tomo 2, Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor*, México, CELL-El Colegio de México, 1977, p. 53.

<sup>48</sup> Blas Galindo, *op. cit.*, 1964, pp. 56-58.

dicen que el *El toro* es de ellos y los de Nayarit lo reconocen con el nombre de *La vaquilla*. Los michoacanos tienen el son de *La Morena* o *La Prieta* y los jaliscienses lo reconocen como de ellos con el nombre de *La Negra*. Fundamentalmente estas melodías son las mismas, pero con algunas variantes. Estas variantes melódicas han nacido por dos razones: 1ª por la inquietud creadora de los ejecutantes o 2ª por una falta de capacidad para captar el giro melódico exacto. El cambio de nombre se basa en el deseo de adueñarse de los mejores sones. Dejamos asentado que el mariachi no pertenece a un lugar determinado, sino que corresponde a toda una región.<sup>49</sup>

El baile [de los sones mariacheros] se hace por parejas sin abrazarse, uno frente al otro, se pisa con el pie plano y no de punta y talón, el hombre se pone las manos atrás del cuerpo y la mujer levanta un poquito la falda con las puntas de los dedos índice y pulgar; el hombre marca con fuerza el ritmo al bailar y la mujer lo hace suavemente; los buenos bailarines no deben mover de la cintura hacia arriba [...].<sup>50</sup>

Entre 1974 y 1975 Irene Vázquez Valle (1937-2001) llevó a cabo una investigación sobre los sones mariacheros del “Sur de Jalisco”. En la

[...] lista de sones reputados como “antiguos” —recogida con base en la tradición oral—, precisa que hay que aclarar que “antigüedad” debe tomarse como un término vago que bien puede significar 30, 50 o 100 años.

La información procede de viejos mariacheros establecidos en diversos lugares del sur de Jalisco, e incluye lo escuchado en la región de Tepalcatepec, en el estado de Michoacán [...] [Su estudio también incluyó la región de Cocula, que en realidad no corresponde al “sur de Jalisco”].

La lista de *sones*, seguramente muy incompleta, pretende ser un indicador, por una parte, de la fuerza e importancia que ha mantenido el género regional, y por otra parte, hacer ver que esa tradición, comparada con otras del mismo tipo, está más viva y vigente pese al gran impacto que ha resentido a través de los medios comerciales de difusión.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Blas Galindo, “El mariachi”, en *Boletín del Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública*, núm. I, 1946, p. 4.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>51</sup> Irene Vázquez Valle, *El son del sur de Jalisco*, Guadalajara, Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, 1976, p. 35.

Con todo lo aleatorio que implica una “rápida” indagación general sobre una región musical, entre los 104 sones de mariachi que consigna, el son de *La Negra* le fue referido en San Marcos, Totolimispa y Zapotiltic, no en Tecalitlán, ni en Cocula.<sup>52</sup> La autora aclara que “en los lugares mencionados se informó de la presencia del son; sin embargo, ello no quiere decir que sólo allí sean conocidos”.<sup>53</sup> Vázquez Valle añade una precisión de suma importancia: “Al decir de los informantes este son se tocaba con otro ritmo que con el que ahora se le conoce, y en algunas partes de la melodía, era diferente”.<sup>54</sup>

Para Tecalitlán informa de los siguientes sones:

*El arrierito*  
*El burro pardo*  
*El calero*  
*El colimote*  
*El cuatro*  
*La curreña*  
*La gallina o La gallinita*  
*La malagueña*  
*Las mañanitas de Tepic*  
*La morisma o Los machetes*  
*Las noches de luna*  
*El pasacalle o El callejero*  
*El pedregal*  
*El potorríco*  
*El que se vende*  
*El revienta esquinas*  
*La venadita*  
*El verduzco*  
*La viborita*  
*La yegua*

No se puede pensar que Vázquez Valle haya llegado a Tecalitlán con una intención de menosprecio o desdén, ya que del total de los sones reportados en su ensayo, esta población —entre una veintena de localidades encuestadas— manifestó 21 ejemplos de sones,

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 48, nota 34.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 48, nota 39.

o sea, 20%. Sin embargo, allí no se registró como una tradición local el son de *La Negra*.

El que no aparezca una pieza en una compilación de música popular no constituye una prueba de que no existiera en ese momento en el territorio sobre el cual se realizó la pesquisa. Por principio, las investigaciones no pueden pretender ser exhaustivas y concluyentes sobre la música vigente en un determinado espacio. Nadie puede pretender haber indagado a todos los músicos, haber estado en todas las ocasiones rituales, haber logrado un registro exhaustivo de las formas musicales de una comunidad o de una región.

En 2009, entrevisté en Guadalajara al arpero Blas Martínez Panduro, lúcido y feliz —nacido en Tecalitlán en 1913—, quien fue integrante del mariachi en aquella población, una vez que el grupo de los Vargas se trasladó a la ciudad de México. Luego fue llamado por el Mariachi Vargas, para tocar en ese conjunto hacia 1940,<sup>55</sup> y después se regresó a Guadalajara, donde ejerció el oficio de mariachero en conjuntos populares hasta 1997. De hecho, fue el último arpero vigente en la Plaza de los Mariachis, aleada al templo de San Juan de Dios.<sup>56</sup>

Allí en Tecalitlán nos entrenamos a tocar [...] Había unos músicos que fueron a Tecalitlán y comenzamos a tocar lo que ellos tocaban: el son de *Los arrieros*, el son de *El pasajero* [...] Hay muchos sones, yo sé muchos, pero es muy difícil apuntarlos todos. Se aprendía de músicos viejos que ya había. Así fuimos aprendiendo los sones. Ellos eran del rancho, de por allá de los pueblos: de Jilotlán, de Coalcomán [...] [Ante mi pregunta sobre el son de *La Negra*, contestó:] El son de *La Negra* salió de que fuimos a tocar a Colima y allí aprendimos ese son. Ya había músicos allí en esos años. En Colima ya andaba un mariachi tocando y allí lo aprendimos.

Al platicar con los ancianos mariacheros, sobre el son de *La Negra*, de manera constante se hace referencia en varias zonas de Nayarit y Jalisco que “antes” esa

<sup>55</sup> Véase fotografía de 1942 en Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 1990, p. 336.

<sup>56</sup> Véase fotografía de 1987 en Daniel Sheehy, *Mariachi Music in America. Experiencing Music, Expressing Culture*, Nueva York, Oxford University Press, 2006, p. 27.



pieza se tocaba de una manera diferente (en cuanto a melodía, ritmo y coplas) con respecto a la versión que hoy en día se ha “impuesto” como la estándar. Cuando en 1983 le pedí a don Refugio Orozco Ibarra (1894-1985) si me podía tocar el son de *La Negra*, me preguntó: “¿‘La negra’ antigua o la de ‘orita?’”.

Silvestre Vargas Vázquez (1901-1985) se hizo cargo en 1932 del mariachi que había fundado su padre, Gaspar Vargas López (1880-1969). Entre 1931 y 1939 realizó varios viajes a la hacienda de San José de Mojarras, en el altiplano tepiqueño; dicha hacienda era propiedad de unos empresarios de Tecalitlán y allí había una colonia de gente de aquel poblado jalisciense, entre otros un hermano de Silvestre Vargas. Este músico nunca llevó su conjunto a que tocara en la hacienda de Mojarras, pero allí acostumbraban tocar dos mariachis de la región. El que se presentaba cada fin de semana era de Cofradía de Acuitapilco, cuyo jefe —José Ochoa Cruz— sabía leer música y escribía los sones en partituras. El otro mariachi que iba, de manera eventual, era el grupo de Alberto Lomelí Gutiérrez (1901-1955), residente en la ciudad de Tepic y que contaba con una dotación instrumental amplia y variada.<sup>57</sup> Existe la conseja en la zona acerca de que Silvestre Vargas iba a la hacienda de Mojarras a compilar música de esos conjuntos, la cual luego —una vez “arreglada” al estilo de su propio mariachi— se hacía pasar en la ciudad de México por originaria de Tecalitlán.<sup>58</sup>

Existe una grabación de la versión “antigua” del son de *La Negra*, registrada por Donn Borchardt en Cocula, Jalisco, el 25 de junio de 1960, con un mariachi cordófono integrado por Merced Hernández Cabrera (1901-1969), violín primero; Macario Salinas Armenta (1920-1992), violín segundo; Francisco Cisneros Martínez (1907-1999), vihuela, y Jesús Salinas Hernández (1885-1996), guitarrón. La pieza se encuentra en el Ethnomusicology Archive de la Universidad de California en Los Ángeles, como parte

<sup>57</sup> Véase fotografías en J. Jesús Carranza Díaz, *El son de la Negra orgullosamente de Tepic. La historia detrás de la musa*, Tepic, H. XXXVII Ayuntamiento de Tepic, 2007, pp. 63-64.

<sup>58</sup> Jesús Jáuregui, “Las andanzas de Silvestre Vargas en la hacienda de San José de Mojarras, municipio de Santa María del Oro, Nayarit (1931-1939)”, 2009, mecanoscrito.



Mariachi de Jesús Salinas, Cocula, Jalisco, 1960. Fotografía Donn Borchardt.

de la Borchardt Collection, número 8004a, pieza 4 (Versión VI).

A partir de las fuentes disponibles durante el siglo XX, el son de *La Negra*, en términos literarios, consiste en una estructura de cinco estrofas (1, 2, 3, 4 y 5), que presentan variaciones expresadas con literales (a, b, c, d, e, f):

I	II	III	IV	V	VI
1a	1b	<b>1c</b> , 1d	1c	1f	1d bis, 1c
2a					2b
3a	5a				
4a	4b	4c, <b>4d</b>	4e, 4d	4f	4c, 4d

I: Primera publicación impresa (Vázquez Santa Ana, 1925).

II: Primera grabación comercial de Los Trovadores Tamaulipecos, 1929.

III: Grabación comercial del Mariachi Tapatío, 1937.

IV: *Cancionero mexicano* (Ayala, 1956).

V: Pizándaro, Michoacán (Frenk, 1980 (1958)).

VI: Mariachi de Jesús Salinas Hernández, Cocula, Jalisco, 1960.

Cada interpretación resulta de una combinatoria de las estrofas y de variantes al interior de cada una de ellas. Las estrofas 2, 3 y 5 se dejaron de usar, debido a que, en las interpretaciones comerciales en la ciudad de

México, la pieza se tuvo que reducir para que cumpliera con el tiempo de grabación impuesto por las compañías disqueras, y también en las ejecuciones directas ante la clientela, por la conveniencia de ganar la misma paga con menos tiempo de tocada:

El son de *La Negra* está igualito [en lo referente a la letra] desde que lo aprendimos en aquellos años [en la década de 1930]; como se usa ‘orita, así se ha usado. Nomás le echábamos otro pedazo más y le quitamos esa parte para ganar más centavos más rápido. Lo hicimos chiquito pa’ ganar más pronto la feria. Le quitamos ese pedazo para acabarlo de tocar más pronto. Eso sucedió. Y ya lo tocan así todos. Ya todos los mariachis que hay la tocan cortita [la pieza], no saben el otro pedazo que le echábamos nosotros.<sup>59</sup>

También debe haber sido un factor el hecho de que se buscara memorizar el menor número de coplas —en el contexto de músicos de diferentes subtradiciones arribados a la ciudad de México—, ya que en las distintas versiones las coplas se duplican y, por lo tanto, el son no se llega a abreviar del todo.

Dentro del paradigma literario, la versión considerada como canónica contiene en lo fundamental dos estrofas: la octeta 4d y la cuarteta 1c. Entre estas estrofas se presenta una serie de oposiciones:

Ic <i>La Negra</i>	4d <i>La negrita</i>
Cuarteta octosilábica con el patrón rítmico [abab]	Octeta octosilábica con el patrón rítmico [ababcbbb]
Forjada a partir de “una concepción unitaria”, “hecha de una pieza”	Cada par de versos presentan relativa autonomía
En un tono cotidiano, alejado de la metáfora	La primera mitad utiliza un tono metafórico
Copla del amor feliz	Copla del amor contrariado

<sup>59</sup> Entrevista con Blas Martínez Panduro, 2009.

Hace referencia al rebozo      No hace referencia al rebozo

El trovador no se refiere a *La Negra* de manera directa, sino por interpósita persona (excepto en la versión de Pizándaro, 1958)      El trovador se refiere a *La negrita* de manera directa, en primera persona

La versión musical de *Sones de mariachi* incluye el tema musical correspondiente a *La Negra*.      La versión musical de *Sones de mariachi* no incluye el tema musical correspondiente a *La negrita*

Se presenta tendencialmente en la región noroccidental      Se presenta tendencialmente en la región suroriental

Se puede inferir que la estrofa de *La Negra* y las de *La negrita* no corresponden al mismo momento de composición y que fueron conjuntadas de manera posterior a su conformación original. Los “textos” populares proceden de una tradición colectiva “[...] conocida y practicada por una comunidad [...], a lo largo de un tiempo más o menos extenso [...]” fundados en “[...] un mismo repertorio de recursos poéticos —moldes métricos, temas, motivos y fórmulas fijas [...]”,<sup>60</sup> que se van retocando, recreando y combinando a lo largo de décadas y siglos. La tradición colectiva tiene un punto de arranque en una composición individual, pero “una copla popular nunca es *una*: es lo que la gente va haciendo de ella al repetirla, aquí y allá, hoy y mañana. ‘Poesía que vive en variantes’ [...]; poesía que no podemos conocer bien mientras no nos sea dado observar cómo van cambiando las palabras y la sintaxis, surgiendo nuevos versos, desapareciendo otros, en un proceso permanente de recreación”.<sup>61</sup>

De hecho, las estrofas de *La negrita* se presentan como próximas a algunas de la pieza “Que comienzo,

<sup>60</sup> Margit Frenk (dir.), *op. cit.*, 1977, p. XVIII.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. XIX.

que comienzo”, grabada en Jamiltepec, Oaxaca, en 1956-1957.<sup>62</sup>

La estrofa de *La Negra* es una cuarteta octosilábica —la forma más común de la lírica popular hispanoamericana—, forjada a partir de “una concepción unitaria”, “hecha de una pieza”, ya que los dos primeros versos están engarzados con los dos últimos. Fue concebida y reproducida en un tono cotidiano —alejado del lenguaje conceptual, el “pathos exaltado” y la expresión hiperbólica o metafórica—, con un discurso que no “[...] aspira a levantarse por encima del léxico común y corriente”, ya que se apoya en “un vocabulario nada pretencioso”, en “[...] una manera normal de hablar”.<sup>63</sup>

La estrofa de *La Negra* es una “copla amorosa”, en la que “las cosas” se toman en serio y no en broma. Además, no se trata de un enunciado que se refiera a experiencias grupales o a asuntos que no tienen que ver con el coplero. Por el contrario, se trata de una declaración personalizada en la que “[...] un ‘yo’ habla de sí mismo, de sus experiencias concretas”.<sup>64</sup>

La cuarteta de *La Negra* es una estrofa contundente. El topónimo Tepic no aparece como simple palabra ritmante y el rebozo de seda no se presenta como un recurso poético. De esta manera, es legítimo considerar a dicha cuarteta como el *texto base*, como el elemento más representativo de la composición colectiva que, dentro de la fluidez de las transformaciones de la lírica popular, ha llegado a nuestros días en calidad del son de *La Negra*.

A diferencia de otros jarabes y sones, sobre *La Negra* no se cuenta con denuncias ante la Inquisición debido a la obscenidad de sus versos o la voluptuosidad de sus desarrollos coreográficos y, por lo tanto, en su estudio se depende del propio texto de sus coplas para conformarlo en documento que permita establecer la época de su composición.

En el caso de los corridos, el argumento de la historia narrada constituye un tipo de ancla para la repro-

ducción secuencial de las coplas, si bien en el devenir de su expresión se presentan supresiones, cambios y añadidos. Pero en el caso del son mariachero no existe un hilo argumental que deba ser seguido, por lo que la permanencia o sustitución de las coplas se manifiesta como más aleatoria. Esta característica del son permite aclarar por qué llegaron a conjuntarse en una pieza dos coplas —*La Negra* y *La negrita*— tan contradictorias y antagónicas entre sí.

En *Sones de mariachi*, en tanto composición para orquesta de cámara, se omitió la letra de los sones mariacheros y se elaboró una pieza exclusivamente instrumental. Sin embargo, a finales de la década de 1930 y principios de la de 1940 Galindo manifestaba inclinación por escribir canciones y coros.<sup>65</sup> En esa época mantuvo una relación estrecha con Alfonso del Río (1909-?),<sup>66</sup> quien colaboró con la letra de varias canciones de Galindo (por ejemplo, *Caporal* en 1935 y *Jicarita* en 1939); de hecho, también era letrista de Luis Sandi, Rodolfo Halffter, Eduardo Hernández Moncada y Vicente T. Mendoza.<sup>67</sup> Galindo preparó (1940) una versión de *Sones de mariachi* para piano solo, la cual estaba destinada a ser la base musical para la letra que le aportaría Alfonso del Río. “Con él trabajé mucho [...] Su chifladura era escribir y versificar”.<sup>68</sup> Por lo tanto, en *Sones de mariachi* está implícita la cuarteta literaria de *La Negra*, pero no las estrofas de *La negrita*.

#### La versión del Mariachi Vargas de Tecalitlán

**M**iguel Martínez Domínguez nació en Celaya, Guanajuato en 1921, pero desde niño vivió en una barriada de la ciudad de México. A los seis años quedó huérfano de padre, quien falleció en un accidente ferrocarrilero. Su gusto por el mariachi se inició al escuchar las transmisiones radiofónicas y al disfrutar en vivo a un conjunto popular que frecuentaba una cantina cerca de su casa. Por sugerencia del jefe de ese mariachi ciudadano, aprendió a tocar “pistón” y se incor-

<sup>62</sup> Canción número 2038 de las Cintas del Museo Nacional de Antropología, citada en Margit Frenk, *Cancionero folklórico de México, tomo 5, Antología, glosario, índices*, México, CELL-El Colegio de México, 1980, pp. 45-46.

<sup>63</sup> Margit Frenk (dir.), *op. cit.*, 1975, pp. XXIV-XXV.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. XXV.

<sup>65</sup> Roberto García Bonilla y Xochiquetzal Ruiz, *op. cit.*, p. 64.

<sup>66</sup> Xochiquetzal Ruiz, *op. cit.*, p. 24.

<sup>67</sup> Gabriel Pareyón, *op. cit.*, 2007, t. II, p. 889.

<sup>68</sup> Roberto García Bonilla y Xochiquetzal Ruiz, *op. cit.*





Miguel Martínez Domínguez, Tokio, 1968.

poró, como novato, con ellos en 1936. A la postre se convirtió en 1940 en el primer trompetista del Mariachi Vargas de Tecalitlán. Una vez que aprendió notación musical y realizó estudios de su instrumento con Luis Fonseca Zavala (1904-1980), integrante de la Orquesta Sinfónica, fue quien de manera definitiva impuso el nuevo sonido del mariachi moderno. Fue partícipe de la mayoría de las grabaciones del Mariachi Vargas y de algunas del Mariachi México de Pepe Villa en la “época de oro”. Desde 1965 ha tocado y grabado con otros conjuntos y en las últimas décadas ha sido profesor en las conferencias y festivales de mariachi en Estados Unidos. Su testimonio es indispensable en la discusión del mariachi urbano:

Yo llegué aquí [a la Plaza de Garibaldi] en el [19]36 y ya se escuchaba *La Negra* con don Concho Andrade. Entonces entrar a tocar al Tenampa era como llegar a [Palacio de] Bellas Artes; allí era el reinado de Concho Andrade. Aquí adentro [en El Tenampa] nomás tocaba

Concho Andrade pa’ la clientela. Nosotros tocábamos modestamente afuera pa’ quien quisiera. Allí afuera [en la Plaza de Garibaldi] no había más de cinco grupos y trompeta nomás tocábamos don Pedrito, El Cortado, y yo con el mariachi de don Luis.

Don Concho ya tenía trompeta, Candelario Salazar [Loreto (1910-1948)], *El Pitayo*; él era hermano de Jesús Salazar [Loreto], el trompetista del Mariachi Tapatío de José Marmolejo (1908-1958), que era entonces el más famoso. El Mariachi Tapatío tenía tres programas a la semana en la XEW y el Mariachi Vargas nomás tenía uno cada quince días. Pero ese señor, *El Pitayo*, luego se emborrachaba hasta por un mes y entonces don Concho salía a la puerta del Tenampa y me llamaba: “Oye, muchacho, ¿quieres venirte a ayudarnos?”. Allí yo ganaba más y también aprendía más sones.

Aquí en Garibaldi hay que estar “al centavo” en el repertorio que se toca, si no sabes las canciones que están saliendo de nuevas, no ganas. Pedían *La piedra, La palma, El capiro* [...] Las canciones que andaban de moda en el cine, luego, luego te las pedían. Pero si pedían dos canciones, era porque ya habían pedido unos ocho sones. El que no tocaba sones, no era mariachi. Por eso teníamos que aprender sones los de acá de la calle. El conocedor del mariachi pedía puros sones. Afuera, en [la Plaza de] Garibaldi, ya se tocaban algunos sones. Con los compañeros, en la bola de afuera, aprendí *El cuervo, El ausente, El triste, El gabilancillo, La madrugada, La mariquita, Las copetonas, Las abajeñas* [...]

Pero el grueso del público llegaba al Tenampa. Entonces aquí en El Tenampa se tocaba un montón de sones, porque don Concho tenía un repertorio encabronadísimo de sones. Con don Concho se oían *La Negra, El pueblo de Ameca, Las olas, El carretero, El pasacalles, La venadita, Las campanitas, La chicharrita, La Severiana, El pitayero, El torero, Saucitos de la alameda* [...]

Cuando yo estaba en El Tenampa, llegaron los hermanos Pulido. Entonces era famoso el Mariachi Pulido, ese mariachi era de categoría, porque los cuates Pulido —eran mellizos— eran paisanos de Lázaro Cárdenas, también eran de Jiquilpan. Fíjate cómo los quería Cárdenas: a uno de ellos, a David, lo puso de Comandante de la Policía en Xochimilco y a su hermano, a Francisco, lo puso de Jefe de Mercados [en el Distrito Federal]; pero tenían su mariachi. Ellos no tocaban, tenían personal, pero sí lo manejaban ellos al mariachi.

A todos los de ese mariachi, Cárdenas los puso como empleados en [la Secretaría de] Educación Pública, como maestros de primera enseñanza. Ellos tocaban en programas oficiales, tocaban en la radiodifusora XEFO del gobierno, estaba por la calle 5 de Mayo. Traían buenos trajes [...] estaban bien vestidos, con sombreros bien galoneados; les daban dos trajes cada año. El grupo sonaba muy bien y tenía chambas con puros funcionarios de arriba. Los Pulido estaban muy bien parados.

Me llamaron aparte allí en Garibaldi y me dijeron que si jalaba con ellos. Les dije que: “A lo mejor no doy el ancho allá con ustedes”. Yo tenía miedo, honradamente, como a ese mariachi ya lo había escuchado por radio. Me dieron ánimo: “¿Por qué tienes miedo? ¡El que es mariachi donde quiera toca! Nuestros servicios son de día y aquí tú sigues trabajando de noche”. No, pos la pura miel allí, entonces comencé a ganar por doble. Ya hasta mi madre ya no tuvo que lavar y planchar ajeno: la sacamos de eso.

Aquí [en Garibaldi] se tocaba al estilo Cocula lo que oíamos de sones a Concho Andrade. Aquí era un mundo y con el Mariachi Pulido ¡voy viendo la diferencial! traían a esos señores, los Negrete, ¡muy buenos pa’ tocar sones! Allí fue donde yo conocí a los señores Negrete —eran dos hermanos, uno de ellos se llamaba Jesús y el otro Rafael— ¡eran “soneros” hasta lo caramba! Los hermanos Negrete sabían más sones todavía que don Concho Andrade. Ellos tocaban diferente a lo que se tocaba aquí: ¡muy bonito! Sus sones eran de otro modo, en que nadie los sabía. Yo me les pegaba mucho y les decía que me los enseñaran. Ellos eran de Jalisco, nombraban mucho el rancho del Volantín; eran primero y segundo violín.

Los sones que vine aprendiendo con esos señores —ellos tocaban muchos sones, ¡esos señores eran soneros de corazón!— fueron *Las alazanas*, *El capulinero*, *El pedregal*, *El rancho*, *La arenita de oro*, *El tigre*, *El zopilote*, *El pajarrillo*, *El burro*, *La loba*, *La banda* [...]

Algunos de esos sones se tocaban con el Mariachi Vargas, pero tenían otra valoración. Era el estilo del Plan, de Tierra Caliente, que le decía don Gaspar [Vargas]. Acá [con el Vargas] los tocaba yo de otra manera, a su estilo de ellos, pero yo ya conocía los sones, ya los tenía en la cabeza y nomás eran adaptaciones al estilo del Vargas. Algunos sones del Vargas se tocaban parecido a los del Mariachi Pulido. El estilo de Cocula era diferente, se le *oyía* más alegre a Vargas con el estilo que tenía. El mánico

de don Gaspar [con la guitarra quinta de golpe] no lo tenía nadie más. El estilo del Vargas era único, en cuanto lo *oyí* deseché el de don Concho. El estilo de Concho Andrade se echó un poco al olvido.

Don Gaspar cantaba los sones. Mire, hay sones que son cantados: echan un verso y ese verso tiene su contestación. Su veneno para don Gaspar era que se equivocaran en los versos de las contestaciones. Se enojaba mucho. ¡Era celosísimo de los sones!

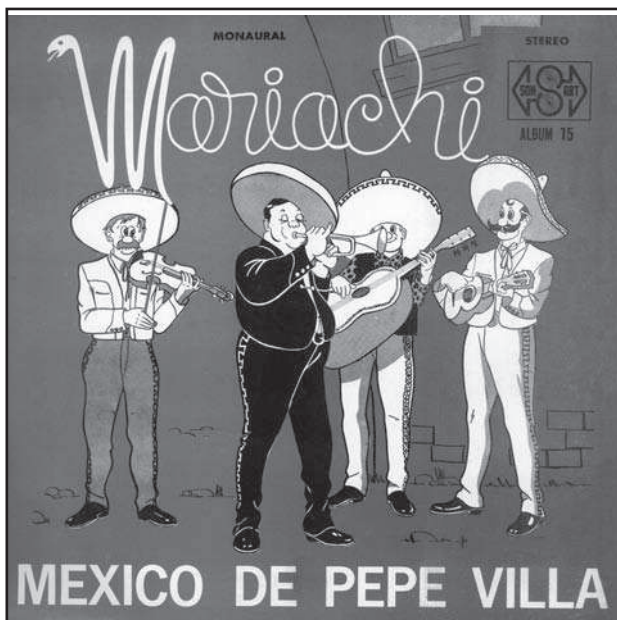
Con el Vargas aprendí el son de *El cuatro*, *El maracumbé*, *El tirador*, *El riflero*, *El palmero*, *El cihualteco*, *El tren*, *El amigo*, *El tranchete*, *El zúchil*, *El pasajero*, *El perico loro*, *El calero*, *El becerro*, *Camino Real de Colima*, *Las indias* y *La vaquilla*.

El son de *La Negra* lo tocaban diferente don Concho, los Pulido y Vargas. Yo, antes de entrar con el Vargas [en noviembre de 1940], ya les había escuchado *La Negra* en un programa de radio de la XEW. En *La Negra* los versos casi son los mismos, la letra casi no cambiaba: una palabra, dos, eran distintas. Los versos estaban fieles de uno a otro mariachi. Hay sones que casi no cambian de un mariachi a otro, como *El guaco chano*, *El jilguerrillo* y *El toro viejo*.

Mis primeras grabaciones con el [Mariachi] Vargas deben haber sido en 1941. A mí me tocó ponerle trompeta a *La Negra*, *El gaviilancillo*, *Las copetonas*, *El tren*, *El jilguerrillo*, *El ausente* [...]

[Silvestre] Vargas siempre fue muy apasionado de los sones y le daba mucha preferencia a *La Negra*. Silvestre decía que ese son de *La Negra* se lo enseñó don Gaspar: “Gracias a mi padre”. Al maestro Tata Nacho [Ignacio Fernández Esperón (1894-1968)] y al maestro [Miguel] Lerdo de Tejada [1869-1941] les encantaba ese son de *La Negra*. Tata Nacho quería quitarle ese son [al Mariachi Vargas] para irlo a registrar él en la Sociedad de Autores y Compositores. Ya le dijo [Silvestre] Vargas que “Ese son es casi de nosotros, nosotros lo hemos andado tocando”. Se quedó disgustado Tata Nacho. Cuando le llevábamos mañanitas al maestro Lerdo de Tejada en su cumpleaños, nos decía: “A ver, Vargas, toquénme un mariachi”. Así le decía él a los sones “jaliscienses”.

*La Negra* se grabó con el Vargas en 1941. Ya estaba antes la grabación del Mariachi Tapatío de José Marmolejo, con la trompeta de don Jesús Salazar [Loreto]. Cuando llegó Rubén Fuentes al Mariachi Vargas [en 1944], el disco del Vargas con *La Negra* ya andaba en la



Portada del disco del Mariachi México, de Pepe Villa.

calle. Él —cuando se hizo cargo de las grabaciones— nomás le cambió unas cuantas cosas: Rubén acomodaba los violines, el bajo y las armonías, y dentro de ese cuadro me decía que hiciera lo que yo quisiera con mi trompeta.

Luego, ya después [en 1956], me tocó también grabar *La Negra* a dos trompetas en el Mariachi México de Pepe Villa; Jesús Córdoba tocaba la trompeta segunda. Ese son lo grabaron los del [Mariachi] México con tres voces: Emilio Gálvez, en la primera; Rafael García, en la segunda, y Blas García en la tercera. Con el Mariachi México se tocaban sones, pero Pepe Villa se paró con las polkas, hizo su nombre con polkas, pero después también grabaron sones.

Después también grabé *La Negra* a dos trompetas con el Mariachi Vargas y allí Cipriano Silva Ramírez (1935-2008), originario de Pinotepa Nacional, estaba de trompeta segunda; Cipriano era buen músico, buen pitero.<sup>69</sup>

En 1958 se publicó un elepé emblemático, en el que por primera vez el Mariachi Vargas presumía de ser “el mejor mariachi del mundo” (RCA Victor MKL 1156), título que el propio Rubén Fuentes le había otorgado, desde un alto puesto ejecutivo de la disquera que lo editaba, al mariachi del que había sido violinero (desde 1944 hasta 1954) y del cual se había convertido en el verdadero director (tras bambalinas). El disco estaba dedicado íntegramente a sones mariacheros (“doce

<sup>69</sup> Entrevista con Miguel Martínez Domínguez, 10 y 20 de agosto 2009.

sones jaliscienses clásicos”). Allí figuraba ya el son de *La Negra* en primer lugar (la primera pieza del lado 1) y, además, *Camino Real de Colima*, *El triste*, *El becerro*, *El gavilancillo*, *El maracumbé*, *El perico loro*, *El tirador* y *Los arrieros*.



Portada del disco del Mariachi Vargas de Tecalitlán.

En 1963 se editó un disco (Orfeón Videovox, LPJM-08), que constituye un parteaguas dentro de la trayectoria del Mariachi Vargas, por varias razones. En primer lugar se trata del primer álbum “de alta fidelidad” con música de mariachi que incluye tres elepés de 33 rpm, en total 36 selecciones musicales. En segundo lugar, el álbum lleva por título *Mariachi Monumental de Silvestre Vargas. El mejor mariachi de México*; aquí es importante destacar que en este título se omite tanto a Gaspar Vargas como a Tecalitlán y se eleva a Silvestre Vargas al estrellato absoluto —al culto personal— a costa de una tradición. En tercer lugar, el álbum incluye un folleto en que se plantea por primera vez un boceto de la historia del Mariachi Vargas. En cuarto lugar, una tercera parte de las piezas incluidas constituyen sones y jarabes, esto es, los géneros característicos de la tradición mariachera original para el ámbito no religioso. En quinto lugar, las otras dos terceras partes del álbum consisten en piezas de gran profundidad en



la tradición musical mexicana (*Las mañanitas mexicanas, Mañanitas tapatías, En tu día, Felicidades, Las golondrinas, La marcha de Zacatecas y El zopilote mojado*), canciones difundidas a nivel nacional durante la época de la Revolución mexicana (*La Valentina, La cucaracha, La Adelita, Jesusita en Chihuahua, Las tres pelonas y Marieta*), canciones retomadas por autores en las primeras décadas del siglo XX (*Cielito lindo, Los barandales y El muchacho alegre*), canciones diseñadas para el mariachi moderno capitalino (*Guadalajara, El mariachi, Pelea de gallos, Ojos tapatíos, Las alteñitas y Atotonilco*) y, por último, canciones de autor compuestas a mediados del siglo XX (*La rondalla y Serenata huasteca*).

Los ejemplos de sones y jarabes incluidos son los siguientes:

Volumen I

*La culebra* (son), de Silvestre Vargas y Rubén Fuentes. 5860

*El jarabe tapatio* (jarabe), de dominio público. 2616

*La botella* (jarabe), arreglo de Jesús Rodríguez de Híjar. 5851

Volumen II

*La Negra* (son jalisciense), de Rubén Fuentes y Silvestre Vargas. 2605

*Jarabe largo* (jarabe), arreglo de Jesús Rodríguez de Híjar. 5858

*Las olas* (son jalisciense), de Silvestre Vargas y Rubén Fuentes. 3675

*El jarabe mixteco* (jarabe), arreglo de Jesús Rodríguez de Híjar. 5852

Volumen III

*La costilla* (jarabe), arreglo de Jesús Rodríguez de Híjar. 5856

*Las alazanas* (son jalisciense), de dominio público

*Los machetes* (bailable jalisciense), arreglo de Miguel Martínez. 2476

*El carretero* (son jalisciense), de dominio público. 3676

*El tren* (son jalisciense), de Gaspar Vargas. 2615

Se debe resaltar que de los cuatro sones en que se indica el “autor”, *La culebra* y *Las olas* son atribuidos a

Silvestre Vargas y Rubén Fuentes; *El tren* a Gaspar Vargas, mítico fundador del Mariachi Vargas; pero el son de *La Negra* se atribuye a Rubén Fuentes y Silvestre Vargas. Este detalle es sorprendente, pues Rubén Fuentes ha confesado que él conoció el mariachi en la ciudad de México, cuando le fue a pedir trabajo como violinista a Silvestre Vargas en 1944. ¿Por qué este destacado compositor se ostenta como el autor principal del son de *La Negra*, si él ha reconocido que no era portador de la tradición original del mariachi?



Mariachi Vargas, 1925.

El Mariachi Vargas de Tecalitlán había llegado a la ciudad de México en 1934 como un conjunto de ocho elementos; originalmente eran tan sólo cuatro músicos: violín primero, violín segundo, guitarra quinta de golpe y arpa grande.<sup>70</sup> Varios sones que el “ampliado” Mariachi Vargas tocaba en la ciudad de México en la década de 1930 no correspondían necesariamente a la tradición familiar de Gaspar Vargas, ya que él sólo se manejaba en la sección de armonía y no en la de melodía; de hecho, los violineros no procedían de su tradición familiar (el mismo Silvestre Vargas aprendió a tocar violín con otros músicos ajenos al mariachi de su padre). Por lo que se debe suponer que las interpretaciones eran el resultado de una mezcla “negociada” entre todos los integrantes. Más aún, en la medida en que algunos miembros del grupo no eran originarios de Tecalitlán, sino que procedían de otros pueblos de

<sup>70</sup> Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 1990, pp. 106-111 y 328-333.

esa región,<sup>71</sup> se debe inferir que varias de las versiones de los sones eran “arreglos” regionales sintetizados para el nuevo contexto urbano.

Pronto, en el proceso de reemplazo de los miembros, se integraron al Mariachi Vargas músicos que tocaban otras versiones de los sones e incluso sones desconocidos para ese mariachi, al haberlos aprendido ya sea en su región de origen o en la ciudad de México, con otros grupos mariacheros. Éste fue el caso de algunos aportes de Miguel Martínez Domínguez, con el son de *Las alazanas*.

La principal transformación organológica del mariachi, en general, y del Mariachi Vargas, en particular, fue la introducción de la trompeta como instrumento canónico e indispensable. El sonido de la primera grabación de *La Negra* del Mariachi Vargas manifiesta la presencia de la trompeta de Miguel Martínez Domínguez, quien había tocado dicho son (“con trompeta”) en el estilo de Concho Andrade, en El Tenampa de la Plaza de Garibaldi; desde 1937 lo había escuchado grabado con trompeta por el Mariachi Tapatío —el más destacado por los medios de comunicación masiva en ese momento— y lo había interpretado también en el estilo del destacado Mariachi Pulido.

Pero el gran cambio del Mariachi Vargas fue resultado de la influencia de Rubén Fuentes, quien impuso versiones “fijas” de las piezas, establecidas por compases, evitando la improvisación —que era una característica de la tradición del mariachi— y, a la postre, conformando un conjunto con músicos que estuvieran capacitados en la ejecución con base en partituras.

Las primeras grabaciones discográficas del son de *La Negra* por parte del Mariachi Vargas asignaban como “autor” a Silvestre Vargas (RCA Victor 70 – 7524-A 081907). Luego, varios discos reconocían a Silvestre Vargas como el autor primero y a Rubén Fuentes como el segundo: Mariachi de Miguel Díaz (Cima 45–114–A, de San José, California); Conjunto Los Compadres (Discos Dominante, DD–515–lado B) de Monterrey,

<sup>71</sup> Nicolás Torres Vázquez Salinas, *Mis recuerdos del Mariachi Vargas de Tecalitlán (1926-1939. Fragmentos de mi autobiografía)* (edición de Jonathan Clark y Laura Sobrino), 1991, disponible en [[http://www.sobrino.net/mpc/mis\\_recuerdos\\_del\\_mariachi\\_vargas\\_spanish](http://www.sobrino.net/mpc/mis_recuerdos_del_mariachi_vargas_spanish)]

Nuevo León; incluso el Mariachi México de Pepe Villa (Musart M 980- M1473).

De manera manifiesta, la versión del son de *La Negra* —registrada oficialmente bajo la autoría de Fuentes y Vargas, en ese orden— constituye una amalgama de tradiciones letrísticas, melódicas, armónicas y rítmicas. Independientemente de que no haya constancia de que en Tecalitlán, previamente a 1941, dicho son se haya tocado con trompeta, la manera como este instrumento se ha introducido en la versión estándar se conformó, sin lugar a dudas, en la ciudad de México, a través de un proceso variado, progresivo y complejo en el que intervinieron diferentes subtradiciones mariacheras, varios conjuntos mariachísticos, una variedad de músicos ejecutantes y algunos “pretendidos autores” de nota y empíricos.

#### El son de *La Negra*: ¿una reliquia del periodo independentista?

“La prenda que se conoce como rebozo mexicano tuvo una evolución en sus formas desde el siglo XVI y el siguiente, hasta llegar a su forma definitiva en el XVIII”,<sup>72</sup> de tal manera que en dicho siglo “[...] el rebozo ya era una prenda casi igual a la que se conoce actualmente”.<sup>73</sup> De hecho, “[...] las ordenanzas para la hechura de rebozos se dieron hasta el año 1757 y no antes”.<sup>74</sup>

Entre los inventarios de los ajueres de las damas, en 1679 se menciona “[...] un paño de rebozar, mexicano, de seda y plata”,<sup>75</sup> y en 1682 “[...] un paño de rebozar, de China, encarnado y blanco [...]”.<sup>76</sup> Por otro lado, como parte de las prendas del riquísimo guardarropa de la Marquesa de San Jorge, entre los textiles suntuarios de su adorno personal, se enlista en 1695: “Un paño de China listado, de rebozar”, “Un paño de rebozo de Sultepec”, “Un paño de ‘rebozar’ de seda,

<sup>72</sup> Guillermina Solé Peñaloza, “Paños de rebozar. Verdugados, guardainfantes, valonas y sacristanes. La indumentaria, joyería y arreglo personal en el siglo XVII novohispano”, tesis doctoral en Historia del arte, FFyL-UNAM, México, 2009, p. 313.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 309.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 313, nota 142.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 317.

<sup>76</sup> *Idem*.

con puntas”, “Un paño de rebozar, de telar, de color encarnado, adornado con flores de oro y plata”.<sup>77</sup> En su comentario al cuadro anónimo *Dama con caja de rapé* de mediados del siglo XVIII, Curiel y Rubial señalan: “Un punto que es conveniente mencionar en este retrato es el fino, delicado y sorprendente rebozo, o paño de rebozar, que la mujer luce con garbo en su torso [...] Todo parece indicar que se trata de un costoso rebozo de seda, hecho en la localidad de Sultepec (en la actual frontera entre los estados de México y Guerrero)”.<sup>78</sup> “[...] en 1753, al levantarse el inventario de la casa de comercio Fagoaga, se enlistaron ‘3 rebozos mantones de toda seda, para niñas a 6 pesos’; y ‘tres piezas de paño de rebozos de China para niñas, a 6 pesos 4 reales’”.<sup>79</sup> Con estos datos queda constatada la presencia de rebozos de seda de fabricación novohispana y de importación desde Filipinas, a partir de los siglos XVII y XVIII.

En el siglo XVIII el rebozo se convirtió en “[...] la prenda más popular entre las mujeres”.<sup>80</sup> En el listado de “Precios que se han de observar en los presidios del Nayarit, Pasaje, Gallo, Mapimí, Cerro Gordo, Compañía Volante y Conchos [...]” queda establecido, en el “Reglamento para todos los presidios de las Provincias internas de esta Governación [...] cada paño de Puebla que remedan a los de Sultepeque de 3 varas a dos pesos [...] Los paños mantones de la Sierra, de algodón y seda, siendo buenos, cada uno a catorce pesos. Dichos, medianos o medio mantones, diez pesos”.<sup>81</sup>

En la lámina 29 de los “Diseños en los cuales puntualmente se demuestran, indios de los comarcaneos de

<sup>77</sup> Gustavo Curiel, “El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la Marquesa doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera (Ciudad de México, 1695)”, en *Anales del Museo de América*, núm. 8, 2000, pp. 91-93.

<sup>78</sup> Gustavo Curiel y Antonio Rubial, “Los espejos de lo propio. Ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal”, en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex/Conaculta, 1999, pp. 115-118.

<sup>79</sup> Ana Paulina Gámez Martínez, “El rebozo. Estudio historiográfico, origen y uso”, tesis de maestría en Historia del arte, FFYL-UNAM, México, 2009, pp. 134-135.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>81</sup> Juan De Acuña, “Reglamento para todos los presidios de las Provincias internas de esta Governación...”, en *Diario y derrotero de lo caminado, visto y observado en la visita que hizo a los presidios*



Vendedor de rebozos de Ozumba, 1763. Dibujo: Joaquín Antonio de Basarás y Garaygorria.

México. Sus bistuarios, ejercicios y comercios” de la obra “Origen, costumbres y estado presente de mexicanos [...]” se dibuja un “Indio de Ozumba cuyo ejercicio es el vender paños de rebozo”.<sup>82</sup>

En la “Instrucción para el ministro de la Misión de la Purísima Concepción de la Provincia de Texas. Methodo de Gobierno que se observa en esta Misión [...] así en lo espiritual como en lo temporal”, se establece cómo —una vez llegado el avío— se deben distribuir entre las mujeres las jícaras, los hilos de cuentas, las madejillas de hilo, el listón, el rosario, las escobetas (para peinarse), las naguas blancas (o faldillas), las camisas de manta poblana o criolla y el mitán para forro de las naguas. En nota al pie de página se aclara: “Los

*de la Nueva España septentrional el brigadier Pedro de Rivera* (introducción y notas por Vito Alesio Robles), México, Dirección de Archivo Militar-Sedena (Archivo Histórico Militar, 2), 1946, p. 232.

<sup>82</sup> Ilona Katzew, *Una visión del México del siglo de las luces. La codificación de Joaquín Antonio de Basarás*, México, Landucci, 2006.



paños de rebozo puede el Ministro no darlos cada año, si quiere, porque a veces bien les aguardan dos años”.<sup>83</sup>

El segundo conde de Revilla Gigedo, virrey de la Nueva España entre 1789 y 1794, dejó a su sucesor, el marqués de Branciforte, una instrucción secreta en la que informa sobre los “paños de rebozo” en el sentido de que son “[...] una prenda del vestuario de las mujeres que apenas se podrá encontrar otra de uso tan general y continuo. Lo llevan sin exceptuar ni aún las monjas, las señoras más principales y ricas, y hasta las más infelices y pobres del bajo pueblo”.<sup>84</sup> En dicha Instrucción —además de enumerar los telares en los que se fabricaban paños de rebozo en Puebla, Oaxaca, San Luis Potosí y Guanajuato— se hace referencia a la elaboración generalizada de rebozos con la técnica nativa del telar de cintura:

[...] estos naturales no [...] usan por lo común telares para hacer sus paños de rebozo, sino que se componen con cuatro palos, con los cuales separan los hilos, y suspenden la parte de ellos, que necesitan para pasar la lanzadera, y para que la tela se mantenga tirante, le aseguran por un extremo, a un árbol o a cualquiera otro paraje que esté firme, y por el otro se lo atan a su mismo cuerpo.<sup>85</sup>

El virrey Revilla Gigedo deplora el desdén de los textiles peninsulares por el rebozo y considera que el comercio textil de España con las Américas aumentaría si “[...] observasen las costumbres, para hacer fábricas y efectos proporcionados al gusto y al lujo de este país.

<sup>83</sup> Howard Benoist y María Eva Flores (eds.), *Guidelines for a Texas Mission: Instructions for the Missionary of Mission Concepcion in San Antonio* (transcript of the Spanish original and English version based on the translation of Fr. Benedict Leuteneger O.F.M.), San Antonio, Our Lady of the Lake University/ Old Spanish Missions Historical Research Library (Documents Relating to the Old Spanish Missions of Texas, I), 1994, p. 22.

<sup>84</sup> Electra Mompradé y Tonatiúh Gutiérrez, *Historia general del arte mexicano, tomo IX, Indumentaria tradicional indígena*, México, Hermes, 1981, p. 52.

<sup>85</sup> Conde de Revilla Gigedo, “Instrucción reservada que el [...] dio a su sucesor en el mando, Marqués de Branciforte, sobre el gobierno de este continente en el tiempo que fue su Virrey. Con un prontuario exacto de las materias que se tocan en ella; y el retrato del autor”, en *Informe sobre las misiones (1793) e Instrucción reservada al Marqués de Branciforte (1794)*, edición de José Bravo Ugarte, México, Jus (México heroico, 50), 1966, p. 191.

Así es, que (los comerciantes españoles) no traen paños de rebozo [...]”.<sup>86</sup>

“El uso del rebozo se extendió en todo el territorio novohispano, desde Nuevo México (California y Texas) hasta Guatemala”,<sup>87</sup> de tal manera que “[...] el rebozo fue una prenda indispensable para muchas mujeres a lo largo y ancho de todo el país durante el siglo XIX”.<sup>88</sup> “El uso tan generalizado del rebozo mantuvo a esta prenda como una de las mercancías textiles más demandadas por la población local [mexicana] a lo largo de todo el siglo XIX”.<sup>89</sup>



Bailadora de jarabe, siglo XIX.

Entre la gran variedad de usos del rebozo, esta prenda femenina era parte del atuendo para el baile de los sones y jarabes. En una referencia a las tapatías, se indica:

<sup>86</sup> *Ibidem*, pp. 203-204.

<sup>87</sup> Ana Paulina Gámez Martínez, *op. cit.*, p. 22.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 146.

La muchacha [de Guadalajara] que trabaja en los talleres, la mujer del artesano acomodado, la niña [...] nunca deponen en las varias escenas en que son destinadas a figurar, el suave y elegante paño que las viste; y cuando el alegre sarao las convida el domingo con sus resueltos adoradores, á son de harpa y vihuela, á dar las cien vueltas que marca el dulce y cosquilloso *jarabe* que es la gloria de Jalisco, con el rebozo anudado en la cintura, ó caído con gracia del cuello sobre los brazos, se presentan al compañero que las saluda; y entre los pliegues de aquél van desenrollando y llevan casi a un término completo y feliz el ardiente y sencillo deseo que las anima. En cuanto a las señoras, para ellas también es una pieza el rebozo que ni en el baile se separa de sus hombros.<sup>90</sup>

En *El jarabe. Obra de costumbres mejicanas*, al tratar una fiesta en una barriada de la ciudad de México, Zamacois describe el atuendo de una mujer que está a punto de bailar *El palomo*, con la ejecución de músicos de arpa, bajo y jarana:

[...] *china* de ojos árabes, de enaguas con lentejuelas hasta media pierna, [...] ceñida su estrecha cintura por una banda carmesí, mal cubierto el provocativo seno por una camisa de lienzo sutil, bordada caprichosamente con seda de colores, terciado con gracia el rebozo calandrio de caladas puntas, y con las anchas trenzas de su negro pelo caídas hacia atrás y unidas con dos anchas cintas azules de razo.<sup>91</sup>

José Luis Blasio (1842-1923), secretario privado de Maximiliano, describe que, durante una estancia de la comitiva imperial en Cuernavaca a finales de 1865,

<sup>90</sup> J. I., *Del origen, uso y bellezas del traje propio de las mejicanas, conocido con el nombre de rebozo; y del grado de perfección que recibió en Zamora, por obra de D. Vicente Munguía, á quien el Gobierno de la República otorgó en 1847, cual premio de sus ingeniosos afanes, un privilegio de diez años, de que hubieran querido y quisieran aun privarle la envidia y el bajo interés de sus émulos, por medio de intrigas y de chicana*, Guadalajara, Imprenta de Jesús Camarena, 1851, p. 4.

<sup>91</sup> Niceto de Zamacois, *El jarabe. Obra de costumbres mexicanas, jocosa, simpática, burlesca, satírica y de carcajadas, escrita para desterrar el mal humor, herencia que nos dejó nuestro padre Adán, por un necio antojo que quiso satisfacer su autor*, segunda edición aumentada notablemente y adornada con amenas litografías, Méjico, Imprenta de Luis Inclán, 1861, p. 462.

Visitamos varios jardines muy hermosos del pueblecillo [de Acapatzingo]. En uno de ellos había un baile, al que quiso permitirnos Su Majestad que nos mezcláramos los jóvenes de su comitiva [...] Se bailaban bailes propios de la costa y de países cálidos, y como casi todas las damas [vistiendo el sencillo traje claro de la tierra caliente, cubiertas con vistosos rebozos de seda] eran magníficas bailadoras, Maximiliano quedó muy complacido.<sup>92</sup>

Sin embargo, la aceptación del rebozo entre los grupos indígenas fue variada, pues Konrad Theodor Preuss (1869-1938) —antropólogo de la escuela de Berlín que investigó las culturas de los indígenas del Gran Nayar entre 1906 y 1907— señala que los “[...] rebozos [son] prendas que usan las mujeres mestizas y coras, pero no las huicholas”.<sup>93</sup>

\* \* \*

Como el elemento propiamente musical ha escapado al registro más fácilmente que el literario, es decir, en la medida en que no se cuenta con transcripciones en pentagrama del son de *La Negra* durante el siglo XIX, se ha decidido considerar como la copla diagnóstica aquella que, por una parte, se presenta como recurrente en las diferentes versiones de dicho son. Por otra parte, en la medida en que la cuarteta 1c no está expresada en un lenguaje metafórico, se refiere a experiencias concretas —apartadas de una situación fantástica—, manifiesta un anclaje en la realidad que la constituye en un documento histórico, ya que en ella se menciona un: “[...] rebozo de seda, que le traje de Tepic”.

¿En qué circunstancias se podría presumir —*urbi et orbi* y voz en pecho— de un “rebozo de seda” traído desde Tepic? Lo primero que se debe establecer es en qué época se podía jactar alguien de haber llevado un rebozo de seda desde Tepic hacia alguna comarca interior.

<sup>92</sup> José Luis Blasio, *Maximiliano íntimo. El emperador y su corte. Memorias de un secretario particular*, París, Librería de la viuda de Chales Bouret, 1905, pp. 177-178.

<sup>93</sup> Konrad Theodor Preuss, “Viajes a través del territorio de los huicholes en la Sierra Madre Occidental”, en Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (comps.), *Fiesta, literatura y magia en El Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos*, México, INAH/CEMCA, 1998, p. 188.

Meyer sugirió que, en medio del auge comercial del puerto de San Blas durante la guerra de Independencia —cuando fue tomado Acapulco por las fuerzas insurgentes y la plaza de Tepic fue sede de una importante feria—, llegó desde Filipinas el rebozo de seda referido.<sup>94</sup> Tal propuesta ha sido repetida por Muriá y López González,<sup>95</sup> pero sin aportar los detalles que permitan sustentarla. En realidad, ¿llegó el rebozo de seda a Tepic desde el Oriente?

“Los artículos textiles eran los principales productos de importación (en el Galeón de Manila) [...] La mayoría de los textiles eran artículos manufacturados”.<sup>96</sup> Por lo menos desde la primera mitad del siglo XVIII queda confirmado que llegaban rebozos en la Nao de China a Acapulco, ya que “en relación con la ropa manufacturada, las mercancías incluidas en los avalúos de 1736 a 1783 eran: medias de seda y algodón [...]; pañuelos y pañitos en una amplia variedad; mantos, paños rebozos, listonería en diverso surtimiento de calidad y clases [...], camisas y enaguas de algodón”.<sup>97</sup> Al respecto, se debe tener presente la aclaración referente a que “[...] entre nosotros la palabra paño es sinónimo de *rebozo*”.<sup>98</sup> Esta significación ha sido confirmada por el rebocero Evaristo Balboa: “El verdadero nombre del rebozo es paño [...], la gente de atrás, de hace 150 años, le decía paño”.<sup>99</sup>

En los “Precios de la feria de géneros y mercaderías asiáticas según los años 1734, 1739 y 1778” se encuentra, para el año 1739, “Paños de rebozo 45 p”.<sup>100</sup>

<sup>94</sup> Jean Meyer, *Nuevas mutaciones. El siglo XVIII*, México, Universidad de Guadalajara/CEMCA (Colección de documentos para la historia de Nayarit, II), 1990, p. 28.

<sup>95</sup> José María Muriá, “San Blas en el siglo XIX”, en *San Blas de Nayarit*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 1993, p. 95; Pedro López González, *Estampas de la ciudad de Tepic*, México, Fundación Viscuña Aguirre, 2007, p. 76.

<sup>96</sup> Carmen Yuste, *El comercio de la Nueva España con Filipinas, 1590-1785*, México, INAH (Científica, 109), 1984, p. 71.

<sup>97</sup> Carmen Yuste, *Emporios transpacíficos. Comerciantes mexicanos en Manila, 1710-1815*, México, IIH-UNAM (Serie Historia Novohispana, 78), 2007, p. 266.

<sup>98</sup> J.I., *op. cit.*, 1851, p. 3.

<sup>99</sup> Emma Yanes, “Hilos acariciados. Manos tradicionales de Tenancingo”, en *Artes de México*, núm. 2008, p. 27.

<sup>100</sup> Carmen Yuste, “Los precios de las mercancías asiáticas en el siglo XVIII”, en Virginia García Acosta (coord.), *Los precios de alimentos y manufacturas novohispanas*, México, Comité Mexicano de

Asimismo, dentro de los “Precios de las mercancías que pueden embarcarse en el galeón a Nueva España, de acuerdo con la certificación de avalúos realizada por los oficiales reales de la caja de Manila y los representantes del consulado filipino”, aparece “Pieza de 6 paños de rebozo” en 1772 (8 p[esos]), 1777 (10 p[esos]) y 1783 (10 p[esos]).<sup>101</sup>

Tras el rastro del “rebozo de seda” que se compró en Tepic, se encuentra un dato acerca de que dicha prenda pudo arribar a San Blas desde el Oriente en triangulación con puertos centroamericanos. Entre los efectos de la goleta nacional *Hermosa Mercedes*, procedente del puerto de Sonsonate, que fondeó en San Blas el 18 de junio de 1825 aparecen “56 docenas de rebozos a 6 pesos”, que pagaron “565 pesos [de impuestos]”.<sup>102</sup>



Parian de Tepic, construido durante la Guerra de Independencia, ca. 1940, antes de ser destruido. En la actualidad en su lugar se encuentra la Plazuela Hidalgo. Col. Pedro López González, Xalisco, Nayarit.

El “rebozo de seda” también pudo ser llevado a Tepic desde los importantes centros reboceros del interior (Guadalajara, Zamora o la ciudad de México), en el contexto de la importante feria que se verificó entre

Ciencias Históricas/CIESAS/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/IIH-UNAM, 1995, p. 259.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 256.

<sup>102</sup> Archivo General de la Nación, Ramo Aduanas, vol. 405; a partir del archivo de Pedro López González.



1814 y 1820, o durante la secuela comercial del Parián de Tepic. Como muestra, el 23 de enero de 1823 el arriero Rito Saldaña condujo desde Guadalajara a Tepic tres tercios para entregar a don Diego Grajeda, entre cuyos efectos figuran “1 docena de rebozos de labor entrefino” y “12 rebozos”.<sup>103</sup>

Debe ser tomado con precaución lo sostenido en uno de los más antiguos tratados sobre el tema, *Del origen, uso y bellezas del traje propio de las mejicanas, conocido con el nombre de rebozo*, en el sentido de que “[...] en la capital (la ciudad de México) exclusivamente, es donde se trabajaban y trabajaron hasta 1846, los (rebozos) de seda, con que suelen cobijarse las señoras acomodadas”.<sup>104</sup> Había otros centros productores de rebozos de seda (Sultepec, Puebla, San Miguel el Grande, Querétaro, Santa María del Río, Toluca, Cholula, Ixmiquilpan, San Luis Potosí) y su uso no era exclusivo de las mujeres ricas, pues hasta las indígenas de las regiones marginales llegaban a usar rebozos de seda, aunque se tratara de prendas viejas y descuidadas. En la “[...] oficina de la sacristía (de la Misión de Nuestra Señora de Loreto en el Real Presidio de Californias) se guarda lo siguiente: [...] 24 paños de rebozo de seda viejos y manchados”.<sup>105</sup> Según Gámez, “[...] pudieron servir para [...] prestarse a las mujeres indígenas que permanecían una semana al mes en la misión, para que entraran a la iglesia decorosamente cubiertas para rezar”.<sup>106</sup> Sin embargo, se debe tener en cuenta que entre la ropa de la sacristía de la misión californiana de Nuestra Señora de Guadalupe se enlistan: “[...] tres rebozos de China: el uno azul y los dos blancos, que sirven para adornos (del templo)”.<sup>107</sup>

El eje comercial San Blas-Tepic se había constituido en un centro distribuidor de las mercancías de diferente origen, de tal manera que, según los registros del Real Consulado de Guadalajara —durante los últimos

meses de su funcionamiento—, en el cargamento de la “Goleta la Luna que salió de San Blas para Mazatlán y Guaymas en 22 del corriente (enero de 1824)”, entre otros objetos aparecen enlistados: “1 cajón con 17 libras seda de China [...] 1 cajón con 28 docenas rebozos algodón [...] 1 baúl con 27 rebozos algodón ordinarios [...] 1 bulto de [...] 45 rebozos de seda [...] 13 libras de seda, [...] un tercio con [...] 35 docenas rebozos ordinarios [...]”.<sup>108</sup> Asimismo, en el cargamento de la “Goleta N. E. [sic.] del Carmen, (a) La Independencia, que salió de San Blas para los puertos de la Paz y Loreto” se conducía, entre otros objetos, “1 docena rebozos ordinarios [...], 1 dicho con igual contenido que el anterior”.<sup>109</sup>

Pero el “rebozo de seda” también pudo ser producto local —elaborado con seda oriental—, ya que en su informe a la Diputación Provincial sobre el estado de la industria, agricultura y comercio de la jurisdicción de Tepic, José Antonio García afirma a principios de 1814:

Florece entre estos vecinos la industria a tal grado que casi muy poco necesitan de los efectos de otro país del Reyno, porque en las oficinas de telares no sólo se fabrican los tejidos de mantas corrientes, sino que también se hace coco, sayal, pañetes, rebozos, cintas, borlón, y lona suficiente para auxiliar los buques de dicho apostadero [el puerto de San Blas], pintura de estampados, cabos azules de coco y manta, de cuyos trabajos se emplean muchas gentes.<sup>110</sup>

En todo caso, tanto la importación de artículos de Asia como la fabricación artesanal en telares en Tepic y el comercio por el puerto de San Blas habían decaído desde finales de la década de 1820.

La descripción de Gabriel Ferry (Louis de Bellmare, 1809-1849) sobre el aspecto del puerto de San Blas en la década de 1830 es pertinente para tener idea de que ya entonces la llegada de la Nao de China era una añoranza del pasado:

En los tiempos en que las Indias Occidentales reconocían todavía la dominación española, en el puerto de San Blas,

<sup>103</sup> *Idem.*  
<sup>104</sup> J.I., *op. cit.*, 1851, p. 7.  
<sup>105</sup> Eligio Moisés Coronado (ed.), *Descripción e inventarios de las misiones de Baja California*, La Paz, Gobierno del Estado de Baja California Sur/Conaculta/UABCS (Serie Cronistas, 11), 1994 (1773), p. 36.

<sup>106</sup> Ana Paulina Gámez Martínez, *op. cit.*, p.134.

<sup>107</sup> Eligio Moisés Coronado (ed.), *op. cit.*, p. 120

<sup>108</sup> José Ramírez Flores, *El Real Consulado de Guadalajara, notas históricas*, Guadalajara, Banco Refaccionario de Jalisco, 1952, p. 123.

<sup>109</sup> *Idem.*

<sup>110</sup> Jean Meyer, *op. cit.*, 1990, p. 54.

situado en la entrada del golfo de California, sobre la costa de la antigua Intendencia [de la Nueva Galicia] que se había convertido en el estado de Jalisco [en 1824] estaba el almacén de las islas Filipinas. Los navíos ricamente cargados de sedas de China, de valiosas especias de oriente, se aprestaban en el muelle; una población atareada llenaba las calles: las atarazanas [almacenes] bien guarnecidas, los astilleros siempre en actividad, hacían entonces de San Blas el punto más importante de la costa del Sur. Ahora, todo ese esplendor se había desvanecido y San Blas no alcanza ya más que restos de astilleros, restos de atarazanas, restos de población, el recuerdo de su antiguo comercio y de su situación pintoresca.<sup>111</sup>

Por lo que se refiere a la fabricación “jalisciense” de rebozos,

[...] la base manufacturera [del nuevo Estado de Jalisco] estuvo constituida por un vasto grupo de artesanos que trabajaban en talleres de bajo rendimiento. Talleres que, a pesar de elaborar productos de prestigio, eran incapaces de competir en calidad y baratura con los extranjeros. Además, carecían de la organización adecuada para imponerse a los grandes comerciantes [...] Así, mientras los artesanos deseaban preservar el mercado local y nacional mediante la protección del Estado, los mercaderes optaban por vincularse con el extranjero y de ese modo tener la total libertad de comprar y vender cualquier artículo.<sup>112</sup>

En el *Memorial sobre el estado actual de la administración pública del estado de Jalisco* [...], correspondiente a 1826, Prisciliano Sánchez informa que:

Los tejidos de algodón y estampes de saraza llegaron a ser la industria dominante de esta capital [Guadalajara] y algunos de sus departamentos antes del comercio libre; pero desde que se han hecho introducciones abundantes por San Blas [...] decayó necesariamente el precio por las mantas, cocos y otras telas que se fabrican en el país, y que

<sup>111</sup> Gabriel Ferry, “El pescador de perlas”, en *Escenas de la vida salvaje en México*, México, Conaculta (Clásicos para hoy), 2005 [1847], p. 15.

<sup>112</sup> José María Muriá (dir.), *Historia de Jalisco, tomo II. De finales del siglo XVII a la caída del federalismo*, Guadalajara, Unidad Editorial del Gobierno del Estado de Jalisco, 1981, p. 494.

día a día iban mejorando su calidad [...] decayeron del todo tanto los talleres de tejido, como los de estampe. Se conservan aún algunos artesanos dedicados a la rebocería, más con poquísimo fruto por el uso general de los tápalos de algodón y lana que se venden a poco precio [...].

En cuanto a Jalisco se refiere, todos sus gobernantes —cuando menos hasta 1835— se empeñaron en proteger, hasta donde ello fue posible, a los talleres instalados en el Estado. Si no estaba en sus manos regular la presencia de efectos no nacionales, sí podían en cambio limitar, mediante el pago de alcabalas más elevadas, las mercaderías mexicanas provenientes de otras ciudades. Así, por ejemplo, en 1827 la Ley Orgánica de Hacienda del Estado estableció un impuesto de 12% sobre productos nacionales no jaliscienses, y en 1832 exoneró de impuestos por 5 años a quienes fundaran en Jalisco talleres de rebocería de seda, lencería, paños de primera, de segunda [...].<sup>113</sup>

“En la misma ciudad de Tepic se fabrican rebozos, frazadas y zarapes de todas clases, y actualmente se construye un edificio destinado al establecimiento de telares semejantes a los extranjeros (la fábrica textil de Jauja, inaugurada en 1840)”.<sup>114</sup>

Por último, en el Foreign Office de Londres se encuentra un documento de 1823, en el cual “Joseph Planta escribe a Lionel Hervey que la importancia comercial de San Blas es superior a la de Acapulco. Sugiere que se cambie el consulado inglés de Acapulco a San Blas [...] El capitán Basil Hall [...] le proporciona a [...] Planta los datos comparativos de Acapulco y San Blas. Concluye que San Blas es más importante”.<sup>115</sup>

La importancia de San Blas (puerto) y Tepic (su plaza comercial) fue percibida desde temprano por los ingleses, quienes abrieron un consulado en 1823. Para esa fecha San Blas superaba ya a Acapulco [...] Parece difícil de creer cuando uno ve el pueblito de San Blas hoy, sin encontrar más restos del puerto que las ruinas de la aduana, pero ahí están las cifras del comercio y de las jugosas entradas que sacaban las aduanas.<sup>116</sup>

<sup>113</sup> *Ibidem*, pp. 493 y 495.

<sup>114</sup> “Estadística general de Jalisco”, citado en Jean Meyer, *op. cit.*, 1990, p. 21.

<sup>115</sup> Jean Meyer, *op. cit.*, p. 54.

<sup>116</sup> Jean Meyer, *Breve historia de Nayarit*, México, El Colegio de México/Fideicomiso Historia de las Américas/FCE (Serie Breves Historias de los Estados de la República Mexicana), 1997, p. 94.

Para uno de los primeros comerciantes ingleses —cuyo nombre ha sido deducido como T. Penny— que se presentaron a realizar ventas de mercaderías desembarcadas en puertos del Golfo de México, en 1824 [...]

La Provincia de Guadalajara sigue a la de México en importancia [...] Su mejor puerto es San Blas, donde se han efectuado la mayor parte de los negocios con las Indias Orientales durante los últimos años [...] Tepic, ciudad comercial de cierta importancia, a unas 18 leguas de San Blas, puede denominarse gemela de Jalapa, y la situación que ésta guarda respecto de [la ciudad de] México corresponde, poco más o menos, a la que Tepic guarda respecto de Guadalajara.<sup>117</sup>

“Por lo menos hacia 1827 la cabecera del Séptimo Cantón (Tepic) reunía muchos más comerciantes extranjeros que la capital del Estado (Guadalajara)”.<sup>118</sup>

En la década de 1850 había rebocerías con técnicas de avanzada en Guadalajara<sup>119</sup> y éstas permanecían en la de 1860. El óleo sobre tela *Asalto a la plaza de Guadalajara por el ejército constitucional a las órdenes del C. Gral. José López Uruga, el 24 de mayo de 1860* se refiere al momento en que la Perla Tapatía “[...] se convirtió en el teatro principal de las acciones de (la) guerra (civil entre conservadores y liberales)”.<sup>120</sup> El cuadro “[...] es un documento histórico” y constituye “[...] un buen ejemplo de la pintura topográfica de un episodio militar [...] En la parte inferior (el pintor, que no ha sido reconocido) identifica con números [...] las posiciones de [...] los constitucionalistas, que se encontraban apostados en El hospicio, la fábrica de rebozos de seda [... etcétera]”.<sup>121</sup>

\* \* \*

<sup>117</sup> Juan Bautista Iguiniz, *Guadalajara a través de los tiempos. Relatos y descripciones de viajeros y escritores desde el siglo XVI hasta nuestros días. I: 1586-1867*, Guadalajara, Banco Refaccionario de Jalisco, 1950, p. 111.

<sup>118</sup> José María Muriá (dir.), *op. cit.*, 1981, p. 497.

<sup>119</sup> J.I., *op. cit.*, 1851.

<sup>120</sup> Arturo Camacho, *Los papeles del artista*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 2010, p. 16.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 19.

En lo tocante a la ocasión ritual en que se pregona “haber llevado un rebozo de seda desde Tepic”, lo más probable es que se tratara de una fiesta de bodas en un ámbito rural, pues era costumbre que el novio le obsequiara a la novia, entre otras prendas, un rebozo.<sup>122</sup> También pudo tratarse de una fiesta de cumpleaños en que un esposo festejaba a su mujer o un padre a su hija. Dado el urgente reclamo de “¿Cuándo me traes a mi Negra?” o la orden de “Échame fuera a mi Negra” —“con su rebozo de seda”—, se puede inferir que el hombre la solicitaba con urgencia para bailar con ella un jarabe o un son en el contexto de un fandango, con el fin de que se luciera dicha prenda. También perdura una variante menos referida a un presente festivo y más nostálgica: “¿Dónde estará mi Negra, que la quiero ver aquí [...]”.

La dupla, que en algunas versiones se presenta en calidad de coda, donde se reitera que el rebozo fue traído de Tepic y luego se pide que se presente *La Negra* con su rebozo de seda, “para pasearme con ella”, es un añadido, elaborado en fechas posteriores a la conformación de la cuarteta original, para transformar la cuarteta en sexteta.



Iglesia de San Blas (La Marinera), ca. 1830. En la actualidad se encuentra en ruinas en el cerro de La Contaduría.

<sup>122</sup> Madame Calderón de la Barca (Francis Erskine Inglis), *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México, Porrúa (Sepan cuántos..., 74), 1990, p. 379; Domingo Revilla, “Costumbres y trages nacionales. Los rancheros”, en *El museo mexicano*, vol. III, 1844, p. 555.



Se puede sostener la hipótesis de que el arriero-ranchero que presume haber llevado un rebozo de seda desde Tepic a algún lugar de la región aledaña lo pregonó durante la Guerra de Independencia, cuando funcionó en todo su esplendor la Feria de Tepic.<sup>123</sup> Tal hecho pudo haber sucedido también durante los años posteriores (1821-1827), cuando el comercio por el puerto de San Blas en la costa del océano Pacífico superaba ampliamente a Acapulco, ya que del total de ingresos aduanales le correspondía 58.51%, mientras Acapulco aportaba 28.90%, Mazatlán 8.11% y Guaymas 4.48%.<sup>124</sup> Es menos probable que tal evento haya tenido lugar entre 1827 y el final del comercio de Asia con México por el puerto de San Blas en 1859.<sup>125</sup> No se puede pasar por alto el testimonio de Barrister,<sup>126</sup> quien dice que en 1850 todavía tenía lugar una feria anual en Tepic, con duración de poco más de una semana, si bien su carácter era menos comercial que de entretenimiento. Asimismo, ese viajero británico informa que en Tepic había dos establecimientos comerciales de extranjeros y dos de nacionales, que ofrecían “[...] todo lo que era de uso común entre los habitantes”.<sup>127</sup>

Es poco probable que la cuarteta de referencia se haya forjado después de 1860, ya que no tendría sentido destacar a Tepic —en donde se presume haber adquirido un rebozo de seda, que se obsequió a una mujer denominada “mi Negra”— cuando dicha ciudad ya no era una notable plaza comercial. A no ser que, de manera atávica, se siguiera mencionando en el occidente de México a Tepic como famoso lugar de compra de rebozos de seda.

Se desconoce el punto del occidente mexicano donde fue compuesta la copla de *La Negra*, pero la única población que debe ser descartada es Tepic ya

<sup>123</sup> Vease fotografía de una parte del edificio del Parián tepiqueño en Pedro López González, “San Blas. Surgimiento y decadencia”, en Jaime Olvera y Juan Carlos Reyes Garza (coords.), *Los puertos noroccidentales de México*, Zapopan, El Colegio de Jalisco/Universidad de Colima/INAH, 1994, p. 75.

<sup>124</sup> José María Muriá (dir.), *op. cit.*, 1981, p. 427.

<sup>125</sup> Pedro López González, *op. cit.*, p. 195.

<sup>126</sup> A. Barrister, *A Trip to Mexico or Recollections of A Ten-Months' Ramble in 1849-50*, Londres, Smith, Elder and Company, 1851, pp. 143-152.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 151.

que es un sinsentido pretender presumir de haber llevado un rebozo al mismo lugar donde se adquirió dicha prenda.

En consecuencia, se debe plantear que el son de *La Negra* en su versión inicial se originó en la primera mitad del siglo XIX, y muy probablemente, durante el periodo independentista. Todas las consejas que atribuyen su autoría a músicos de la primera mitad del siglo XX sólo pueden hacer referencia a reformulaciones, adecuaciones o “arreglos” de una versión previa.<sup>128</sup> Los autores que sustentan su estudio “genético” en estrofas de *La negrita*, pueden estar en lo correcto en fecharlas en la segunda mitad del siglo XIX.<sup>129</sup>

De hecho, un mismo son mariachero se conocía bajo diferente nombre según cada poblado y las coplas podían combinarse en distintas versiones sintagmáticas. Asimismo, los temas eran adaptados y desarrollados —según las circunstancias— por los copleros a lo largo de las generaciones.

Así recuerda Galindo la cuarteta del son de *Los cuatro reales*, cuya melodía fue incluida en *Sones de mariachi*

*Ya te di los cuatro reales,  
dime cuándo volverás.  
Y si no quedas contenta,  
dime cuánto cobrarás.*<sup>130</sup>

Dicho tema se remonta también a principios del siglo XIX, pues

[...] en tiempos del virrey [Félix Berenguer de] Marquina [1738-1826], 1805, existen prohibiciones contra jarabes, entre otros contra el “gatuno”:

*Veinte reales te he de dar,  
contados uno por uno,  
sólo por verte bailar  
este jarabe gatuno.*

<sup>128</sup> J. Jesús Carranza Díaz, *op. cit.*; Roberto Franco Fernández, “Testimonios”, en Jesús Jáuregui (comp.), *Los mariachis de mi tierra... Noticias, cuentos, testimonios y conjeturas: 1925-1994*, México, Conaculta, 1999, pp. 289-304.

<sup>129</sup> Pablo Dueñas, *op. cit.*

<sup>130</sup> Steve Loza, *op. cit.*, pp. 49-50.

El cual alcanzó a cantarse en 1840 durante el movimiento federalista:

*Vengan pues los veinte reales;  
bailemos el jarabe  
a las cinco de la tarde  
al llegar los federales.*<sup>131</sup>

Las variaciones letrísticas entre las tres cuartetitas se desplazan desde el ambiente de burdel (cargado de picardía), al de la fiesta pueblerina (desafío público del hombre hacia la mujer) y a la presunción política (confrontación entre bandos militares). Hoy en día desconocemos —y queda como una tarea pendiente de investigación— las variantes del son de *La Negra* de acuerdo con los distintos contextos rituales en que fue ejecutado en su macro región original (Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán, Guanajuato y Guerrero).

**Conclusión: el paso femenino mariachero desde el rebozo al sombrero de charro**

La obra *Sones de mariachi* colocó en 1940 al son “marginal” (conocido regionalmente) de *La Negra* en calidad de “aire nacional” y, de entrada, lo equiparó con los segmentos que integran el *Jarabe tapatío*, la mayoría de los cuales no corresponde a un origen jalisciense y que eran de uso generalizado en el territorio mexicano.<sup>132</sup> Pero, si bien el arreglo de Galindo siguió ejecutándose por parte de las orquestas sinfónicas y eventualmente por las de cámara, el son de *La Negra* comenzó a ser interpretado con más frecuencia, de manera alternativa, por parte de los mariachis de elite, en especial (con el apoyo de los medios de comunicación masiva) el Vargas de Tecalitlán. Este conjunto, a finales de la década de 1940, había sido controlado y dirigido por Rubén Fuentes Gasson, quien no provenía de la tradición mariachera, sino que se integró por accidente al grupo de los Vargas y a principios de la

década de 1950 accedió a un puesto directivo de la compañía disquera transnacional RCA Victor. “La suerte estaba echada”. En 1949 el son de *La Negra* fue registrado en la Sociedad de Autores y Compositores como correspondiente a la autoría de Rubén Fuentes Gasson y de Silvestre Vargas Vázquez. Hay que reconocer que Fuentes (en entrevista de 2007) sólo reclama que él elaboró el arreglo musical. Pero sabemos que las coplas son de autoría popular anónima y que la melodía de la trompeta quedó —dentro de un diseño distribuido por compases— para ser interpretada *ad libitum* por Miguel Martínez Domínguez.

El gran acierto de Galindo había sido haber entronizado a un mariachi tradicional en el centro de una orquesta de cámara y haber sido “fiel” a la tradición de los sones mariacheros. Pero allí estaba también su limitación, pues si se trataba de escuchar a un mariachi, entonces la nueva versión del “mariachi con trompeta”, diseñado por músicos “de nota” y promovido por la tríada de las compañías disqueras, radiofónicas y cinematográficas “tomaría la palabra”.

El derrotero histórico de *Sones de mariachi* y del son mariachero de *La Negra* entre 1940 y 1960 permiten explicar por qué la versión del son de *La Negra* del Mariachi Vargas de Tecalitlán se convirtió en el estándar de dicha pieza y, por otra parte, por qué desplazó al arreglo de Galindo en tanto música emblemática mexicana. Al lado del *Huapango* de Moncayo no se colocó a *Sones de mariachi* en el gusto del gran público, sino al son de *La Negra*. A la postre, esta pieza mariachera desplazaría al mismo *Jarabe tapatío* en tanto “aire nacional”, entre otras razones porque es más breve y explosiva, más compacta, y porque se trata de una pieza forjada prácticamente por el sentimiento popular mexicano.

Sin embargo, se debe reconocer el valor que tiene por sí mismo *Sones de mariachi* y que fue la vanguardia en la difusión mundial de la versión mariachera del son de *La Negra*. Asimismo, Galindo tuvo el mérito de iniciar el movimiento de incluir un mariachi —un conjunto popular mexicano— dentro de los conciertos sinfónicos, situación que en la actualidad se presenta con frecuencia en Estados Unidos y también, recientemente, en México.

<sup>131</sup> Vicente Teófilo Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, 1956, p. 72.

<sup>132</sup> Gabriel Saldívar, “El jarabe. Baile popular mexicano”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, quinta época, vol. II, 1935, pp. 317-319.



Doña Rosa Quirino (1891-1969), la mariachera de Nayarit.

Hoy en día, el rebozo más célebre no existe en ningún museo o colección particular,<sup>133</sup> sino en el imaginario mundial: se trata de un “rebozo de seda traído desde Tepic”. No sabemos a qué sitio comarcano fue llevado, ignoramos sus colores y diseño —liso (de un solo color), listado, jaspeado, mixto (listado jaspeado), encuadrado—; difícilmente puede tratarse de un rebozo bordado (conmemorativo), dado que “[...] es posible que estas prendas se elaboraran por las mismas damas que las usaban”,<sup>134</sup> y menos aún de un rebozo de luto (negro), pues el tema de la copla y el tono vibrante de ejecución revelan un ambiente festivo alegre. Desconocemos si fue fabricado en Tepic, si llegó desde el interior de México o arribó por el puerto de San Blas desde Filipinas. La ambigüedad en esos detalles ha colaborado para convertir al referido rebozo “tepiqueño” en un mitema nacional —*alter ego* del rebozo-símbolo-emblema mexicano—, que se proclama a nivel mundial, por vía del son de *La Negra*.

<sup>133</sup> Teresa Castelló de Yturbide y Patricia Meade, “Rebozos mexicanos en el extranjero”, en *Artes de México*, núm. 90, 2008, pp. 70-71; Ana Paulina Gámez Martínez, *op. cit.*, p. 61.

<sup>134</sup> Ana Paulina Gámez Martínez, *op. cit.*, p. 120.

El Mariachi Mujer 2000 concluyó la vuelta —en este caso, sin retorno— de un texto originalmente machista a un discurso implícitamente feminista. Las integrantes del conjunto son quienes ahora mencionan al rebozo, pero ostentan adecuaciones femeninas del traje charro —incluso del sombrero jarano (de ala ancha y copa alta) de lujo—, originalmente masculino. Como una paradoja, las actuales mujeres emblemáticas de “lo mexicano”, al ocupar un oficio de tradición masculina, han desechado la prenda femenina por excelencia de nuestra tierra, el rebozo.



Mariachi de mujeres, ciudad de México, 1960.

Esta transformación simbólica había sido prefigurada por Núñez y Domínguez, quien había adelantado que “[...] el sombrero jarano [...] es hermano gemelo del rebozo [...] Tan típico, tan vernáculo, tan arraigadamente nacional, tan genuinamente mexicano es el uno como el otro”.<sup>135</sup> Asimismo, la actitud de las mariacheras contemporáneas había sido preludiada con una fuerza notable por doña Rosa Quirino (1891-1969), quien —con su rebozo cubriéndole la cabeza— era cabrona entre los machos sombreroños.<sup>136</sup>

De prenda de recato, el rebozo pasó a prenda de lujo y, en la segunda mitad del siglo XX, a prenda “ausente”, suplida en el caso de las mariacheras por su contraparte masculina, el sombrero de charro. Sin duda ese rebozo de seda proveniente de Tepic —que ahora pregonan las mariacheras, pero ya no lucen— ha sido cantado por un siglo, y muy posiblemente por casi dos.

<sup>135</sup> José de Jesús Núñez y Domínguez, “Páginas mexicanas. El rebozo”, en *Revista de Revistas. El semanario nacional*, núm. 205, domingo 1 de febrero de 1914, p. 13.

<sup>136</sup> Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 2007, pp. 18-20.



Las coplas del son de La Negra

Versión I. Jalisco, Michoacán,  
Guanajuato y Guerrero (1925)

[1a] *Échame fuera a mi negra,  
que la quiero ver aquí,  
con un rebozo de seda  
que le traje de Tepic.*

[2a] *Negrta, yo te decía:  
ponte sus naguas azules,  
pero te sales conmigo  
sábado, domingo y lunes.*

[3a] *Negrta, yo te decía:  
trae tus naguas coloradas,  
pero te sales conmigo  
todita la temporada.*

[4a] *Negrta de mis pesares,  
ojos de papel volando,  
a todos diles que sí,  
pero no me digas cuando,  
así me dirás a mí,  
por eso vivo penando.  
(apud Vázquez Santa Ana, 1925: 146).*

Versión II. Los Trovadores Tamaulipecos (1929)

[1b] *¿Cuándo me traes a mi Negra?  
Que la quiero ver aquí,  
con su rebozo de seda  
que le traje de Tepic,  
con su rebozo de seda  
que le traje de Tepic;  
que le traje de Tepic,  
para pasearme con ella.*

[5a] *¡Ay, sí, sí; parece que sí!  
¡Ay, no, no; parece que no!  
¡Ay, sí, sí, échame en los brazos!  
¡Ay, no, no, que ya amaneció!  
¡Ay, la, la lá! ¡Ay, la, la lá!*

*¡Ay, la, la, la, la lá!  
¡Ay, la, la lá! ¡Ay, la, la lá!  
¡Ay, la, la, la, la lá!*

[4b] *Negrta del alma mía,  
hojas de papel volando;  
Ay, Negrta del alma mía,  
hojas de papel volando,  
a todos diles que sí,  
pero no les digas cuándo,  
y así me dijiste a mí  
y ahora vivo penando.*

[Se repiten la primera octeta  
y luego la sexteta]  
(Disco Columbia 3693-X)

Versión III. Mariachi Tapatío (1937)

[1d] *¿Cuándo me traes a mi Negra?,  
que la quiero ver aquí,  
con su rebozo de seda  
que le traje de Tepic,  
que le traje de Tepic,  
para pasearme con ella.*

[1c] *¿Cuándo me traes a mi Negra?,  
que la quiero ver aquí,  
con su rebozo de seda  
que le traje de Tepic.*

[4c] *Negrta de mis pesares,  
ojos de papel volando;  
Negrta de mis pesares,  
ojos de papel volando;  
a todos diles que sí,  
nomás no les digas cuándo.  
Así me dirás a mí,  
por eso vivo penando.*

[4d] *Negrta de mis pesares,  
ojos de papel volando.  
Así me dirás a mí,  
por eso vivo penando.  
(Disco \* V 75271-B)*

Versión IV. *Cancionero mexicano* (1956)

[4e] *Negrta de mis pesares  
ojos de papel volando  
Negrta de mis pesares  
ojos de papel volando.*

[4f] *A todos diles que sí  
pero no les digas cuándo  
así me dijiste a mí  
por eso vivo penando.*

[1c] *Cuándo me traes a mi Negra  
que la quiero ver aquí  
con su rebozo de seda  
que le traje de Tepic.*

[1c] *Cuándo me traes a mi Negra  
que la quiero ver aquí  
con su rebozo de seda  
que le traje de Tepic.*

[1d] *Que le traje de Tepic  
para pasearme con ella.  
Cuándo me traes a mi Negra  
que la quiero ver aquí  
con su rebozo de seda  
que le traje de Tepic.  
(apud Ayala, editor, 1956: 5).*

Versión V. Pizándaro, Michoacán (1958)

[4f] *Negrta de mis pesares,  
hoja de papel volando,  
a todos diles que sí,  
pero no les digas cuándo,  
así me dijiste a mí,  
por eso vivo penando.*

[1f] *Donde estará mi negra  
que la quiero ver aquí,  
con su rebozo de seda  
que le traje de Tepic.*

Cintas Museo Nacional de Antropología,  
canción número 2440  
(apud Frenk, directora, 1980: 41).

Versión VI. Cocula, Jalisco (1960)

[1d bis] *¿Cuándo me traes a mi Negra?  
que la quiero ver aquí,  
con su rebozo de seda  
que le traje de Tepic,  
que le traje de Tepic,  
para pasearme con ella.*

[1c] *¿Cuándo me traes a mi Negra?  
que la quiero ver aquí,  
con su rebozo de seda  
que le traje de Tepic.*

[4c] *Negrta de mis pesares,  
ojos de papel volando;  
Negrta de mis pesares,  
ojos de papel volando;  
a todos diles que sí,  
nomás no les digas cuándo.  
Así me dirás a mí,  
por eso vivo penando.*

[4d] *Negrta de mis pesares,  
ojos de papel volando.  
Así me dirás a mí,  
por eso vivo penando.*

[2b] *Morena, yo te daría  
para tus naguas azules,  
pero sales a bailar  
sábado, domingo y lunes.*

Ethnomusicology Archive,  
Universidad de California,  
Los Ángeles, Borchardt Collection,  
número 8004a, pieza 4.

## Nostalgia por una patria imaginada: la música del mariachi en la antigua Yugoslavia



La música de mariachi llegó a la antigua Yugoslavia a través de las películas mexicanas importadas a gran escala durante las décadas de 1950 y 1960. Durante este periodo muchos cantantes ganaron popularidad mediante la interpretación de las canciones de estas películas, traducidas al serbio y a menudo con la letra modificada, aunque la imitación del estilo musical del mariachi resultara casi exacta. El éxito de estas canciones y de sus intérpretes resultó inaudito, al grado que una banda “mexicana” obtuvo el primer disco de oro en la historia de la discografía yugoslava por sus representaciones de mariachi.

En este ensayo se reflexiona sobre las razones de la popularidad de la música mexicana en Yugoslavia, estrechamente vinculada con el fenómeno de la nostalgia. Se explora también la narrativa de la nostalgia y su relación con la patria en las canciones de mariachi en Yugoslavia, durante el periodo mencionado. El objetivo es explicar cómo la nostalgia, en determinadas canciones de ese periodo, tuvo un papel positivo y creativo en la expresión de significados culturales específicos. Además, se discute la relación del deseo de la otredad y su representación en la creación de relatos sobre la nostalgia, contenidos en las canciones de mariachi que se escucharon en ese país balcánico, políticamente ya extinto.

“La Adelita”, “Cuatro caminos”, “Las mañanitas”, “¡Ay Jalisco!”, “¡Ay Chabela!”, son sólo algunos títulos de las canciones mexicanas que el público yugoslavo escuchaba, cantaba y pedía se transmitieran en las estaciones locales de radio desde finales de los años cincuenta hasta principios de los setenta. Durante este periodo muchos cantantes de ese país adquirieron fama por vestir trajes de charro e interpretar las canciones mexicanas al esti-

\* Maestra y doctora en Etnomusicología por la Universidad de California, en Los Ángeles (UCLA). [brana.mijatovic@cnu.edu]. En la actualidad es profesora e investigadora de la Christopher Newport University, y sus líneas de interés giran en torno a la música y los movimientos sociales, el mundo de la música y la globalización. La traducción al español de este trabajo, presentado originalmente en inglés por la autora, estuvo a cargo de Lucie Wachter.



lo del mariachi, traducidas a la lengua serbio-croata. Cabe mencionar que mientras la música *pop* internacional como el rock y el jazz se abría paso, aproximadamente en la misma época, la “locura mexicana” se proyectaba y constituía como un fenómeno único en Yugoslavia.

Durante el siglo XVII, la nostalgia se consideraba como una enfermedad causada por un “estado de ánimo triste que se originaba por el deseo de regresar a la tierra natal”.<sup>1</sup> Numerosos autores han elaborado teorías en torno a la importancia de las narrativas de nostalgia en la historia literaria, en contextos de diáspora y para fines de la construcción de nacionalidades. Pero en el caso de las canciones de mariachi en Yugoslavia, durante las décadas de 1950-1960, la nostalgia era evocada por un lugar que no se había visitado, un lugar que no tenía conexiones históricas con la antigua Yugoslavia, ni se encontraba en condiciones de diáspora. Entonces, ¿cómo es que se convirtieron las canciones mexicanas en una “tradición inventada” y en un vehículo para la expresión nostálgica de los deseos?

La “locura mexicana” en Yugoslavia se inició con un evento político dramático acontecido en 1948, que no tenía nada que ver con México. En ese año, la Unión Soviética expulsó a Yugoslavia de la Oficina de Información Comunista. Por lo que, a la vez que luchaban por encontrar su propia trayectoria comunista, los políticos yugoslavos conservaron la noción de la importancia del arte en apoyo a los ideales comunistas. No podían continuar con la proyección y muestra de películas soviéticas, mismas que dominaron los cines yugoslavos entre 1945 y 1948, así que decidieron reemplazarlas con una selección internacional más amplia, incluyendo películas mexicanas. Un escritor anónimo llegó a decir: “Con sus referencias a la Revolución Mexicana, los levantamientos de campesinos contra la clase burguesa y con sus retratos de soldados leales e hijos amados, las películas mexicanas eran el antídoto perfecto contra las películas de Hollywood, que en ese momento se preocupaban más por el glamour.”<sup>2</sup> Por su parte, Miha Mazzini, autor esloveno

<sup>1</sup> Hofer es citado en Tamara S. Wagner, *Longing: Narratives of Nostalgia in the British Novel 1740-1890*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004, p. 14.

<sup>2</sup> Véase el sitio: <http://www.barikada.com>



que recientemente creó un sitio web dedicado a la música yugoslavo-mexicana, explica al respecto: “Encontraron un país propicio en México, lugar muy lejano, por lo que la posibilidad de que tanques mexicanos aparecieran en las fronteras yugoslavas era, asimismo, escasa; lo mejor de todo, era que en el cine mexicano siempre se hablaba de la Revolución en los mejores términos. Entonces, ¿cómo podía un espectador promedio saber que no era la revolución yugoslava?”<sup>3</sup>

Algunas de las películas mexicanas que se mostraban durante la década de 1940 y principios de 1950 eran “Conga Roja”, “La Malquerida”, “Enamorada”, “Serenata en México”, entre otras. Estas películas se reseñaron de manera minuciosa en las revistas profesionales de cine y de arte, pero ninguna capturó la imaginación y agitó tanto las emociones del público yugoslavo como “Un día de vida” (1950), de Emilio Fernández. Prácticamente desconocida en el México actual, esta película fue tan popular en la antigua Yugoslavia, que incluso en la actualidad su búsqueda en *Google* ha generado numerosas entradas en los foros de discusión respecto a ella, y un torrente de peticiones por parte de las ex repúblicas yugoslavas; aun así, es muy difícil encontrar cualquier tipo de información sobre ella en las fuentes, tanto en español como en inglés.

En un artículo que examina la recepción de la película en Belgrado durante el periodo de 1952-1953, el autor Stefan Petrovic menciona: “Desde mayo de 1952

<sup>3</sup> Véase el sitio: <http://www.mihamazini.com/ovitki/default.html>



hasta mayo de 1953, casi seis millones de personas visitaron los cines de Belgrado. Durante este periodo, los cines exhibieron cien nuevas películas de nueve países diferentes. Si cada boleto representase un voto de popularidad, el primer lugar sería para *Un día de vida*, con casi un cuarto de millón de entradas vendidas. En comparación con el número de personas que vivían en la capital yugoslava en ese momento, parece que uno de cada dos ciudadanos la habría visto”, concluye el autor.<sup>4</sup> La razón de tanta popularidad, afirma Petrovic, se atribuye a “la inmediatez de la experiencia, al énfasis en la sentimentalidad, a las canciones mexicanas populares y a la acentuación esporádica de lo exótico a través de una técnica visual poco común”.<sup>5</sup>

Otro escritor, Voja Rehar, que colabora en la revista *Film*, explica las razones de la popularidad de esta película de una manera un poco diferente:

A través de *Un día de vida*, México se entregó, dijo todo sobre sí: dijo su historia y predijo su futuro, nos mostró su corazón; lo vimos y lo sentimos. Es la primera vez cuando, al ver a México, pensé en Yugoslavia. Tal vez fue el sentimiento subconsciente de conexión, tal vez la similitud en los corazones y los personajes: sus canciones y bailes parecían similares a los nuestros, su país al nuestro, su gente a la nuestra.<sup>6</sup>

La escena central de esta película es el momento cuando el coronel Reyes, condenado a muerte, canta “Las Mañanitas” a su madre, junto con el grupo de mariachi. Él cree que su progenitora no sabe de su ejecución a efectuarse al día siguiente. La madre sin embargo lo sabe, pero finge ignorarlo para que sea más fácil para su hijo. Esta escena, según dos publicaciones anónimas en dos diferentes sitios web, “hizo que toda Yugoslavia llorara”.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Stefan Petrovic, “Beogradjani u bioskopu”, en *Revija-knjizevnost, pozoriste, film, muzika*, vol. 15, núm. 5, 16 de julio de 1953, p. 5.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> Voja Rehar, “Meksikanske asocijacije – O zaboravljenoj velikoj temi”, en *FILM-list za pitanja filmske umetnosti I culture*, vol. 36, núm. 3, 15 de agosto-1 de septiembre de 1952, p. 3.

<sup>7</sup> Véase el sitio: [http://www.antikvarne-knjige.com/studio/istorija-filma/jedan-dan-zivota-un-dia-da-vida-1950-video\\_5e72e1d-7d.html](http://www.antikvarne-knjige.com/studio/istorija-filma/jedan-dan-zivota-un-dia-da-vida-1950-video_5e72e1d-7d.html); <http://www.city-data.com/forum/movies/379145-1950-hispanic-movie-un-dia-de.html>

El crítico de cine y escritor Aleksandar Vuco afirma que ninguna película extranjera había provocado tantas lágrimas como ésta.<sup>8</sup> Este filme fue tan popular que, de acuerdo con Dubravka Sužnjevi, la licencia general para la exhibición de películas en cines, que generalmente se otorgaba por cinco años, fue en este caso renova-

vada en cuatro ocasiones, de tal manera que se exhibió en salas de cine pletóricas durante las dos décadas.<sup>9</sup>

En las décadas siguientes, numerosos músicos yugoslavos grabaron varias canciones de esa película. A lo largo de las décadas de 1950 y 1960 el origen de las canciones era muy conocido y reconocido. Músicos y grupos como *Ansambl Paloma*, *Karovi Nikola*, *Perovi Slavko*, *Mili Ljubomir*, *Mrda Miroslava*, *Milosavljevic Ana*, *Arsova Nevenka*, *TiViDi*, *Tenori*, *Nikica sa Kalo era orkestrom svojim Meksikanskim*, hicieron referencia a esos orígenes, incluyendo a los autores originales en las fundas de los discos y en las mismas grabaciones.

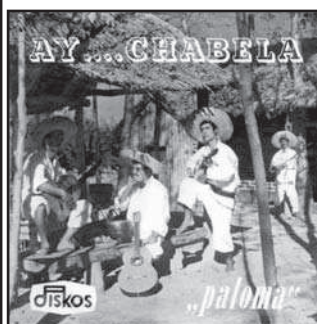
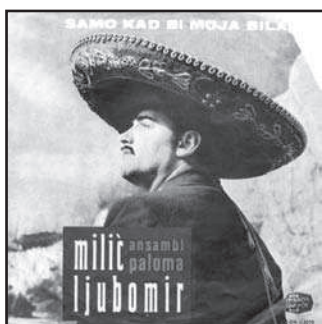
El éxito de estas canciones no tenía precedentes. El Trío Paloma, que interpretaba canciones rancheras, fue el primero en ganar un disco de oro en la historia de la discografía de Yugoslavia. Se llegaron a vender cien mil discos en un momento en que en el país balcánico había un total de 60 mil gramófonos.<sup>10</sup>

El gran número de canciones imposibilita cualquier generalización sobre el tipo favorito o sobre un tema. Uno de los propósitos de este artículo es el de mostrar la popularidad de las canciones que aluden a México como una patria hermosa. Además, si bien algunas de las composiciones preservaron su significado original,

<sup>8</sup> Aleksandar Vučo, “Povodom dva meksikanska filma”, en *Borba*, 16 de noviembre de 1952.

<sup>9</sup> Dubravka Suznjec, “*Un día de vida*, entre el olvido y el culto”, disponible en el sitio: <http://lasa.international.pitt.edu/members/congress.../SuznjecDrubravka.pdf>

<sup>10</sup> Marijana Maljokovic, “Porodica u svetu muzike”, en *Ogledalo*, noviembre de 2007, disponible en el sitio: [http://3.bp.blogspot.com/\\_e3p5a\\_v5tog/S6uEs7du4kI/AAAAAAAAAJc/mM4XVkyteUM/s1600/Trio-Paloma.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_e3p5a_v5tog/S6uEs7du4kI/AAAAAAAAAJc/mM4XVkyteUM/s1600/Trio-Paloma.jpg)



muchas se tradujeron con bastante libertad para enfatizar la belleza de ese país.

A continuación se expondrá acerca de cómo México —idealizado, simplificado y estereotipado— comenzó a funcionar como un objeto de deseo, o con más precisión, como un espacio geográfico simbólico, donde las contradicciones entre las dificultades reales y un estilo de vida fácil imaginario coexistieron en una relación sencilla. Éste era un lugar donde el público yugoslavo podía imaginarse fácilmente a sí mismo, como lo demuestra la popularidad de las canciones que hacían referencia a la mexicanidad. Tal es el caso de las canciones mexicanas “Yo soy Mexicano”, “Adiós México”, “México maravilloso”, “Mi México”, y la canción yugoslava “Sombrero”, compuesta en 1959 por el músico croata-yugoslavo Kalogjera Nikica.

El anhelo por México, como una tierra imaginada, se explora en dos canciones que comparan la belleza del país con la de las tierras extranjeras. Una de ellas es la composición “Meksiko Divni” (“México Maravilloso”), grabada por Nikola Karović en 1963, cuya única referencia figura en la grabación yugoslava con el apellido del compositor “Oliveras”, aunque no con el título original. La letra que a continuación se muestra es mi traducción del serbio, tanto del principio de la canción como del estribillo:

*Mientras viajo por tierras extranjeras  
Y admiro su glamour  
Siempre pienso en  
El país más maravilloso para mí  
Oh México, México  
Mi patria, donde el sol eterno brilla  
Oh, mi México maravilloso  
Tú eres mi anhelo  
Mi canción de canciones.<sup>11</sup>*

<sup>11</sup> Dok lutam po zemljama raznim

Este anhelo es aún más pronunciado en la canción “Como México no hay dos”, de Pepe Guízar, traducida al serbio como “Moj Meksiko” (“Mi México”) y publicada como una colaboración entre dos de los artistas más famosos de canciones mexicanas en Yugoslavia, Slavko Perovic y Nikola Karovic, en 1963:

*Tengo el alma de bohemio y mexicano  
Vagabundo y trovador  
Para todos mi amistad llevo en la mano  
Soy así de corazón  
Vagabundas por el mundo mis canciones  
Van rodando como yo  
Y es de orgullo que me nombren mexicano  
Como México no hay dos  
No hay dos, en el mundo entero  
Ni hay sol que brille mejor  
Si aquí la Virgen María  
Dijo que estaría que aquí estaría mucho mejor  
Mejor que con Dios dijo que estaría  
Y no lo diría nomás por hablar  
Caray, en el extranjero  
En el extranjero cuanto más quiero yo a mi nación  
Es bonito California quien lo duda  
De la Unión es lo mejor  
Sus naranjos y suspiros hechos de uva  
Sus manzanas de color  
San Francisco, Hollywood y sus artistas  
Casi fue nuestra nación  
Pero yo prefiero un tarro de tequila  
Como México no hay dos.*

Divim se njihovom sjaju  
Al ipak setim se uvek  
Najlepse zemlje za mene  
O Meksiko, Meksiko  
Zavicaj moj, suncem vecitim obasjan kraj  
O divni moj Meksiko  
Ceznja si ti moja  
pesma nad pesmama svim

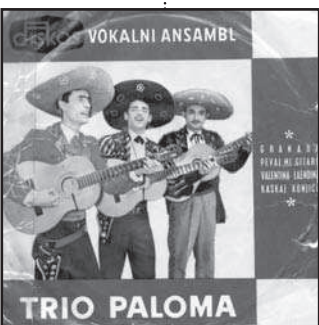


He aquí la versión yugoslava de la canción:

*Cualquiera que viaje a través del océano  
hacia tierras lejanas  
Experimenta todo el gozo  
Todos los días tiene nuevas aventuras  
Paraguay, Chile, La Paz  
Pero, mi México es admirado por muchos corazones,  
Porque mi México es un sueño  
París —bulevares maravillosos  
Nápoles —es hermoso, todo el mundo lo sabe  
Pero mi México siempre ha sido para mí el  
más cálido rincón [del mundo]  
Viajé por el mundo y no lo encontré por nin-  
guna parte  
Mi maravillosa tierra es un verdadero paraíso  
Es hermoso cuando el sol sale  
Al amanecer, las alegres aves te despiertan con  
una canción.<sup>12</sup>*

En esta letra, México aparece de nuevo como una tierra anhelada, “un verdadero paraíso”, donde el sol siempre brilla y las alegres aves lo saludan a uno con una canción. Entonces, tal vez no es de extrañar que una canción compuesta por un músico yugoslavo evocara emociones nostálgicas similares hacia una tierra lejana, y que se compusiera para que sonara como una

<sup>12</sup> Svaki putnik koji podje preko mora u daleke zemlje sve  
Svu lepotu i svu radost sto dozivi njoj se divi  
ceo svet  
Svakog dana nove zgrade on dozivi  
Paragvaj, Čile, La Paz  
Al mom Meksiku se mnoga srca dive  
Jer moj Meksiko je san  
Pariz —divni bulevari  
Napulj —lep je znaju svi  
Kuba —sunцем obasjana  
Al Meksiko meni uvek je bio najdrazi topli kut  
Prosao sam svet nigde ga ne nadjoh  
Divni rodni kraj bas je pravi raj  
Lep je kad se sunce radja  
Cim zora zarudi pesmom vas budi veselih ptica glas

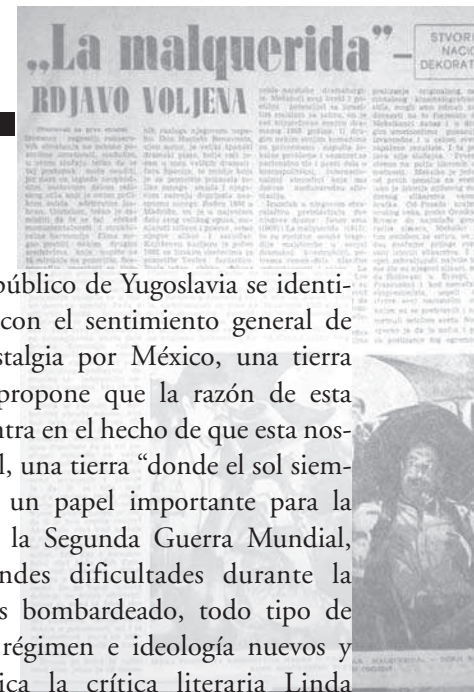


canción ranchera típica. Lo que es interesante, sin embargo, es que esta canción es anterior, en un sentido cronológico, a la publicación de las dos canciones anteriores. Esta fue compuesta en 1959:

*A tu alrededor hay cactus agave,  
Un gran cielo azul,  
Pasto seco alto, como espadas, como  
estoques  
[señalando hacia el cielo]  
Té quitas el sombrero,  
Tu sombrero y tu sombrilla,  
El sol dice “señor, buen día,  
Buen día, buen día tengas”  
Las tierras altas, y la sequía, y  
La sombra de las montañas  
Oh México,  
Mi rica tierra lejana.  
Te estás quitando el sombrero,  
Tu sombrero y tu sombrilla,  
El sol dice señor, buen día,  
Buen día, buen día tengas.<sup>13</sup>*

Aunque suena como una típica ranchera, una de las muchas que ya eran populares en la Yugoslavia de aquel momento (por ejemplo, “¡Ay Jalisco!”, “Paloma Negra”, “Cielito Lindo”, “Canción mexicana”, “Cuatro Caminos” “En tu día”), la canción no muestra ningún elemento que destaque alguna relación con ellas. Desde el punto de vista de la letra, revela una brevedad, simplicidad y sencillez en la creación de una escena imaginaria, que

<sup>13</sup> Okolo kaktus agava,  
nebesa ogromna plava,  
ko neki macevi, ko neke sablje, uznikla suha trava.  
Ti skidas svoj sombrero,  
sesir i suncobran,  
sunce ti veli “Senor bon dias, bon dias, dobar dan.”  
Visoravan i susa  
i sjena sa planina  
o Meksiko takva je daleka moja bogata domovina.  
Ti skidas svoj sombrero, etc.



William Gradante considera como una de las características fundamentales de las rancheras.<sup>14</sup> En cuanto al canto, éste muestra un sentimentalismo que despierta el llanto mismo, lo que Geijerstam denomina “la entonación mexicana,” y los característicos gritos, los falsetes rancheros<sup>15</sup> se intercalan a lo largo de la canción. Sin embargo, la letra revela muy claramente que esta canción no viene de México. Aunque las imágenes son bastante sencillas, existe una explicación con el propósito de garantizar que las personas de Yugoslavia, que probablemente no conozcan nada sobre México, puedan de todas maneras relacionarse con las imágenes evocadas: sombrero, que sirve como una sombrilla; el agave como cactus alto y agudo, como un estoque, el saludo en español se presenta primero en una mezcla de italiano y español (*Bom Día*, en lugar de *Buen Día*) y es traducido de inmediato al serbio-croata “Buenos días”. Pero de todas maneras, este tipo de narrativa y este tipo de canción naturalizan la imagen del “otro” mexicano, en contraste con el proceso de “otredad”, donde el “otro” se señala claramente como diferente. El narrador se ubica en la canción, como alguien que pertenece al paisaje mexicano que acaba de describir, como el que está en algún lugar muy lejano y a quien le faltan todas aquellas imágenes que considera propias, que le pertenecen tanto como él les pertenece a ellas (“Oh México, mi rica patria lejana”). No aparece ningún intento por distanciarse, ni en la letra ni en la música.

En términos de los estereotipos, la imagen general que se presenta en esta canción corresponde a una imagen que se ha reproducido en numerosas ocasiones en la cultura visual, como María Rogal lo indica en su análisis de los estereotipos mexicanos: “La vida idílica, perezosa, [de un mexicano] que duerme al lado de un cactus bajo el sol del mediodía”.<sup>16</sup> Los estereotipos simplistas en esta canción, sin embargo, no sólo se utilizan para internalizar, naturalizar la diferencia, sino también para expresar un deseo por esa otredad imaginada.

¿Por qué motivo el público de Yugoslavia se identifica tan intensamente con el sentimiento general de estas canciones, la nostalgia por México, una tierra lejana imaginada? Se propone que la razón de esta identificación se encuentra en el hecho de que esta nostalgia por un lugar ideal, una tierra “donde el sol siempre brilla” desempeñó un papel importante para la generación posterior a la Segunda Guerra Mundial, que experimentó grandes dificultades durante la reconstrucción del país bombardeado, todo tipo de escasez y, a veces, un régimen e ideología nuevos y duros. Como lo indica la crítica literaria Linda Hutcheon,<sup>17</sup> la nostalgia surge cuando la gente no está satisfecha con el presente. Y en esas condiciones juega un papel creativo y de consuelo. Susan Stewart explica: “Mediante el proceso narrativo de la reconstrucción nostálgica se niega el presente y el pasado adquiere una autenticidad de ser, una autenticidad, que, irónicamente, se puede lograr sólo a través de la narrativa.”<sup>18</sup>

Sin embargo, mientras que la nostalgia por el hogar a menudo se expresa en contraste con la amenaza del lugar y la raza de los “otros” (en muchos escritos coloniales, criticados a la vez por estudios poscoloniales), he aquí la otredad que ofrece un hogar idealizado y reconfortante. Svetlana Boym describe dos tipos de nostalgia: “la restauradora” y “la reflexiva”. Si bien las expresiones de la nostalgia restauradora se presentan como intentos por reconstruir y recrear el pasado, la nostalgia reflexiva se expresa como un deseo, como “los sueños de otro lugar y de otro tiempo”.<sup>19</sup> Entonces, se puede decir que estas canciones representan una nostalgia “reflexiva”, en el sentido de que expresan dichos anhelos. Si bien durante los años 1950 y los 1960 estas canciones expresaban un anhelo por otro “lugar” utópico,

of Flatness in Intercultural Representations of Mexicanidad”, en *Journal of Intercultural Communication Studies*, 2006, disponible en el sitio: [http://www.mariarogal.com/pdf/rogal\\_iaics\\_mex\\_article.doc](http://www.mariarogal.com/pdf/rogal_iaics_mex_article.doc)

<sup>17</sup> Linda Hutcheon, “Irony, Nostalgia, and the Postmodern”, 1987, disponible en el sitio: <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>

<sup>18</sup> Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, The Collection*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 23.

<sup>19</sup> Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Nueva York, Basic Books, 2002, p. 42.

PSIHOLOŠKA TEMA.  
FOLKLORNI ELEMENTI,  
NACIONALNI STIL

# SNAGA MEKSIKANSKO FILMA

Miodrag  
PAVLOVIĆ

POD REF  
Sta s  
u „I  
GODINA 1945. Nema  
ka je evo u rukovinu  
ma. Požari u gradovi  
ma i reima još se nisu po

NJE La malquerida za-  
ma jedan uspeš, vrlo  
dobar meksikanski  
film. On je dokaz vitalno-  
sti jedne mlade kinematografije,  
dokaz njeno izvornosti,  
dobrog puta kojim je  
pošla i adaptirala stila do  
koga je zahvaljujući vanred-  
nim kvalitetima svojih tvor-  
aca vrlo brzo dospela.

Ima nečega od antičke tra-  
gije u tom filmu, ne samo  
u fabuli, elementarnoj, sud-  
binskoj, već i u tom osećaju  
napetosti koje kao jed-  
nom višom ali ujednače-  
nom snagu razvijen linijom  
od početka do kraja. Nema  
tu trzaja, naglih izobilenja,  
ni velikih skokova, obrta u  
radnji, bar nema ih takvih  
kao gledaoca. Između, po-  
nerke, bacaju iz jedne emoci-  
cije u drugu. I karakter i sa-  
plet i razvoj drame rađeni  
su u širokim okvirima,  
bilo detalje bez najsitnijeg, u  
doslednoj stilistici, svoja  
patebična sadržaja. U skladu  
sa tim postupkom je i  
glavni snovi emocije, upo-  
slane mimike. — čista mimika  
instinkta.  
Relativna sloboda pokretanja.

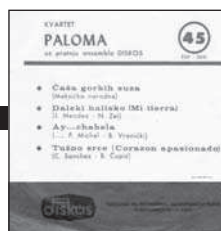


hoy sirven como expresiones de un anhelo por otro “tiempo” utópico.

Inmediatamente después de las guerras en la antigua Yugoslavia, a mediados de la década de 1990, muchas personas experimentaron algo que se refiere a nivel local como *Yugo-nostalgia*. Este término lleva a la vez una connotación positiva y una negativa. Una cita de un cartel anónimo en *Wikipedia* describe la *Yugo-nostalgia* como “un apego nostálgico emotivo que idealiza los aspectos positivos de la República Socialista Federativa. Sus aspectos positivos se describen como uno o más de: seguridad económica, ideología socialista, multiculturalismo, internacionalismo y no alineación, historia, costumbres y tradiciones, y una forma de vida más gratificante”.

Un aspecto importante en la expresión de *Yugo-nostalgia* está vinculado con la cultura popular y con la música en específico. En particular, la música de las décadas de 1960-1970 se volvió a popularizar; a través de ella, varias canciones de mariachi, en vez de referirse a un lugar, evocan el recuerdo de un tiempo pasado mediante su obsoleto sentimentalismo manifiesto; tal es el caso de “Mamá Huanita”, “Još jedan dan” (de la película *Un día de vida*), “asa gorkih suza”, “Pesma majci” y otras. Dichas canciones forman ahora el repertorio estándar de muchos cantantes y grupos de portada.

Si bien desde el punto de vista musical siguen sonando como rancheras mexicanas, la función de su nostalgia ha cambiado: ahora se refieren a un tiempo idealizado de la antigua Yugoslavia y constituyen una expresión de *Yugo-nostalgia*. Iva Pauker sostiene que la *Yugo-nostalgia* desempeña un papel social importante,



en tanto “expresión productiva de la nostalgia, [constituye] una crítica de la realidad socio-política actual en la que viven ahora los anteriores yugoslavos”.<sup>20</sup> Y de manera paralela —yo diría—, también como parte del movimiento *Yugo-nostalgico*, existe un resurgimiento de los mariachis y de sus bandas.

## Conclusión

Si, de acuerdo con Stuart Hall, “le damos significado a las cosas por la forma como las representamos”,<sup>21</sup> entonces la forma como las películas y las canciones representaban la mexicanidad en la antigua Yugoslavia, junto con su popularidad entre el público yugoslavo, constituye un testimonio del papel que juega la importancia de los encuentros creativos con los demás, incluidos los otros imaginarios, para que podamos entendernos a nosotros mismos. Lejos de articular únicamente la construcción musical de un lugar “diferente”, estos encuentros pueden ofrecer una perspectiva más amplia en cuanto a la estética de las apropiaciones entre las culturas. En cierto sentido, crear el “otro simbólico imaginario”, a través de nuestros deseos, implica proporcionarnos una excursión segura hacia identidades diferentes. Al seleccionar diferentes formas de representar esa otredad, nosotros, como creadores y oyentes, decidimos ampliar nuestra vida ordinaria, cotidiana e imaginar cómo se sentiría vivir la vida de una manera diferente. El papel productivo de la nostalgia, al imaginar estas vidas diferentes, fue evidente tanto desde la imaginación de una vida diferente en los años cincuenta, sesenta y en la actualidad, como a partir de la crítica del presente. El hecho de que las canciones mexicanas jugaran un papel tan importante en la ex Yugoslavia en el recuerdo nostálgico, tanto de un lugar idealizado como de un tiempo idealizado en el transcurso de sesenta años, pone de manifiesto el poder transformador de la música al trascender las fronteras y los límites del tiempo y del espacio.

<sup>20</sup> Iva Pauker, “Reconciliation and Popular culture: A Promising Development in Former Yugoslavia?”, pp.77-78, disponible en el sitio: <http://mams.rmit.edu.au/wcch64c2r40r.pdf>

<sup>21</sup> Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage, 1997, p. 3.



Rubí C. Oseguera Rueda\*  
Francisco García Ranz\*\*

A N T R O P O L O G A

## El repertorio tradicional de los sones jarochos de tarima. Práctica y uso actual

**E**l son jarocho propio de la cultura del Sotavento mexicano representa una de las vertientes regionales más vigorosas del son mexicano actual. El resurgimiento de este género lírico-coreográfico notablemente a partir de la década de 1980 se ha concentrado también en la búsqueda —tanto en la literatura, grabaciones antiguas o entre los músicos viejos— y rescate de sones jarochos casi olvidados para los años 70; así también, las formas y estilos de los bailes zapateados de tarima, asociados a los diferentes sones del repertorio, se identifican y conocen mejor hoy en día, en particular sus variantes regionales. El repertorio de sones y cantares jarochos ha sido considerado por diferentes autores.<sup>1</sup> Al respecto, el reciente trabajo de García de León representa el recuento y revisión más reciente e importante del repertorio tradicional sobre el son jarocho de tarima, donde el mismo autor presenta una clasificación temática del repertorio junto con información sobre sus formas de bailar y modos musicales correspondientes.<sup>2</sup>

\* Antropóloga y promotora cultural independiente. Con su hermano Liche Oseguera fundó el grupo de son jarocho *Chuchumbé*. Como antropóloga, ha investigado la fiesta del fandango, el baile, las bailadoras y su vida social, así como ritmos, formas y estilos de este género de baile. Se agradece a la escritora María Vinós la revisión del texto, al músico e historiador Álvaro Alcántara López la lectura crítica del mismo y al doctor Ricardo Pérez Montfort las referencias aquí citadas.

\*\* Músico, ingeniero civil y arquitecto, con estudios de guitarra clásica y flauta transversal [garciaranz@hotmail.com]. Estudioso del son jarocho, ha realizado múltiples grabaciones de campo en el sur de Veracruz. Fue fundador del grupo de son jarocho Zacamandú. Es coautor, junto con Ramón Gutiérrez, de los libros *La guitarra de son. Un método para su aprendizaje en diferentes tonos* (Libro 1) y *Sones por cuatro* (Libro 2).

<sup>1</sup> Daniel Sheehy, "The Son Jarocho: The History, Style, and Repertory of a Changing Mexican Musical Tradition", tesis doctoral, Los Ángeles, University of California, 1979; H. Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, México, Premiá, 1983; Rubén Vázquez Domínguez, *El son jarocho: sus instrumentos y sus versos*, Xalapa, Universidad Veracruzana (Textos universitarios), 2002; J. Meléndez de la Cruz (comp.), *Versos para (más de) 100 sones jarochos*, Xalapa, Comosueña, 2004; Antonio García de León, *El mar de los deseos: el Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI.

<sup>2</sup> Antonio García de León, *Fandango: el ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México, Conaculta/IVEC-Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2006.



Los diferentes repertorios

Los repertorios jarochos se diferencian entre los sones de tarima y los sones y cantos jarochos tradicionales asociados con celebraciones (bodas, difuntos, justicias, pascuas, etcétera) que no se bailan. Se cuentan también los sones de reciente composición o sones nuevos y dentro de éstos existen dos vertientes muy marcadas correspondientes a dos diferentes momentos. El primero a mediados del siglo XX, entre 1940 y 1960, corresponde con la época y el estilo del conjunto jarocho típico, una derivación de los estilos jarochos tradicionales (rurales) que logra definir y consolidar —tanto en las formas musicales y coreográficas— un estilo estereotipado, depurado y virtuoso de lo “típico jarocho”. Una parte importante del repertorio tradicional de sones de tarima fue reinterpretado y pasó a formar parte del repertorio básico del conjunto típico; el resto del repertorio (estrictamente jarocho) de este conjunto se integra por un número importante de sones nuevos compuestos a partir de los años 40. Algunos de estos sones fueron adoptados también por los ballets folclóricos regionales y forman parte de las rutinas coreográficas comunes (por ejemplo “El Tilingolingo”). Ninguno de los sones nuevos de este periodo se ha incorporado a los fandangos de tarima.

Por otra parte, a partir de 1980 y asociado con el gran resurgimiento del son jarocho tradicional y los fandangos de tarima (el llamado movimiento jaranero), una cantidad importante de sones nuevos se han compuesto hasta ahora, así como musicalizaciones importantes y exitosas de algunos sones olvidados. A la fecha más de 50 sones nuevos, derivados del movimiento jaranero, se han compuesto. Entre estas diferentes vertientes, estilos o tendencias musicales se puede afirmar, sin embargo, que pocos sones de esta nueva época se han incorporado a los fandangos de tarima en la actualidad. Estos sones nuevos de tarima no se consideran aquí como parte del repertorio tradicional y no se tratan en este trabajo.



**Tabla 1. Sonos jarochos “históricos”**

El aguardiente	La gallina
Los artilleros	La guanábana
El bejuquito	El harinerito
La calabacita	La jota
El caimán	La Manola
El cartucho (El ajorrado)	La mulita
El caracol	Ña Severiana
El chuí	El pescadito
El churripamplí	El pinole
El chumba que chumba	El repatriado
El cuadrito	El solterito
El cuervo	El sombrerito
La dulce caña	El tapatío

Repertorio de sones de tarima

Un total de 96 sones jarochos de tarima se identifican y se consideran en este estudio.<sup>3</sup> Una parte de este repertorio corresponde a sones que podemos considerar históricos, los cuales se conocen solamente por su nombre (aparecen referidos en crónicas, escritos históricos, etcétera), y en algunos casos también por sus coplas o versada, o bien por la manera de bailarse; un total de 26 sones históricos se enumeran en la tabla 1.

El repertorio de sones conocidos (algunos mejor que otros) alcanza la cantidad de 70 (tabla 2), sin embargo una parte importante de éstos no se tocan o bailan en los fandangos actualmente. A cada son del repertorio le corresponde una forma de baile y zapateado particular. Se distinguen, de acuerdo con la manera de bailarse, tres tipos de sones de tarima: de pareja (p) o de hombre; de mujeres (m) o de montón; y de cuadrillas o de (varias) parejas (vp). Además de indicarse en la tabla 2 el compás y el modo musical de cada uno de los sones, la frecuencia con la que los sones del repertorio se tocan y bailan en fandangos hoy en día, se reporta mediante un índice numérico proporcional con la frecuencia.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> La gran mayoría ha sido mencionada por Antonio García de León, *op. cit.*, 2006. Del repertorio se excluyeron sones que no se bailan, como “El huerfanito” o “El copiao”; cabe señalar que algunos de los sones tienen otro u otros nombres.

<sup>4</sup> Los índices reportados corresponden a estimaciones realizadas por los autores, así como a consultas hechas a músicos y bailarinas. Estos resultados son preliminares; sin embargo, no se esperan cambios significativos.

**Tabla 2. Repertorio de sones de tarima (conocido y practicado en la actualidad)**

	son	baile	compás	modo	frec.		Son	baile	compás	mod	frec.
1.	El aguanieve	p	6/8	(+)	3	36.	La Herlinda	m	6/8	(+)	0
2.	El ahualulco	p	2/4	(+)	5	37.	La iguana	p	6/8	(+)	3
3.	Los arrieros	p	6/8	(+)	-1	38.	La indita	m	6/8	(+)	3
4.	El balajú	m	6/8	(+)	4	39.	El jarabe	vp	6/8	(+)	0
5.	La bamba	p	4/4	(+)	5	40.	Los jules	m	6/8	(-)	3
6.	El borracho	p	3/4	(+)	2	41.	El lelito	m	6/8	(+)	-1
7.	El borreguito	m	6/8	(+)	-1	42.	La lloroncita	m	6/8	(-)	0
8.	La bruja	m	6/8	(-)	0	43.	La manta	m	6/8	(+)	3
9.	El buscapiés	p	6/8	(+)	4	44.	La María Chuchena	m	6/8	(+)	0
10.	El butaquito	m	6/8	(+)	4	45.	La morena	m	6/8	(-) (+) (-/+)	4
11.	El café molido	m	6/8	(+)	-1	46.	Los negritos	5p	6/8	(+)	-1
12.	El camotal	m	6/8	(-)	2	47.	Las olas del mar	m	6/8	(-)	-1
13.	La candela	m	6/8	(-)	3	48.	El pájaro carpintero	m	6/8	(+)	3
14.	El canelo	vp	6/8	(+)	1	49.	El pájaro cu	m	6/8	(+)	5
15.	El capotín	p	6/8	(+)	-2	50.	El palomo	p	3/4	(+)	2
16.	La carretera	m	6/8	(+)	-1	51.	Los panaderos	p	6/8	(+)	3
17.	El cascabel	m	6/8	(-) (+) (-/+)	4	52.	La petenera	m	6/8	(-)	0
18.	El celoso	m	6/8	(+)	1	53.	El piojo	p	2/4	(+)	2
19.	El coco	m	6/8	(-)	1	54.	Las poblanas	m	6/8	(-)	1
20.	El coconito	m	6/8	(+)	-1	55.	Los pollos	m	6/8	(-)	1
21.	El colás	pm	2/2	(+)	5	56.	El presidente	m	6/8	(+)	2
22.	El conejo	m	6/8	(+)	1	57.	La risa	m	6/8	(+)	-1
23.	La culebra	m	6/8	(+)	-1	58.	El sapo	m	6/8+2/4	(+)	-2
24.	El cupido	m	6/8	(-) (+)	1	59.	La sarna	m	6/8	(+)	1
25.	El curripití	m	6/8	(+)	-1	60.	El siquisirí	m	6/8	(+)	5
26.	Los chiles verdes	m	6/8	(-)	-1	61.	La tarasca	m	6/8	(+)	3
27.	La chuchurumaca	m	6/8	(+)	-2	62.	El torero	p	6/8	(+)	-2
28.	El durazno	m	6/8	(+)	-1	63.	El torito (jarocho)	m	6/8	(+)	0
29.	Los enanitos	p	6/8	(+)	-2	64.	El toro zacamandú	p	6/8	(+)	4
30.	El fandanguito	vp	6/8	(-) (+)	0	65.	El trompo	m	6/8	(+)	3
31.	El gallo	m	6/8	(+)	3	66.	La tuza	m	6/8	(+)	3
32.	El gavilancillo	m	6/8	(+)	1	67.	El valedor	p	6/8	(+)	3
33.	La guacamaya	m	6/8	(+)	5	68.	La vieja	m	6/8	(+)	0
34.	El guapo	p	2/4	(+)	0	69.	El zapateado	p	6/8	(+)	5
35.	La María justa	v	6/8	(+)	¿?	70.	El zopilote	m	2/4	(+)	-2



- 5 Se toca con más frecuencia y en todas partes.
- 4 Se toca con mucha frecuencia y casi en todas partes; muy común
- 3 Se toca con menor frecuencia; es común
- 2 Se toca en algunas partes (regional); no tan frecuente
- 1 No es común que se toque
- 0 Se conoce, pero no se baila en fandango.
- 1 No se toca; tal vez no tan conocido
- 2 Muy regional o local, muy poco conocido y por desaparecer

Se observa que, con la excepción del compás predominante del repertorio, el compás es de 6/8-3/4; algunos sones como “El borracho” o “El Palomo” se ajustan al compás de 3/4 y un pequeño número de sones tienen un compás binario (tan solo seis o siete sones son binarios). Por otra parte algunos sones del repertorio se interpretan tanto en modo menor (-), modo mayor (+)

**Tabla 3. Repertorio tradicional de sones jarochos de tarima**

La bamba, El colás, El pájaro cú, El siquisirí,  
El zapateado, El ahualulco, El butaquito,  
El cascabel, La guacamaya, La morena,  
El balajú, El buscapiés, El toro zacamandú,

El aguanieve, La candela, El coco, El gallo, La iguana,  
La indita, Los juiles, La manta, El pájaro carpintero,  
Los panaderos, La tarasca, El trompito,  
La tuza, El valedor,

El borracho, El camotal, Los enanos, El palomo,  
El piojo, Los pollos, El presidente, El celoso,  
El conejo, El cupido, Los chiles verdes, El gavilancito,  
Las poblanas, La sarna,

La bruja, El canelo, El fandanguito, El guapo,  
El jarabe, La lloroncita, María Chuchena,  
La petenera, El torito, La vieja,

Los arrieros, El café molido, La carretera,  
El coconito, La culebra, El curripití,  
El durazno, El lelito, Los negritos,  
Las olas del mar, La risa,

El capotín, El sapo, El torero, El zopilote



o alternando entre el modo menor y el modo mayor (-)/ (+). En la tabla 3 se agrupan los sones en diversas categorías de acuerdo a la frecuencia con que se interpretan actualmente.

#### Características y particularidades de los sones jarochos

Varias son las características y elementos del repertorio de sones jarochos que los diferencian de las demás variantes regionales del son mexicano.<sup>5</sup> Stanford dice al referirse al son mexicano: “Musicalmente, el son casi invariablemente tiene un compás sesquiáltero de seis corcheas que pueden entenderse como 3/4 o 6/8.” Estas excepciones se encuentran en el pequeño, aunque importante, repertorio de sones jarochos binarios que se comentan más adelante. Otro rasgo muy característico es el baile zapateado de montón de la tradición jarocho, 2/3 partes del repertorio aproximadamente; para esta forma característica no se encuentra equivalente en ninguna de las variantes regionales (Golfo y Pacífico) del género.

Por otra parte, es importante destacar que un poco más de 20% del repertorio —algunos sones importantes—<sup>6</sup> está relacionado, y existe su contraparte, con los

<sup>5</sup> Los sones jarochos y huastecos (variantes del Golfo de México) y tixtlecos, calentanos, planecos y jaliscienses (Pacífico).

<sup>6</sup> Por ejemplo, “El aguanieve”, “El butaquito” / “El Cielito Lindo”, “El fandanguito”, “La indita”, “La Xochipitzahuatl”, “La lloroncita” / “La llorona”, “La petenera”, “El siquisirí” / “El gusto”, “El toro zacamandú” / “El sacamandú”.

sones huastecos del repertorio tradicional. Las diferencias formales entre la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarochos ha sido discutida por Sánchez García;<sup>7</sup> en particular se destaca la ausencia de estribillo en los sones huastecos y exclusivamente el metro octasílabo (con una excepción) en su lírica compuesta principalmente por quintillas y sextillas. Por el contrario, la lírica jarocho se presenta en una variedad de métricas (hexasílabas,...), aunque predominantemente octosilábica con cierta métrica muy variada. Solamente cuatro sones del repertorio jarocho no tienen estribillo “El aguanieve”, “El buscapieés”, “El pájaro carpintero” y “El zapateado”, así como el antiguo son jarocho de “El caimán”.

Es también importante destacar que poco más de 25% del repertorio está asociado o corresponde con alguno de los cien aires nacionales publicados por Rubén M. Campos.<sup>8</sup> Por otra parte, más de 40% del repertorio está integrado al del conjunto jarocho típico.

En relación con las formas coreográficas zapateadas, una tercera parte del repertorio corresponde a sones de pareja (incluidos “El colás” y los sones de varias parejas). Con excepción de “El fandanguito”, que inclusive también se toca en modo mayor, ningún son de pareja está en modo menor. Entre los sones binarios —alrededor de 10% del repertorio— hay una tendencia a ser sones de pareja; ninguno en modo menor. Los sones en modo menor representan poco más de 20% del repertorio y todos están en compás sesquiáltero de 6/8-3/4.

Alrededor de 25 sones del repertorio no se toca o se baila en fandangos actualmente; algunos son bien conocidos (como “El jarabe”, “La María Chuchena”, “El canelo”, “La vieja”). Un grupo de sones que denominamos de dos tiempos (*crescendo* y alto de música; entrecortado; en algunos, cambio del patrón rítmico-armónico) está conformado por:



- “La bruja”, “La culebra”,
- “El cupido”, “El sapo”, (de montón)
- “Los arrieros”, “El borracho”, y (de pareja)
- “El fandanguito” (de varias parejas)

Se distinguen dos secciones diferentes (dos patrones rítmico-armónicos encadenados) con diferente *tempo*. La primera sección, más lenta o pausada, es en la que declara al son y se cantan las coplas propias del mismo. La segunda sección corresponde con la del estribillo, predominantemente versos hexasílabos, cuartetas o tiradas, que se interpretan acelerando el *tempo* en cada repetición rítmico-armónica (en *crescendo*) para terminar —ya sea al final de los estribillos cantados o de un final instrumental— con un alto total a un mismo tiempo, y tras un amplio compás de silencio (respiro) empezar de nueva cuenta el son, otra vez de manera pausada.

Otros sones con estribillos compuestos por tiradas hexasílabas son: “La iguana”, “El coco”, “El jarabe”, “El valedor”, “El toro zacamandú”.

Algunos sones muy regionales o inclusive locales, poco conocidos, y con un alto riesgo de olvidarse, son “El capotín”, “El sapo”, “El torero”, “El zopilote”. Llama la atención que sones antiguos (protoandaluces) como “La lloroncita” o “La petenera” no se han retomado en los fandangos de esta nueva época. Por otra parte, varios de los sones del repertorio tradicional que se han dejado de practicar en los fandangos como “El canelo”, “El fandanguito”, “El jarabe”, “El gavilancito”, “El coconito”, “La vieja”, “El torito” o “La María Chuchena” se conservan y se practican dentro de los ballets folclóricos actuales.

<sup>7</sup> R.V. Sánchez García, “Diferencias formales entre la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarochos”, en *Revista de Literaturas Populares*, año II, núm. 1, enero-junio de 2002.

<sup>8</sup> Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1928.



## La participación de la mujer en el mariachi: el caso del son “El cascabel”



*Cuando es uno profesional,  
donde quiera que se pare uno  
allí está un artista, no está una mujer;  
es un artista la que se presenta.*

Hilda López Soto, entrevista personal, 2007.

**E**n esta presentación me propongo introducir algunas transformaciones literarias y musicales que resultan de la participación de la mujer en la música de mariachi. En mis investigaciones preliminares he encontrado fotografías, grabaciones musicales, películas y testimonios que revelan las aportaciones de las mujeres como intérpretes y creadoras en la música de mariachi no sólo en México, también en el extranjero. A pesar de una larga trayectoria e importancia musical dentro de esta agrupación, su contribución ha sido considerada como algo trivial, pues han sido objeto de prejuicios sobre su capacidad, legitimidad y musicalidad, hasta al punto de que sus expresiones musicales se han pasado por alto en la historia del mariachi.

Sabemos, por su compleja historia y sus raíces en contextos rurales y urbanos, que el mariachi ha sufrido cambios sociológicos y musicales. También sabemos que, a raíz del éxito del cine mexicano de la Época de Oro, el mariachi tuvo una fuerte presencia por todo el mundo. La omnipresencia de símbolos de virilidad como el sombrero o el traje de charro contribuyó a las percepciones populares y estereotipadas de esta agrupación musical. En la radio de los años 40 y 50 se acostumbraba escuchar la voz masculina, a menos que los mariachis acompañaran a una cantante de música mexicana. Lo que queda por saber es cómo, fuera de estos medios de comunicación, las mujeres han manejado estas percepciones con expresiones creativas.

\* Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). La investigación para esta ponencia se realizó con apoyo del UC MEXUS Dissertation Research Grant.





I

Para aproximarnos a nuestro tema, examinaré una de las piezas canónicas en el repertorio del mariachi, “El cascabel”, un son jarocho trasladado al mariachi, primero por el violinista y arreglista Antonio Maciel en 1958, y luego por el compositor Lorenzo Barcelata. “El cascabel” ha gozado de una aceptación prácticamente universal. La versión atribuida a Barcelata, grabada en 1977 por Antonio Maciel y su trío Las Aguilillas, acompañados por El Mariachi México de Pepe Villa, fue incluida entre las piezas que integran el disco *Murmurs of Earth*, una selección de piezas enviada al espacio en la nave espacial Voyager como una muestra representativa de las músicas de nuestro planeta.<sup>1</sup>

Los arreglos de “El cascabel” por Barcelata y Maciel no son una mera reproducción de las melodías del son jarocho, sino una recreación que comporta diversas

musical. Antes de referirme a algunas de las versiones relevantes realizadas por agrupaciones femeninas, intentaré hacer un breve análisis de la pieza. Comencemos con una revisión del texto.

II

La música y la poesía son inseparables en las canciones y sones regionales. Existen dos formas de presentar los versos de una poesía cantada: la forma literaria, que consiste en la representación del texto poético según su estructura estrófica, y la forma cantada, que adapta la forma poética a la estructura musical en que efectivamente se canta. En el caso de “El cascabel”, la forma literaria consiste en dos sextillas seguidas de un terceto, todos octosílabos, como se muestra en el siguiente esquema (los versos se numeran del 1 al 6, las letras muestran el esquema de la rima):

Primera Sextilla	Segunda Sextilla	Terceto Final	
1 Yo tenía mi cascabel	A Anoche por la ventana	C ¡Ay, cómo rezumba y suena!	E
2 Con una cinta morada	B Platicando con Leonor	D Rezumba y va retumbando	F
3 Y como era de oropel	A Me pidió que le cantara	C Mi cascabel en la arena	E
4 Se lo di a mi prenda amada	B El cascabel por menor	D	
5 Pa' que jugara con él	A Y que no le diga nada	C	
6 Allá por la madrugada	B Me lo pedía por favor	D	

transformaciones, las cuales lo llevan a integrarse decididamente en el canon del mariachi. Por otra parte, mariachis de todo el mundo siguen tocando esta pieza que les permite exhibir no sólo su virtuosismo musical, sino demostrar su dominio de este renovado estilo

La forma cantada es una modificación de ésta, y puede caracterizarse como una serie de cuatro cuartetas o redondillas, dispuestas en grupos de dos, seguidas de una quinta cuarteta que hace las veces de estrofa final. El primer verso de la segunda, cuarta y quinta cuartetas aparece dos veces (los versos repetidos aparecen en cursiva, los números de los versos ocurren según se presentan en la canción):

<sup>1</sup> Carl Sagan, *Murmurs of Earth: the Voyager Interstellar Record*, Nueva York, Ballantine, 1979, p. 176.

[Introducción musical]	[Interludio musical]	¡Ay, cómo rezumba y suena!	E
1 Yo tenía mi cascabel	A Anoche por la ventana	C ¡Ay, cómo rezumba y suena!	E
2 Con una cinta morada	B Platicando con Leonor	D Rezumba y va rezumbando	F
2 Con una cinta morada	B Platicando con Leonor	D Rezumba y va rezumbando	F
1 Yo tenía mi cascabel	A Anoche por la ventana	C Mi cascabel en la arena	E
3 Y como era de oropel	A Me pidió que le cantara	C	
3 Y como era de oropel	A Me pidió que le cantara	C	
4 Se lo di a mi prenda amada	B El cascabel por menor	D	
5 Pa' que jugara con él	A Y que no le diga nada	C	
6 Allá por la madrugada	B Me lo pedía por favor	D	



En algunas versiones aparece un segundo interludio musical antes de la última estrofa. Ahora bien, “El cascabel” es un canto de un hombre a una mujer. ¿Qué pasa cuando no es un hombre quien lo canta? El texto de esta pieza comporta una narración desde el punto de vista del cantante, que hace las veces de un narrador en primera persona. Cuando el cantante es una mujer, cabe la posibilidad de modificar el texto original, y suprimir la palabra “Leonor”, para decir en su lugar “mi amor”. Otras intérpretes preferirán cantar el texto original, afirmando que al cantarlo no necesariamente ocupan ellas el lugar del narrador en primera persona, sino que simplemente permiten que la canción, su asunto, sea siempre el canto del hombre a la mujer que ama. Incluso, cabría la posibilidad de imaginar que mientras ella canta, puede sólo estar recordando el canto que en una ocasión pudieron dedicarle o queriendo que le dedicaran.

Algunas mujeres sin embargo, pondrán en juego los derechos que les confieren las nuevas libertades ya en plena vigencia en materia de convivencia entre los sexos, e interpretarán la canción en el sentido de un canto de una mujer a otra mujer. Otras, finalmente, evitarán esta disyuntiva, suprimiendo los versos controvertidos para componer en su lugar unos nuevos, como es el caso de Laura Marina Reboloso Cuéllar, vocalista en el reconocido grupo de son jarocho Son de Madera:

Meditando en la existencia  
 Un cascabel resonó  
 Y mi corazón, la esencia  
 Del espíritu sintió  
 Meditando en la existencia  
 Un cascabel resonó

### III

Las reflexiones en torno a la participación de la mujer nos permiten reconocer la importancia de examinar no sólo lo que ocurre en el texto, sino también las modificaciones en la música. Ya desde su transformación para la agrupación del mariachi, “El cascabel” ha sufrido cambios de instrumentación, estandarización de versos y alteración de melodías originales. Las melodías ejem-

plificadas por los violines y las trompetas son una adaptación de la melodía original del son jarocho.

Se conserva la tonalidad de La menor, acompañada por el círculo armónico: *La* menor, *Re* menor séptima y *Mi* séptima. Ahora bien, esta tonalidad es cómoda para un registro vocal grave, en muchos casos, para la voz de un hombre. El canto de la mujer, dado que su registro vocal es, en general, más agudo que el del hombre, obliga modificaciones musicales, y varios grupos femeniles ofrecen algunas soluciones muy afortunadas y que aportan un enriquecimiento a la música de mariachi. Referiré a cuatro ejemplos para mostrar las diversas aportaciones musicales de las mujeres en el mariachi, y que por necesidad resuelven los retos musicales de diversas maneras.

El primero es del arreglo grabado en 1991 por el Mariachi Los Camperos de Nati Cano, en el cual terminan el son con un cambio de tonalidad a *Do* menor, más agudo para adaptarse a una voz de mujer. El segundo ejemplo es del Mariachi Mujer 2000 de Marisa Orduño, quienes manejan un arreglo muy similar al del Mariachi Los Camperos, pero con una introducción distinta y un arreglo nuevo para violín. En el tercer ejemplo, del Mariachi Femenil Nuevo Tecalitlán, ellas tocan el son completo en la tonalidad de La menor, pero cambiando las inversiones de las voces para adaptarse a las voces femeninas. El último ejemplo es del Mariachi Reyna de Los Ángeles, de José Hernández, que cambian de tonalidad entre La menor (cuando destacan las partes únicamente instrumentales) y *Do* menor (cuando cantan los versos).

*Mariachi Los Camperos de Nati Cano, Los Ángeles, CA.* Aunque este primer ejemplo no se refiere específicamente a un grupo femenino, es importante citarlo porque es uno de los primeros grupos profesionales en Los Ángeles que integró una mujer, y el arreglo lo demuestra con su voz que resalta en el verso final de esta grabación. Se trata de un arreglo elaborado originalmente por el maestro José L. Hernández, integrante del Mariachi Los Camperos en aquel tiempo, para la voz de la violinista y cantante Rebecca Gonzales, quien en 1975 fue la primera mujer integrada a este mariachi.

La versión de “El cascabel” grabada por el Mariachi Los Camperos (1991) comienza en la misma tonalidad de



*La* menor, pero para el verso final modula una tercera menor más alto, a *Do* menor. En esta grabación, la modulación a un tono más agudo, ya para la voz de la violinista y cantante Mónica Treviño, permite que ella cante el último verso en un registro más cómodo para la voz femenina. A pesar de que el cambio de tonalidad dura apenas cuarenta y cinco compases, la coyuntura impactante, que a su vez produce un momento de sorpresa, ocurre cuando ella canta el *Do* final, en el cual las voces terminan en un acorde en primera inversión (*Mib-Sol-Do*).



Años después de que Mónica saliera del grupo, el Mariachi Los Camperos sigue tocando hasta la fecha una versión similar, con el cambio de tonalidad, pero sin la voz de una mujer que complementa el acorde final. Ahora el acorde final de las voces termina con la triada menor en estado fundamental (*Do-Mib-Sol*), aún queda la huella de una mujer en esta versión.



#### *Mariachi Mujer 2000 (Los Ángeles, CA.)*

Desde sus inicios con el nuevo siglo, tal y como señala su nombre, el objeto del Mariachi Mujer 2000 ha sido demostrar que también las mujeres pueden componer, arreglar y tocar la música de mariachi y se enorgullecen de ser una agrupación dirigida por ellas mismas. La directora general, Marisa Orduño, nombró a la maestra y violinista Laura Sobrino como directora musical, dada su trayectoria y experiencia musical. El arreglo musical que puso para “El cascabel” sirvió como una pieza de cierre en varios conciertos y como una verificación de haber cumplido con el deseo de tocar una de las piezas canónicas y complicadas en el repertorio de mariachi. Mientras las versiones antedichas comienzan con una melodía de arpa jarocho seguida por la melodía del violín, el Mariachi Mujer 2000 muestra un deslinde inmediato e inician con un canto a tres voces.



Este canto sirve como un índice instantáneo de la voz femenina y es seguido por una melodía en las trompetas, contradiciendo la idea de que las mujeres no pueden tocar este instrumento varonil. El *tempo* tomado por el Mariachi Mujer 2000, muy similar al *tempo* “tradicional” del son jarocho, es un poco más tranquilo que el que toca la mayoría de mariachis.

El primer verso es cantado en *La* menor, tonalidad en la que generalmente cantan los hombres. Ahora bien, siendo el caso que ha sido una tonalidad más cómoda para los hombres, el hecho de que una mujer cante aquí produce un timbre profundo en la voz femenina, disputando la idea de que el timbre de la mujer tiene que ser necesariamente femenino y agudo. Al terminar el primer verso, utilizan sólo cuatro compases del arreglo original para violines, e insertan una melodía para violín solo, compuesto por Laura Sobrino.



Este arreglo, con dobles y triples cuerdas, es único entre los escritos para violín en “El cascabel”. Como en el ejemplo del Mariachi Los Camperos, el Mariachi Mujer 2000 también modula de *La* menor a *Do* menor, no para entrar al último verso, como en la versión de Los Camperos, sino para introducir ya al segundo verso. En vez de cantar la frase “platicando con Leonor”, cambian la letra para decir “mi amor”, como sucede en todos los siguientes ejemplos.

#### *Mariachi Femenil Nuevo Tecalitlán (Guadalajara, Jal.)*

Aun cuando se formó en 2006, el Mariachi Femenil Nuevo Tecalitlán se ha convertido en uno de los mariachis femeniles más reconocidos de México. El director





musical, Carlos Martínez, cuya hermana canta esta pieza, también es director musical del Mariachi Nuevo Tecalitlán. Para diferenciarse, el grupo de hombres y el grupo de mujeres suelen presentarse como Mariachi Nuevo Tecalitlán Varonil y Femenil. Actualmente dos de sus integrantes, la violinista Tere Ortega y la guitarrista Alma Delia, además de ser músicos con trayectoria, también son compositoras cuyas piezas también son interpretadas por este mariachi.

En la versión del Mariachi Femenil Nuevo Tecalitlán han adoptado el arreglo más reciente del Mariachi Vargas de Tecalitlán. A diferencia de los dos ejemplos mencionados, el Mariachi Femenil Nuevo Tecalitlán toca toda la pieza en la tonalidad original, *La* menor, pero cambiando la melodía de la voz.

32 Yó te - nia mi cas - ca - bel, en u - na sin - ta mo - ra - da, en u -  
 35 na cín - ta mo - ra - da, yo te - nia mi cas - ca - bel. Y co(mo) - e - ra de(o) - ro - pel.  
 42 Y co(mo) - e - ra de(o) - ro pel, se lo di(a) mi pren - da(a) - ma - da, pa' que  
 49 ju - ga - ra con él, a - llá por la ma - dru - ga - da. Hay co - mo re - sum - ba(y) sue - na.  
 56 Hay co - mo re - sum - ba(y) sue - na, re - sum - ba(y) va re - sum - ban - do, re - sum -  
 63 ba(y) - va re - sum - ban - do, mi - cas - ca - bel en - la(s) - re - na.

En la introducción musical, en vez de conducir la melodía a la quinta del acorde (la nota de Mi), diseñan una nueva melodía sobre la nota fundamental (la nota *La*), es decir una cuarta por arriba del canto de los hombres de la melodía original. En el segundo y tercer tiempo del compás número 39, se canta un *La* en vez de un *Sol#*, quizá para suprimir la segunda aumentada de *Sol#* a *Fa*.

*Mariachi Reyna (Los Ángeles, CA.)*

El ejemplo final se refiere a la versión de “El cascabel” del Mariachi Reyna de Los Ángeles, un mariachi femenino dirigido por el maestro José L. Hernández, también director del Mariachi Sol de México. Consciente del desgaste de la voz femenina al cantar fuera de su registro natural, y reconociendo el reto de tener que adaptar para

voces femeninas las tonalidades pensadas originalmente para voces masculinas, el director musical hizo un arreglo especial para esta agrupación. Las secciones instrumentales, que están en la tonalidad de *La* menor, incluyen solos para violín, trompeta, guitarrón y vihuela.

Si se tratara de transportar estas partes instrumentales a *Do* menor, cambiaría la posición de los acordes en los instrumentos rasgueados, produciendo una sonoridad menos brillante; en el caso del violín, la armadura con tres bemoles elimina la posibilidad de tocar cuerdas al aire, lo que afecta no sólo la sonoridad, sino la afinación, además de que cambiaría la disposición de los acordes de los violines y las trompetas. Pero al conservar el timbre y el estilo de ejecución de la pieza, se pone en riesgo la calidad estética de la voz de la mujer que canta. Para evitar este problema, el Mariachi Reyna de Los Ángeles toca las partes instrumentales en *La* menor y las partes cantadas en *Do* menor, haciendo una modulación antes y después de cada estrofa cantada para presentar los solos instrumentales.

(violin)  
 1  
 5  
 9  
 13  
 17  
 21 (voz)  
 Yó te - nia mi cas - ca - bel.

A partir de los ejemplos mencionados, que por cierto no son los únicos, se puede concluir que, musicalmente, la forma de tocar esta pieza varía en función del conjunto que la toca, según sea un mariachi de mujeres o de hombres. Las diferencias son muchas: las melodías, las armonías, la forma musical, los registros vocales, el uso de los instrumentos, etc. Estas transformaciones se realizan con el fin de sacar el máximo provecho de las voces y los instrumentos.



## IV

En este apartado presentaremos, a manera de conclusión, algunas tesis de carácter general que pueden contribuir a perfilar un panorama de la participación femenina en la música de mariachi. El caso de “El cascabel” es sólo un ejemplo entre muchos de las contribuciones que ha realizado la mujer en una agrupación que se supone varonil por naturaleza. La participación de la mujer ha dado pie a un sinnúmero de negociaciones musicales, negociaciones que conducirán, y de hecho han conducido, a la renovación de la música, enriqueciendo las posibilidades de arreglar, interpretar y disfrutar de piezas consagradas dentro del canon del repertorio del mariachi.

El fenómeno de la participación de la mujer en el mariachi no se limita a México, donde actualmente se encuentran más de diez mariachis femeniles. En Chile existe al menos uno, en Venezuela otro, en Colombia cuatro, y en Estados Unidos más de treinta —la gran mayoría en California y Texas—. Además de participar en agrupaciones femeniles, son muchas más las mujeres que son integrantes en grupos mixtos, de hombres y mujeres. Además de ser intérpretes musicales, algunas mujeres han contribuido con arreglos musicales y composiciones nuevas, agregando además un repertorio nuevo con una musicalidad distinta. En Colombia, por ejemplo, el Mariachi Divas de América, además de tocar música mexicana con la agrupación de mariachi, interpretan música popular y tradicional colombiana, utilizando una nueva instrumentación y añadiendo nuevos géneros musicales al repertorio de mariachi.

Cuando uno escucha las numerosas manifestaciones debidas a la reciente eclosión de las mujeres en la música de mariachi, uno podría tener la impresión de que las nuevas ideas sobre la equidad y libertad de género han ido ganando terreno en este dominio del que-hacer artístico. Sin embargo, una mirada más profunda revela que los prejuicios imperantes en contra de dicha participación siguen pesando, e impiden incluso que la recepción de su arte se sobreponga a los juicios peyorativos en torno a su capacidad, legitimidad y musicalidad.

En *Feminine Endings*, la musicóloga Susan McClary propone críticas valiosas en relación con las ideas sobre

el género, el gesto, la sexualidad y el cuerpo que revelan saturaciones ideológicas que han influido en la música desde hace muchos siglos.<sup>2</sup> Entre las condiciones en las que estas saturaciones ideológicas se formaron, la autora refiere las construcciones semióticas de género y sexualidad, la existencia de códigos sobre lo femenino y lo masculino a la teoría misma, las implicaciones de género y sexualidad en las narrativas musicales y la influencia de los discursos de género en la participación de la mujer en la música.

Según Hannah Arendt, existe una importante diferencia entre el juicio estético, que está basado sobre el gusto, y el juicio político, que se basa en el interés de la cultura, y no necesariamente en características estéticas.<sup>3</sup> En el caso de la participación de la mujer en el mariachi, no obstante, los juicios políticos tienden a sustituir a los juicios estéticos, limitando la mediación entre juicio y gusto artístico.

En ese sentido, el etnomusicólogo John Blacking ofrece otra perspectiva al distinguir entre “música para tenerse”, la cual es ocasional y decorativa, y la “música para ser”, que intensifica la conciencia humana.<sup>4</sup> Esto no depende de la simplicidad o complejidad de las expresiones, ni de las distintas circunstancias en que fueron creadas. En la búsqueda por comprender la música creada y ejecutada por las mujeres, su “música para ser”, lo mismo que en su música para el deleite, comienzan a surgir las realidades en que hacen y expresan su música.

Aunque este no es el espacio para tratar en profundidad los distintos aspectos recién mencionados, no queremos dejar de llamar la atención sobre ellos y sobre la necesidad de que en la música de mariachi se realicen estudios de este tipo. Nuestro intento se ha centrado únicamente en la exposición de los enriquecimientos literario-musicales que han abrevado en la participación femenina dentro de esta importante tradición.

<sup>2</sup> Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1991.

<sup>3</sup> Hannah Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

<sup>4</sup> John Blacking, *How Musical Is Man?*, Seattle, University of Washington Press, 1953, p. 50.

Odette Waller,\*  
Yasbil Mendoza,\*\* Mariano  
Herrera,\*\*\* Mónica Corona\*\*\*\*

A N T R O P O L O G A

## La Orquesta Típica de la Ciudad de México: patrimonio cultural intangibile

**L**a Orquesta Típica de la Ciudad de México (OTCM) es una agrupación de intérpretes de diversos instrumentos musicales, y que en este caso son instrumentos característicos de México, con un repertorio representativo (típico) relacionado con las épocas históricas, las regiones geográficas, y determinados grupos culturales.

La historia de la OTCM presenta en su desarrollo la conjunción de instrumentos típicos con instrumentos de una orquesta sinfónica, siendo esta unión una de las principales características que permiten diferenciarla de otras orquestas, tanto típicas como sinfónicas. Los instrumentos “típicos” son los que conformaron a las orquestas típicas en el siglo XIX,<sup>1</sup> como el salterio, el bandolón, el bajo sexto, la marimba, la guitarra séptima mexicana, la mandolina, clarinete, flauta, entre otros que son parte de las tradiciones musicales de diversas regiones de nuestro país.

Actualmente, la OTCM está integrada por 83 músicos divididos en las siguientes familias de instrumentos:

a) cuerdas frotadas: siete violines primeros, seis violines segundos, cuatro violas, cuatro violonchelos, cuatro contrabajos;

\* Concertino de la Orquesta Típica de la Ciudad de México e integrante de la Orquesta Sinfónica del IPN. Egresada del Conservatorio Nacional de Música, profesora de Educación Primaria por el IPAE y licenciada en Matemáticas por la Normal Superior FEP del IPN.

\*\* Integrante de la Orquesta Típica de la Ciudad de México y del grupo Zarahuato. Estudia Lingüística en la ENAH, y estudió viola en la ENM-UNAM.

\*\*\* Integrante de la Orquesta Típica de la Ciudad de México y del grupo Zarahuato. Estudia Biología en la Facultad de Ciencias-UNAM

\*\*\*\* Integrante de la Orquesta Típica de la Ciudad de México. Licenciada en Trabajo Social por la UNAM y estudiante de la Escuela Ollin Yoliztli.

<sup>1</sup> La denominación de orquesta típica se usaba en el siglo XIX, y muy probablemente desde antes, para referirse a formaciones musicales dedicadas a la interpretación de música popular de una región determinada. Esto sucedía después del largo proceso de mezcla cultural que conllevó la colonización española en territorio americano. Así, es posible encontrar orquestas típicas desde el siglo XIX hasta la fecha, y desde Argentina hasta México. Véase Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1989.







b) cuerdas punteadas: tres salterios grandes, tres salterios chicos, dos guitarras, dos bandolones, dos bajos sextos;

c) alientos madera: dos flautas, un flautín, dos oboes, dos clarinetes, un fagot;

d) alientos metal: tres trompetas, tres trombones, una tuba, tres cornos;

e) percusiones: un timbal, dos marimbas, tres accesoristas;

f) coro: tres sopranos, dos mezzosopranos, dos contraltos, cuatro tenores, tres bajos

g) director: un director artístico y un director de coro;

h) personal de apoyo: tres auxiliares técnicos, dos archivistas, un coordinador operativo, un copista.

Se interpreta música nacional de varios géneros: chotis, polkas, vales, mazurcas, oberturas, rapsodias, poemas sinfónicos, concertinos, conciertos, romanzas, danzas, huapangos, boleros, serenatas, gavotas, sinfonías, fantasías, aires de diferentes entidades, corridos, canciones, etcétera; así como lo más popular de la música escolástica, transcrita para esta agrupación por arreglistas que admiraron la obra de compositores como Strauss, Herrold, Sarazate, Rimsky-Korsakov por mencionar algunos.

#### La OTCM como patrimonio cultural intangible

Ahora que hemos descrito de manera general la definición y situación actual de la OTCM, explicaremos por qué es importante considerar a la OTCM como patri-

monio cultural intangible de México. El investigador Bolfy Cottom define el patrimonio cultural como:

[...] el conjunto de creaciones o productos culturales tangibles o intangibles que poseen una valoración excepcional por parte de un grupo social o una sociedad en su conjunto. Esos bienes necesariamente son herencia de su pasado y se valoran por el papel que desempeñan en la existencia y permanencia cultural del grupo social o sociedad que los posee, siendo la función social de la identidad el papel preponderante de aquellos bienes.<sup>2</sup>

Ahora bien, en el Art. 4, fracciones X y XI, de la Ley de Fomento a la Cultura del Distrito Federal, se considera que el Patrimonio Cultural del Distrito Federal son “las expresiones culturales producidas en el ámbito del Distrito Federal, que se consideren del interés colectivo de sus habitantes [...]”, y que el Patrimonio Cultural Intangible es “todo producto cultural, tanto individual como colectivo, que tiene un significado o valor especial o excepcional para un grupo social determinado o para la sociedad en general, que, no obstante poseer una dimensión expresamente física, se caracteriza fundamentalmente por su expresión simbólica y, por ende, se reconoce como depositario de conocimientos, concepciones del mundo y formas de vida”.

Con base en lo anterior, presentamos a continuación algunos argumentos para justificar por qué la

<sup>2</sup> Bolfy Cottom, *Nación, patrimonio cultural y legislación. Los debates parlamentarios y la construcción del marco jurídico federal sobre monumentos en México, siglo XX*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2008, p. 22.

OTCM es un producto cultural colectivo e histórico de gran importancia simbólica y social.

#### El valor socio-musical actual de la OTCM

El ejercicio de los derechos culturales no sólo se manifiesta en el fomento y apoyo de las actividades que se reproducen y mantienen en la agenda de la ciudad de México. El apoyo y promoción de las manifestaciones culturales relacionadas con la música tradicional mexicana resultan ser de suma importancia para el rescate de nuestro patrimonio cultural intangible.

En este orden de ideas, la importancia y utilidad de una orquesta típica radica fundamentalmente en el beneficio público, donde en cada concierto dominical, de manera espontánea, se reúnen cientos de personas de diferentes edades a disfrutar la presentación de la OTCM, convirtiéndose a la vez en un vehículo histórico que revive épocas pasadas y que se funden con la época actual, despertando sentimientos de alegría, amor, tristeza, en las distintas generaciones que buscan esta expresión musical. De esta manera se fortalece la identidad nacional, despertando respeto y cariño por la región en que se ha nacido.

#### La OTCM se ha transmitido de generación en generación

La OTCM es la institución musical más antigua del continente americano.<sup>3</sup> Esta orquesta fue fundada por Carlos Curti en 1884 y a lo largo de 125 años ha logrado permanecer y ser protagonista de la historia del país, además de constituir la primera representación nacional que llevó fuera de nuestras fronteras la cultura y tradiciones mexicanas, ya que fue privilegiada por un cúmulo de compositores y arreglistas que escribieron un vasto archivo que expresa invariablemente la particularidad de cada entidad de la nación, con un archivo musical de casi 1 300 obras.

Los instrumentos típicos actualmente se tocan en la agrupación porque su técnica de ejecución, timbres y estilos musicales han sido transmitidos de padres a

hijos al interior de la misma. Citemos un par de ejemplos de los muchos que hay en la agrupación: el maestro salterista Eulalio Armas ganó en 1945 el concurso para ser solista de la orquesta, pues recientemente se había retirado el maestro Manuel Sandoval; como referencia, podemos decir que el primero es padre del maestro David Armas Jaramillo, un excelente salterista que hoy trabaja en la orquesta, y el segundo es abuelo de nuestro contrabajista principal del mismo nombre.

Además de que no hay suficientes métodos para el aprendizaje de los instrumentos típicos —desde los publicados en la época del maestro Carlos Chávez cuando estaba al frente del departamento de música del INBA—, en las tres escuelas de música de la ciudad de México (Conservatorio Nacional de Música, Escuela Nacional de Música-UNAM, Escuela Superior de Música del INBA) se suspendió el estudio de salterio, bandolón, bajo sexto, bajo quinto, mandolina y cualquier instrumento típico, y por supuesto tampoco existe la carrera de licenciado instrumentista en algún instrumento típico, pues se da mayor importancia en las escuelas de música profesionales a la formación de instrumentistas propios de una orquesta sinfónica. Estos estilos que provienen de la música mexicana han sido agrupados por la orquesta en un ambiente sinfónico, dando origen a la característica que ha definido a la orquesta durante largos años. Por ello no se puede perder este legado, pues las futuras generaciones también deben conocer nuestra historia musical y nuestros instrumentos.

#### La OTCM recrea y preserva el pasado y el presente de México

La orquesta típica no es un museo estático; por el contrario, es un elemento vivo que a lo largo de su existencia ha tenido las puertas abiertas a diferentes compositores y arreglistas, quienes han dotado a la orquesta de un enorme repertorio que comprende el acontecer cultural, político, económico, social, histórico y geográfico del país, ya que mediante sus notas, la letra de sus canciones y la interacción de las diferentes familias de instrumentos que la conforman exalta los diferentes géneros de la música tradicional: desde

<sup>3</sup> “Orquesta Típica de la Ciudad de México: ayer y hoy de la música nacional”, en *Chilanguita*, núm. 16, mayo-junio 2009.

sones, jarabes, danzas, vales y marchas hasta gustos, corridos y canciones. De igual forma interpreta obras de repertorio clásico universal, que en su momento fueron transcritas especialmente para la agrupación, lo mismo que composiciones de autores mexicanos, ya sea del nacionalismo (Chávez, Revueltas, Pomar, Moncayo, Blas Galindo, Ponce, Ricardo Castro), contemporáneos (Mario Kuri, Gloria Tapia, Ariel Waller, Gonzalo Carrillo, Arturo Márquez, José Antonio Zavala, Higinio Velázquez) y creadores populares (Guty Cárdenas, José Jacinto Cuevas, Agustín Lara, Consuelo Velázquez y María Grever, entre otros).

En cada concierto el timbre de la OTCM evoca recuerdos, acontecimientos y sentimientos, porque cada obra se liga a un momento de la historia de México, como explicaremos a continuación:

*Periodo 1884-1910.* Durante el gobierno del general Porfirio Díaz se buscaban con urgencia símbolos patrios que consolidaran la identidad nacional, retomando elementos del pasado glorioso heredado de los grupos prehispánicos y que al mismo integra nuevos elementos mostrando una supuesta igualdad ante las sociedades europeas que servían como modelo.<sup>4</sup> Un ejemplo de ello son las siguientes obras: “Aires nacionales” y “La típica”, de Carlos Curti; “Fantasía sobre ‘Aires nacionales’”, de J.M. Islas, y “Alma indígena” de David España

Es importante mencionar que en 1910 había 150 fábricas textiles, y en su mayoría contaban con orquestas típicas y orfeones, para fortalecer la camaradería y el descanso de sus empleados.<sup>5</sup>

*Periodo 1910-1920.* De forma paralela a la lucha de la Revolución mexicana se retomaron los planteamientos del nacionalismo, con el objetivo de reconstruir una nación popular; se llevó la música a las batallas y



se cantó el proceder de los héroes. También se reconfirmó la solidaridad entre familias, paisanos y amigos, consolidándose una identidad nacional que buscaba mecanismos de integración de las clases marginales, obreras, campesinas e indígenas a la dinámica nacional.<sup>6</sup> Se volcaron los creadores de música hacia la orquesta típica, contribuyendo con varias obras que narraban el acontecer político y social: “Selección de melodías de la Revolución mexicana”, de Pablo Marín; “Fantasía de la Revolución mexicana”, de Higinio Hernández; “Adiós Mariquita linda”, de Marcos Jiménez; “Los chinacos”, de Vicente Uvalle; “Las coronelas”, de Bonifacio Gayosso, y “Corazón mexicano”, de José de Jesús Martínez.<sup>7</sup>

*Periodo 1930-1970.* Son múltiples los sucesos históricos que acontecieron en nuestro país y marcaron su proceso de consolidación. Por citar algunos eventos podemos mencionar las exploraciones arqueológicas en el estado de Oaxaca, la expropiación de la industria petrolera, se concluye la construcción del Palacio de Bellas Artes, se fundan Nacional Financiera y el Fondo de Cultura Económica. También nace el Instituto Politécnico Nacional, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, y se realizan los Juegos Olímpicos. Surge la *época de oro* del cine mexicano, y con ella el romanticismo.<sup>8</sup> La Orquesta Típica relata con notas musicales este acontecer, por lo que algunas obras que

<sup>4</sup> Juan Manuel Álvarez Pineda, “Elementos para una gestión interinstitucional del patrimonio cultural”, tesis de maestría en arqueología, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH, 2006.

<sup>5</sup> Raúl Zarabozo, “Remembering to Daniel Zarabozo”, disponible en la página web de Daniel Zarabozo [http://www.danielzarabozo.com.mx/zarabozo8e.html].

<sup>6</sup> Juan Manuel Álvarez Pineda, *op. cit.*

<sup>7</sup> Luis Sandi, *De música y otras cosas*, México, Editora Latino Americana, 1969.

<sup>8</sup> Adalberto Ceballos Piedra, *La economía mexicana en el contexto de la globalización*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1997.





ilustran auditivamente este periodo histórico son: “De Oaxaca a Michoacán”, de Alberto Escudero; “México 68”, de Félix Santana; “¡Oh Juárez!”, de Moisés B. Alvarado; “Oaxaca”, de Alberto Escobedo; “Himno al petróleo”, de Tomás Flores, y “Estampas mexicanas” de Alberto Escobedo.

#### La OTCM, la diversidad cultural y la creación musical

**A**l ejecutar con instrumentos propios del país los diversos arreglos especialmente elaborados para la OTCM, tanto de música mexicana como internacional, así como de diversos autores contemporáneos, la OTCM promueve y fomenta el conocimiento, respeto a la diversidad cultural y a la creación humana.

La OTCM también constituye un reto a la composición, ya que es la única orquesta donde se aprende y se fomenta la escritura para instrumentos típicos, pues en las escuelas de música formales no se enseña. Es importante señalar las diferencias en la escritura de la música entre instrumentos, pues escribir para trompeta es diferente a hacerlo para salterio, y a su vez éstos dos son diferentes de la escritura de un bajo sexto.

Cada vez que la OTCM tiene una presentación irradia los significados del pasado de México y de su diversidad cultural a través de sus obras y sus instrumentos. Asimismo, es semillero para nuevos compositores, para nuevas obras musicales, para jóvenes instrumentistas y para los públicos del futuro, ya que a medida que sus

músicos interpretan viejas y nuevas obras, y la orquesta como institución se adapta a las nuevas circunstancias históricas, la OTCM construye por medio de la cultura, un flujo inagotable de creatividad, que pone en relieve y capta momentos que nos son propios.

Para ejemplificar esta diversidad cultural, podemos mencionar obras que utilizan géneros tradicionales de México, como la *Suite regional*, arreglada por Félix Santana y en cuya exposición de doce compases se puede escuchar un jarabe propio de Jalisco que se enlaza mediante un son jarocho tan conocido como “La bamba”, dejándonos escuchar ocho compases de exposición para luego modular a Re mayor y

deleitarnos con la polka evolucionada de “El taconazo”, a lo largo de 44 compases. A continuación modula a Mi bemol mayor y comienza un son istmeño, para después pasar a La mayor con el ritmo de tambora sinaloense y terminar con un jarabe. También podemos mencionar la obra titulada “Fantasía yucateca”, donde pueden apreciarse un par de jaranas, boleros y un pequeño vals.

Entre las obras de compositores extranjeros que se han transcrito para la OTCM tenemos piezas de Nicolás Rimsky-Korsakov, de quien sobresalen “Capricho español”, “Scherezada” y “La gran pascua rusa”, por lo que afirmamos que la OTCM también fortalece la diversidad y el intercambio cultural.

En cuanto a obras compuestas o arregladas últimamente tenemos el “Danzón Dos” de Arturo Márquez, “Concierto San Ángel” de Gerardo Tamez, “Danza gitana” de Higinio Ruvalcaba, “Estrellita” de Manuel M. Ponce, “Las posadas” de E. Hernández Moncada, “Día de Navidad” de Gustav Holst, así como el rescate de partichelas de instrumentos típicos en obras de Carlos Chávez, entre ellas “La paloma azul” y “Sinfonía india”.

#### La OTCM fomenta el respeto entre comunidades y naciones

**C**uando la Orquesta Típica ha viajado a otros países o estados representando a México, así como en cada concierto que ofrece en el Distrito Federal, establece un diálogo artístico que mediante la interpretación de obras de diferentes países, regiones y épocas históricas,

difunde ante el público una pluralidad de pensamientos, de estéticas, de diversidad cultural. Y al establecer ese puente, al conocer al otro, se promueve el respeto a la diversidad cultural y social. Asimismo, la orquesta ha realizado giras a Estados Unidos, Guatemala y Sudamérica, mientras su proyección nacional se ha dado en entidades como Chihuahua, Durango, Coahuila, Tamaulipas, Baja California Sur, Monterrey, Sinaloa, Colima, Nayarit, Jalisco, San Luis Potosí, Aguascalientes, Puebla, Querétaro, Guerrero, Morelos, Michoacán, Hidalgo, Oaxaca, Chiapas, Veracruz y Tabasco.

Consideramos importante resguardar nuestras tradiciones y el espíritu de solidaridad del mexicano, y qué mejor que la oportunidad de seguir escuchando por muchos años más los conciertos dominicales de la OTCM, donde el público hace un compás de espera ante la agitación de la vida cotidiana para reencontrarse con sus raíces, el terruño que los vio nacer; recordar la letra o las notas de una obra mexicana permite viajar en el tiempo y, sin caer en lo cursi, hasta paladear la exquisita comida del pueblo, o los tiempos de nuestra infancia.

#### La OTCM es una fuente de información artística y académica

La Orquesta Típica tiene una trayectoria artística y social que nos relata la conformación de las orquestas nacionales, y con ello de las instituciones culturales, por lo que es una fuente de información histórica y social de México.

El archivo de partituras de la OTCM no sólo es el material primario del repertorio que interpreta, sino también refleja estilos de composición y orquestación, por lo que su archivo musical suministra repertorio para otras orquestas y para la misma OTCM, así como información estética de la música. El archivo musical se encuentra resguardado en el Archivo Histórico de la Ciudad. Este material consta generalmente de un guión o partitura para el director artístico, así como de las partichelas de la orquesta.

En función del desarrollo de la OTCM ha sido necesario incorporar la enseñanza de los instrumentos típicos que la integran. Esta enseñanza ha sido de manera

oral, de generación en generación, elaborando así un conocimiento de técnicas de ejecución de instrumentos que de otra manera caerían en desuso. Por tanto, la OTCM es fuente de conocimiento y enseñanza de técnicas de ejecución de instrumentos.

#### El valor educativo de la OTCM

En el servicio educativo debemos anotar que la música de nuestra agrupación traduce valores sensoriales (timbre, intensidades, texturas), valores rítmicos (métrica, rítmica), valores afectivos (mensaje de los textos con los diversos giros melódicos y armónicos). De aquí se desprende la direccionalidad rítmica, melódica, armónica, formal, tímbrica de los materiales y de la carga vital (motriz y afectiva) que porta, la cual determina una directa absorción que simplifica la recepción del mensaje sonoro.

La música de esta orquesta permite recorrer la geografía nacional, dando la oportunidad de reafirmar el conocimiento de la división política del país; en algunos casos las obras hacen referencia a la hidrografía u orografía, y siembran en el escucha el deseo de averiguar la posición geográfica del hecho en cuestión, mientras al adulto le permite reafirmar su conocimiento y, en algunos casos, revivir experiencias del pasado.

El repertorio de la agrupación cuenta con muchas obras que permiten conocer o repasar hechos históricos de manera tan amena, que pedagógicamente permiten un aprendizaje duradero. Las obras compuestas en los siglos XIX, XX, y lo que va del siglo XXI, reúnen características que concuerdan con lo expresado por la UNESCO al afirmar la necesidad de propiciar aprendizajes significativos y permanentes, así como la construcción de competencias que contribuyan al desarrollo cultural, social y económico de la sociedad, las cuales se enunciaron en la Conferencia de Educación realizada en Francfort en 1998. Con base en lo anterior, podemos afirmar que los conciertos de la OTCM permiten al escucha manifestar las competencias de la comunicación (auditiva, visual, corporal, del lenguaje) que se correlacionan entre sí para lograr un aprendizaje permanente, despertando nuestra inteligencia emocional. Esta competencia permite tomar conciencia de

nuestras emociones, comprender los sentimientos de los demás, tolerar la presiones y frustraciones que vivimos en el trabajo; incrementar nuestra capacidad de empatía y habilidades sociales, y aumentar las posibilidades de desarrollo social tratando de erradicar la violencia y otros rasgos negativos que afectan a nuestra sociedad, pues los cambios biológicos donde se manifiesta la felicidad permiten aumentar la actividad de un centro nervioso del cerebro que inhibe los sentimientos negativos y favorece un aumento de energía disponible, provocando una disminución de los que generan pensamientos inquietantes e invitando al organismo a un descanso general, pero también a conseguir un sinnúmero de objetivos.

Desde el punto de vista filosófico, el arte debe servir para una transformación generando las siguientes prioridades: valoración, contexto histórico y expresión artística. Es importante que los miembros de la OTCM luchemos a favor de los infantes y adolescentes brindando nuestras mejores ejecuciones para ellos, pues estos sectores de la población no deben ser campo fértil del prejuicio que se forma en estas etapas de la vida acerca de lo mexicano, pues los prejuicios realmente son una especie de aprendizaje emocional. La existencia y continuidad de una orquesta típica en términos generales incorpora y fomenta valores de cohesión y relaciones socioculturales, que como beneficios inmediatos recuperan y mantienen con vida el patrimonio musical mexicano en sus diversas épocas, manifestaciones y estilos, además de contribuir a la formación de ciudadanos sensibles, con conciencia de identidad.

#### La OTCM es promotora de un turismo educativo

La utilidad de rescatar y fomentar la música tradicional mexicana a través de la OTCM también puede estar relacionada con proyectos sustentables de la agenda cultural de la Ciudad de México, como el turismo local. Si bien durante los últimos meses ha decaído, el fomento del patrimonio cultural intangible representado en música se vuelve una oferta que genera incentivos y diversifica las opciones de diversión y esparcimiento para el mejoramiento de la calidad de vida de los habitantes de la ciudad y sus visitantes, al

margen de que se abunda en una labor educativa, histórica, geográfica y musical. En general, brindar una mayor importancia y reconocimiento a la OTCM significa invertir en la agenda presente y también generar un capital social que podrá comprobar sus logros y retribuciones a la sociedad en la construcción del futuro.

Como hemos señalado, los 125 años de vida de la orquesta representan 62.5% de la vida del país, lo cual no se refleja en una fría cifra matemática, sino que representa el acompañamiento en diversos hechos históricos, sociales, políticos, económicos de la vida del mexicano.

#### La influencia de la OTCM en la cultura musical nacional

La OTCM no sólo ha surgido de las tradiciones musicales del país, sino que también ha contribuido grandemente en la formación cultural de la ciudad de México y de todo el país, influyendo en conjuntos musicales mexicanos tan importantes como el “mariachi”, que a partir del desarrollo de la orquesta fue retomando elementos como la vestimenta, arreglos musicales, adición de elementos, la sistematización y las formas de estudio. Además influyó en otras importantes orquestas del país y está reconocida como fuente de inspiración para la formación de varias orquestas sinfónicas mexicanas, que la consideran “la madre de las orquestas mexicanas”,<sup>9</sup> pues ninguna otra tiene la edad que la Orquesta Típica de la Ciudad de México, ni el peso histórico musical. Por ello afirmamos que la OTCM ha sido formadora de identidad, arraigando el sentido nacionalista a su público, preservando las tradiciones, enlazando las diferentes culturas del país por medio de la geografía musical de sus obras, además de ser fuente pionera e inspiradora de la cultura musical clásica y regional de México.

#### La OTCM como fuente de trabajo

Efectivamente, la orquesta da cabida no sólo a músicos sinfónicos sino también a músicos tradicionales

<sup>9</sup> José Rogelio Álvarez (dir.), *Enciclopedia de México*, 12 tt., México, 1977.





(instrumentistas y cantantes), puesto que la conjunción de ambos estilos es parte del repertorio de la agrupación. De igual forma, da empleo a directores de orquesta y coro, compositores y arreglistas-copistas, pues el proceso de digitalización de su acervo de partituras se inició en 2008 al conjuntar el trabajo de auxiliares técnicos, ingeniero de sonido, archivistas, bibliotecarios, coordinador operativo, choferes de mudanza y personal.

#### Procedimiento de la petición

Como institución cultural, la OTCM tiene un lugar dentro de la administración pública y una situación jurídica y laboral que son parte de la realidad de esta orquesta.

La Orquesta Típica de la Ciudad de México es una dependencia de la administración pública centralizada de la Ciudad de México, bajo la jurisdicción de la Secretaría de Cultura. Los músicos reciben su sueldo de dos maneras, algunos son trabajadores con plaza de base y otros devengan su sueldo con contratos mediante el régimen “honorarios asimilados a salarios”.

Actualmente los trabajadores de base son minoría ante los de honorarios y la orquesta presenta una carencia de materiales como instrumentos, accesorios para instrumentos, papel para las partichelas, una sede propia, un lugar especial para su archivo musical, difusión de sus conciertos, así como la contratación de más músicos que ejecuten instrumentos típicos y la basificación de sus músicos de honorarios, entre otras deficiencias.

Ante esta situación, miembros de la comunidad artística presentamos una petición para que dicha orquesta fuera nombrada Patrimonio Cultural Intangible de la Ciudad de México, con el objetivo de asegurar la permanencia de esta agrupación. Así, con base en la legislación de Fomento Cultural de la Ciudad fue presentada a la Secretaría de Cultura dicha petición, lo cual implicó un largo procedimiento del que mencionamos los pasos más relevantes:

- 1) Investigación bibliográfica, hemerográfica y de historia oral, reuniones de trabajo y construcción del documento base que administrativamente sería el expediente técnico.
- 2) Una vez redactado el documento, en octubre del 2009 entregamos a la Coordinación del Patrimonio Artístico y Cultural de la Ciudad de México el trabajo de investigación sobre nuestra agrupación, el cual constituía un estudio amplio que contenía el sustento teórico e histórico necesario para que la OTCM fuera declarada Patrimonio Cultural Intangible de la Ciudad de México. Junto con ese documento se entregó la petición con más de 200 firmas de apoyo de la comunidad cultural de la ciudad.
- 3) El 18 de febrero del 2010 la Secretaría de Cultura de la ciudad de México dictaminó favorablemente dicho proyecto.
- 4) Dictamen valorado por la Consejería Jurídica, quien dio una opinión favorable a dicha propuesta.
- 5) Derivado de dicho procedimiento, y luego de casi ocho meses, se realizaron varias reuniones de trabajo en la Secretaría de Cultura, en las cuales se generó el proyecto de Declaratoria, mismo que fue enviado a la Consejería Jurídica de la Jefatura de Gobierno de la ciudad, para sus observaciones.

El resultado de este largo proceso fue que el 21 de enero de 2011 se publicó en la *Gaceta Oficial* del Distrito Federal, el Acuerdo del Jefe de Gobierno donde se declara a la Orquesta Típica de la Ciudad de México como Patrimonio Cultural Intangible de la Ciudad de México.

Queremos mencionar que la orientación y el apoyo del maestro Bolfy Cottom fueron de suma importancia para este acontecimiento sin precedentes en la historia de México. Esperamos que la experiencia y la labor de la OTCM inspiren a otros actores culturales a interesarse en el patrimonio cultural intangible de México.

ACUERDO POR EL QUE SE DECLARA A LA ORQUESTA TÍPICA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COMO PATRIMONIO CULTURAL INTANGIBLE DE LA CIUDAD DE MÉXICO, DISTRITO FEDERAL (Al margen superior un escudo que dice: Ciudad de México.- Capital en Movimiento)

MARCELO LUIS EBRARD CASAUBON, Jefe de Gobierno del Distrito Federal, en ejercicio de la facultad que me confiere el artículo 122 párrafos segundo y cuarto, Apartado C, Base Segunda, fracción II, inciso b), de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos; 8, fracción II, 52, 67, fracciones II y XIX, 87 y 90 del Estatuto de Gobierno del Distrito Federal; 5, 12, 14, 15, fracción XII, 16, fracciones II y IV, 32 Bis, fracciones I, III, XII y XX de la Ley Orgánica de la Administración Pública del Distrito Federal; 2, fracciones II, V y VI; 3; 4, fracciones IX, XI y XIII; 5, fracciones I, II, XIV y XXI, 6; 8, 18, fracciones I y II, 19, fracción VII, 55, 56 y 57 de la Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal; y 1, incisos a), b), c), y d), 2; numerales 1 y 2; 13; 14; inciso a, y 15; de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

CONSIDERANDO

Que la cultura, concebida como la totalidad de la conducta colectiva e individual la cual incluye los productos de las actividades mentales y físicas de los miembros de un grupo social, los cuales pueden ser de carácter material o inmaterial, comprendiendo así sus tradiciones, costumbres, creencias, formas de pensamiento, pautas de conducta, economía, tecnología, organización social, expresiones artísticas, derecho, religión, instituciones y en general todos los aspectos de la vida social, constituye una prioridad para el Gobierno del Distrito Federal, en tanto es el vínculo identitario más importante para los habitantes de esta Ciudad.

Que el patrimonio cultural, es parte importante de la cultura de toda sociedad y por ello refleja su historia, su concepción del mundo, su identidad y permanencia futura como comunidad.

Que las expresiones artísticas son una forma de manifestación del patrimonio cultural de un grupo social o una sociedad, ya que constituyen una de las manifestaciones más sensibles de la creatividad humana y con ella se recogen experiencias, tradiciones, ideas, sentimientos, luchas y cosmovisión de un pueblo, convirtiéndose así en un vínculo formador de lazos afectivos, ideal entre generaciones.

Que dentro de estas expresiones artísticas, se encuentra la música en su diversidad creativa, la cual a lo largo de la historia de nuestro país y en particular de nuestra Ciudad, ha sido capaz de vincular la tradición proveniente de las culturas indígenas que nos dieron origen, con aquellas que por diversas razones han formado parte de nuestro devenir histórico.

Que una de esas experiencias en la historia de la Ciudad de México, se gestó a partir de 1884 bajo la iniciativa del gran músico italiano Carlos Curti; proyecto que originalmente se denominó Orquesta Típica Mexicana y que en los años cuarenta del siglo xx se transformó en la Orquesta Típica de la Ciudad de México.

Que la Orquesta Típica de la Ciudad de México, ha sido una creación original, en tanto que es la decana de las orquestas en nuestro país, así como por su conformación, la cual integra los instrumentos tradicionales de la música indígena con aquellos que forman parte de las orquestas de música clásica; por esta particularidad ha sido la expresión musical más clara que recoge y expresa la diversidad cultural que nos caracteriza como nación, constituyéndose así en una institución educativa capaz de transmitir a tra-

vés de su música las diversas etapas de nuestra historia nacional.

Que la importancia cultural de la Orquesta Típica de la Ciudad de México radica fundamentalmente en el beneficio público, en el servicio educativo y en las aportaciones innovadoras para preservar las fuentes orales y el patrimonio intangible relacionado con la música popular mexicana.

Que tanto la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos como diversos tratados internacionales ratificados por el Senado de la República, imponen al Estado Mexicano y, por ende, al Gobierno del Distrito Federal, la adopción de medidas concretas orientadas a salvaguardar las distintas manifestaciones culturales, dentro de las cuales se encuentra la Orquesta Típica de la Ciudad de México

Que como resultado de la dinámica social propia, así como influencias de otras latitudes expresadas en una gran urbe como la Ciudad de México, un número importante de manifestaciones e instituciones culturales como la Orquesta Típica de la Ciudad de México han visto amenazada su existencia ante el surgimiento de nuevas expresiones culturales y la falta de condiciones que tiendan a su preservación, razón por la cual deben ser salvaguardadas por el Gobierno del Distrito Federal, a fin de asegurar su preservación, protección, valoración y revitalización.

Que disposiciones internacionales aplicables en materia de patrimonio cultural intangible como la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, aprobada en octubre de 2003 por la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), obliga al Estado Mexicano a adoptar las medidas de orden jurídico, técnico, administrativo y financiero adecuadas para garantizar el acceso al patrimonio cultural inmaterial.

Que el sentido social, educativo y recreativo que congrega el servicio de la Orquesta Típica de la Ciudad de México, refuerza la identidad en torno a un patrimonio cultural de todos los mexicanos y particularmente de los habitantes de la Ciudad de México.

Que la protección y preservación de la Orquesta Típica de la Ciudad de México, fortalece el tejido social de la población y promueve la creatividad, al generar un servicio educativo lúdico y al fomentar la continuidad de la enseñanza y la creación con los instrumentos típicos de la misma, lo cual es un aporte para que se ejerzan los derechos culturales de la ciudadanía del Distrito Federal.

Que en el año 2009 un grupo de ciudadanos interesados en la preservación de la tradición que representa la Orquesta Típica de la Ciudad de México, con base en la Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal, solicitó a la Secretaría de Cultura del Distrito Federal declarara a esta institución tradicional como Patrimonio Cultural Intangible de la Ciudad de México, a cuyo efecto fue elaborado el dictamen intitulado La Orquesta Típica de la Ciudad de México: Patrimonio Cultural Intangible de la Ciudad; destacando la trascendencia de dicha institución musical, así como sus aportes a la cultura y logros no sólo en la Ciudad de México sino en todo el país y a nivel internacional y resolviendo la procedencia de tal declaratoria.

Que como resultado de lo anterior la Secretaría de Cultura elaboró el Proyecto de Declaratoria, el cual fue sometido a aprobación del suscrito, y

Tomando en cuenta que para el Gobierno del Distrito Federal y sus habitantes resulta prioritario realizar todas las acciones requeridas para preservar, proteger y fomentar la cultura en sus diversas manifestaciones, he tenido a bien expedir el siguiente:

ACUERDO POR EL QUE SE DECLARA A LA ORQUESTA TÍPICA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COMO PATRIMONIO CULTURAL INTANGIBLE DE LA CIUDAD DE MÉXICO, DISTRITO FEDERAL.

PRIMERO.- Se declara a la Orquesta Típica de la Ciudad de México como Patrimonio Cultural Intangible de la Ciudad de México, Distrito Federal.

SEGUNDO.- El objeto de la presente declaratoria es la determinación del carácter de Patrimonio Cultural Intangible de la institución musical Orquesta Típica de la Ciudad de México, de acuerdo al artículo 4, fracción XI, de la Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal, siendo esta declaratoria de interés social y de utilidad pública para los habitantes de la Ciudad de México. Las características y especificidades de dicho patrimonio cultural intangible son las que a continuación se describen:

### I. De su trayectoria histórica

El surgimiento de pequeñas orquestas que aparecieron en la Ciudad de México en el siglo XVII, fue creciendo y evolucionando hasta llegar a la Orquesta Típica Mexicana, fundada en pleno auge porfirista por el maestro Carlos Curti, el primero de agosto de 1884. Esta orquesta constituye el primer antecedente directo de la actual, desde 1940 se conoce como Orquesta Típica de la Ciudad de México, según la copia del Acta Constitutiva publicada el lunes 5 de agosto de 1929.

La Orquesta Típica de la Ciudad de México tiene una trayectoria artística y social que nos relata la conformación de las orquestas nacionales, y con ello también de las instituciones culturales, por lo que es una fuente de información histórica y social de México.

Al ejecutar con instrumentos propios del país los diversos arreglos de música tradicional de México y otras partes del mundo, así como las transcripciones de la música escolástica especialmente arregladas para ella, así como al interpretar obras de autores contemporáneos mexicanos, la Orquesta promueve y fomenta el conocimiento, respeto a la diversidad cultural y a la creación humana.

### II. De su integración

La Orquesta Típica de la Ciudad de México es una agrupación musical con 126 años de existencia (1884-2010), que se dedica a interpretar música mexicana y lo más popular de la música universal, que fue transcrita y arreglada especialmente para dicha organización por músicos compositores del siglo XIX y XX. Su archivo musical abarca más de 1300 obras que se encuentran resguardadas en el Centro Cultural Ollin Yoliztli y en el Archivo Histórico de la Ciudad.

La Orquesta Típica de la Ciudad de México está integrada actualmente por las siguientes familias de instrumentos:

- a) Cuerdas frotadas: violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos, contrabajos.
- b) Cuerdas punteadas: salterios grandes, salterios chicos, guitarras, bandolones, bajos sextos.
- c) Alientos madera: flautas, flautín, oboes, clarinetes, fagot.
- d) Alientos metal: trompetas, trombones, tuba, cornos.
- e) Percusiones: timbal, marimbas, accesoristas.
- f) Coro: sopranos, mezzosopranos, contraltos, tenores, bajos.
- g) Director: un director artístico y un director de coro.

### III. De la composición de sus instrumentos.

Los instrumentos musicales que definen a la Orquesta como típica son:

- a) El Salterio;
- b) El Bandolón;
- c) El Bajo Sexto;
- d) La Marimba;
- e) La Guitarra Séptima Mexicana;
- f) La Mandolina;
- g) El Huehuetl; y
- h) El Teponaztli.

TERCERO.- Para el cumplimiento de las obligaciones que la presente declaratoria conlleva, el Gobierno de la Ciudad de México, a través de la Secretaría de Cultura, conformará a más tardar en un término de 30 (treinta) días hábiles a partir de la publicación de esta Declaratoria, una Comisión de la Orquesta Típica de la Ciudad de México, la cual tendrá entre otras funciones, la elaboración de un programa de conservación, a corto, mediano y largo plazo, destinado a investigar, preservar, difundir y promover dicha institución musical, así como las demás atribuciones que se señalen en los lineamientos organizativos correspondientes.

La Comisión de la Orquesta Típica, estará conformada por un máximo de 10 miembros, considerando la representación de la Secretaría de la Cultura y la de la propia Orquesta Típica, así como de las principales instituciones de enseñanza musical a nivel superior. Habrá también representación de personas que se consideren conocedoras de la materia.

CUARTO.- La Secretaría de Cultura del Distrito Federal vigilará el cumplimiento de esta Declaratoria, gestionará los recursos que apoyen la realización del programa de preservación y elaborará el reglamento de la Orquesta Típica.

### TRANSITORIOS

PRIMERO.- Esta Declaratoria entrará en vigor al día siguiente de su publicación en la *Gaceta Oficial del Distrito Federal*.

SEGUNDO.- Publíquese en la *Gaceta Oficial del Distrito Federal*, para su observancia y aplicación.

TERCERO.- Para el funcionamiento de la Comisión de la Orquesta Típica de la Ciudad de México, la misma elaborará sus lineamientos organizativos, así como el programa de preservación en un plazo no mayor de 90 (noventa) días naturales, posteriores a su integración e instalación, los cuales serán aprobados por la Secretaría de Cultura. El programa de preservación de la Orquesta Típica deberá considerar el carácter educativo, institucional y social de dicha institución musical.

CUARTO.- La Secretaría de Cultura del Distrito Federal inscribirá el presente Decreto en su Catálogo de Patrimonio Cultural Intangible de acuerdo al artículo 20, fracción IV, de la Ley de Fomento Cultural. También inscribirá en este Catálogo las disposiciones reglamentarias y programáticas a que hace referencia esta Declaratoria.

Dado en la Residencia Oficial del Jefe de Gobierno del Distrito Federal en la Ciudad de México, a los veinte días del mes de enero del año 2011.- EL JEFE DE GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL, MARCELO LUIS EBRARD CASAUBON.- FIRMA.- LA SECRETARIA DE CULTURA DEL DISTRITO FEDERAL, ELENA CEPEDA DE LEÓN.- FIRMA.



Laura Beatriz  
Moreno Rodríguez\*

A N T R O P O L O G A

## El espionaje mexicano: el caso de los cantores en Juchitán durante el movimiento de la COCEI (1973-1983)



*A ti te dedico mi canto  
Juchitán de las flores  
Por tus hazañas heroicas  
Que son luchas libertarias.*

*Tradición destacada  
Es la lucha libertaria  
Por Che Gómez, Roque Robles.  
Un pueblo que nace libre  
Un pueblo rebelde y recio  
Es Juchitán de las flores.<sup>1</sup>*

**E**ste trabajo es el inicio de una investigación más profunda en torno a la función y actividades que desarrolló la Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales (DGIPS) —organismo que fungió como policía política— en el periodo 1973-1983 con respecto a los músicos del canto nuevo en Juchitán de Zaragoza, Oaxaca, durante la lucha de la Coalición Obrera Campesina Estudiantil del Istmo (COCEI).

El archivo de la DGIPS contiene una gran gama de temas, los cuales varían en función de la época que se consulte. En el caso de los años setenta predominan investigaciones sobre grupos de izquierda, guerrillas, sindicatos, exiliados, artistas e intelectuales, entre otros. Existe evidencia de que durante la década de 1970 el gobierno mostró un particular interés por registrar, vigilar y espiar a toda persona que desarrollara actividades artísticas durante la efervescencia de diversos movimientos políticos y sociales.<sup>2</sup>

\* Estudiante de maestría en el Instituto de Investigaciones José María Luis Mora. [mariazurco@yahoo.com.mx]

<sup>1</sup> Fily López, “Un pueblo rebelde y recio”, canción recopilada durante el periodo de entrevistas a los músicos en 2008 en Juchitán, Oaxaca. La fecha de la composición se ubica a principios de la década de 1970.

<sup>2</sup> Establecer qué tipo de material había y cuáles eran los temas más recurrentes dentro del archivo de la DGIPS tuvo lugar a partir de mi experiencia dentro del Proyecto “Guía del Fondo de la Secretaría de Gobernación, Sección: Dirección General de Investigaciones

Cabe mencionar que este tema surge en 2003, a raíz de mi participación en el Proyecto para realizar una “Guía del Fondo de la Secretaría de Gobernación, Sección DGIPS 1920-1952 y 1966-1973”; actualmente dicho fondo se localiza en la Galería 2 del Archivo General de la Nación.

### El papel de los artistas en las luchas sociales en los setenta

A partir de la movilización estudiantil de 1968, entre los grupos de izquierda se generó un replanteamiento sobre la función y objetivos que debía tener el arte y la cultura en general. Fueron algunos jóvenes quienes se dieron a esta tarea, “pues era imperativo adoptar una posición crítica alrededor del arte y la cultura, lo que implicó en muchas ocasiones ahondar en problemas políticos, sociales, económicos e históricos”, a decir de Cristina Híjar.<sup>3</sup>

El México de esos años estaba sumido en un ambiente de represión, conflictos dentro de la esfera política, hostigamiento, censura, persecución y encarcelamientos injustificados, era el tiempo de la llamada “guerra sucia”. Luis Echeverría,<sup>4</sup> junto con algunos funcionarios, y utilizando el aparato de gobierno, encabezaba la persecución de los jóvenes que se habían radicalizado después del movimiento estudiantil de 1968. Este uso del aparato de gobierno también fue llevado a las zonas más pobres y marginadas en la provincia mexicana. Esta política conllevó el crecimiento de los grupos guerrilleros existentes. Otros frentes de luchas sociales se dieron a través de los sindicatos independientes, organizaciones populares y estudiantiles, los cuales —al igual que los grupos armados— buscaron una vía para el mejoramiento social del pueblo mexicano.

Políticas y Sociales”, donde participé en tareas de análisis, descripción y catalogación durante seis años. El proyecto fue dirigido por la maestra Delia Salazar Anaya, de la Dirección de Estudios Históricos del INAH.

<sup>3</sup> Cristina Híjar, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, México, Conaculta-INBA-Cenidiap, 2008, p. 15.

<sup>4</sup> Al terminar el periodo echeverrista, quedaría en su lugar José López Portillo, el cual siguió la misma política de erradicar a la oposición política.



En este contexto, el papel de los cantantes de música de protesta, canto nuevo o testimonial también llevó a su represión, persecución, censura, exilio y muerte. Cabe mencionar que este fenómeno socio-político y musical invadió casi toda América Latina, debido a las dictaduras y gobiernos antidemocráticos que había en Chile (Augusto Pinochet), España (Francisco Franco), Argentina (Jorge Rafael Videla), Nicaragua (Anastasio Somoza) y México (Luis Echeverría), entre otros países.

Uno de los objetivos de estos artistas fue la difusión de las diversas luchas sociales que se estaban generando en varias partes del continente, pues su objetivo primordial era denunciar y sensibilizar a la población sobre los acontecimientos que sucedían en cada nación o bien dar testimonio de los hechos, como muestra en su reporte del 13 de abril de 1971 un agente de la DGIPS:

José de Molina y David Bañuelos —cantantes de protesta— en un acto celebrado en la Preparatoria 2, atacaron la política de Luis Echeverría, presidente constitucional de la República, afirmando que en México no hay democracia.

David Bañuelos dijo: “somos víctimas del gobierno puesto que no hay democracia en México, no somos libres de dar una opinión o expresarnos públicamente sobre el gobierno, porque enseguida somos detenidos por la policía. Es por eso que debemos unirnos como revolucionarios, tomemos como ejemplo a Cuba, Fidel Castro, el Che Guevara, ellos son revolucionarios y han logrado su objetivo”.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Archivo General de la Nación (AGN), Fondo Gobernación, sección Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales (DGIPS), caja 1266 A, exp. 1.

Sin embargo, al compartir estas ideas de lucha muchos músicos se unieron a grupos políticos y artísticos de izquierda, con lo cual se convirtieron en un objetivo a investigar. Mientras internamente nuestro país vivía la “guerra sucia”, el gobierno mexicano abrió sus puertas a exiliados de Latinoamérica, y entre ellos llegaron músicos provenientes de varios países de nuestro continente.

### ¿Quién registra a los artistas?

La DGIPS se creó para funcionar como la policía política, encargada de registrar y espiar las actividades de agrupaciones e individuos considerados riesgosos para los gobiernos en turno. Estas investigaciones se dirigieron tanto a nacionales como extranjeros.

Aunque en la actualidad no se cuenta con documentos que acrediten la fecha exacta en que entró en funciones la DGIPS, se puede rastrear sus antecedentes entre 1918 y 1922.<sup>6</sup> Sus funciones concluyeron cuando en el gobierno de Miguel de la Madrid la Secretaría de Gobernación (Segob) anuncia su desaparición el 21 de agosto de 1985, dando paso a la Dirección de Investigación y Seguridad Nacional (DISN).<sup>7</sup>

Durante la existencia de la DGIPS los informes que registran las actividades de artistas —músicos, pintores, fotógrafos, poetas— e intelectuales se concentran en dos periodos, principalmente: el primero lo encontramos desde el final de la década de 1920 hasta mediados de los años treinta.<sup>8</sup> Otro momento importante

<sup>6</sup> Delia Salazar Anaya, “Introducción”, en *Guía del Fondo de la Secretaría de Gobernación, sección: Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales, 1920-1952*, México, INAH, 2004.

<sup>7</sup> En 1948 nació la Dirección Federal de Seguridad (DFS), por lo que la DGIPS y la DFS convivieron en un momento determinado.

<sup>8</sup> Para este periodo encontramos registradas las actividades de los pintores David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Frida Kahlo y la fotógrafa Tina Modotti, entre otros. Su registro se debe a que participaban o pertenecían a partidos u organizaciones de izquierda, muchos de ellos militaban en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y otros en el Partido Comunista Mexicano.



será entre mediados de la década de 1970 y los primeros años ochenta.<sup>9</sup>

### Los zapotecos y su historia de lucha

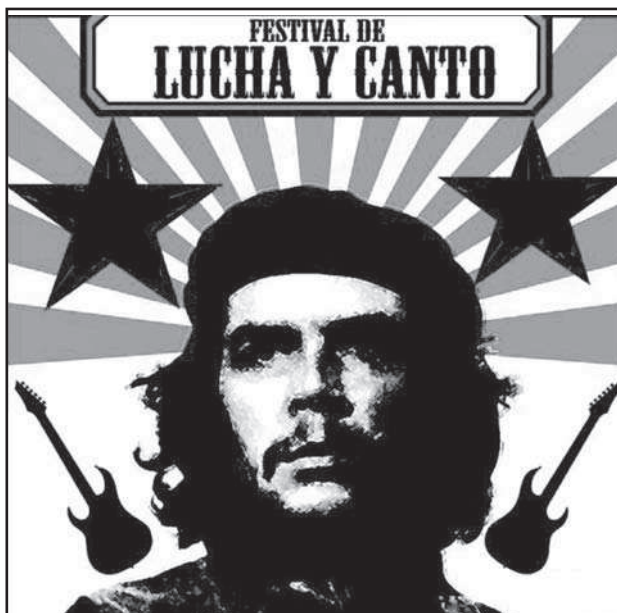
Antes de definir la importancia de los músicos del canto nuevo juchiteco en el contexto de la lucha social y su registro por la policía secreta, es necesario explicar quiénes son estos personajes y de dónde provienen. Juchitán se caracteriza por ser un lugar donde se han presentado grandes luchas en contra de imposiciones que han traído consigo desigualdad entre la población. Pero fue en el siglo XIX donde se desarrollaron las dos luchas más importantes, que posteriormente, en el siglo veinte, pasaron a formar parte del discurso político de la COCEI. En 1834 José Gregorio Meléndez defendió los bienes comunales y llevó a efecto la recuperación de tierras. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX salió a la luz un nuevo líder, José F. Gómez, quien ocupaba el cargo de jefe político interino en Juchitán y enarbolaba las demandas de autonomía de la región frente al Estado, reparto de tierras y el uso comunal de las salinas.

Por lo anterior, podemos observar que Juchitán ha sido un pueblo esencialmente guerrero en busca del bienestar de su región, pues el Istmo de Tehuantepec —lugar donde se asienta Juchitán— siempre ha sido codiciado por los diferentes gobiernos debido a su ubicación geográfica; ya que resulta relevante política y económicamente.

La COCEI surge en 1974, en la coyuntura donde ciertos sectores de la sociedad exigían una mejor forma de vida, adquiriendo rápidamente una base social y consenso entre la población juchiteca. La importancia

<sup>9</sup> Encontramos seguimientos de gente como José Revueltas, el caricaturista Rius, el cantante José de Molina y Judith Reyes. También se da seguimiento a los institutos culturales de Cuba y Rusia, Casa de Cultura de Juchitán, cine clubs universitarios, festivales de protesta, conferencias, exposiciones de pintura de contenido social. También existe gran cantidad de material gráfico y cancioneros de corte satírico sobre funcionarios de gobierno o sobre la represión.





y el triunfo de esta organización se debe a dos factores: la identidad étnica, pues su propuesta política reivindicaba el idioma zapoteco y las tradiciones de esta etnia, y el rescate de su memoria histórica, por lo que gran parte de la producción musical que se generó durante la lucha de esta organización rescató a sus héroes históricos. Estos factores fueron fundamentales para la identificación de los sectores populares con la coalición.

¿Músicos del canto nuevo juchiteco, preocupan al gobierno?

Los músicos de Juchitán que se dedicaron a hacer un canto político y social provenían de familias de clase media y baja; algunos de ellos no llegaron a terminar sus estudios de nivel básico y su contacto con la música inició de forma lírica, mientras otros realizaron estudios en el conservatorio. Entre los más sobresalientes están Hebert Rasgado, Israel Vicente, Gilberto Regalado López (Fily López), Santiago Esezarte y Mario Esteva, por mencionar algunos.<sup>10</sup> Todos ellos iniciaron sus actividades como cantantes de protesta durante la lucha popular que entabló la COCEI a lo largo de casi 10 años, a decir de Fily López durante una entrevista en enero de 2007. Algunos de ellos militaron o simpatizaron con la organización; pero también está

<sup>10</sup> Ángel y Felipe Toledo, Gonzalo Pineda, Macario Matus, Feliciano Marín, Sandra Fernández, Alejandro López Santiago, Tacho López, David Cruz, Víctor Manuel López Santos, Roberto López Santos, Hugo Pineda.

el caso de Hebert Rasgado, quien fuera representante de la célula del Partido Comunista Mexicano en Juchitán.

Este movimiento musical tuvo dos etapas esenciales; el primero se reflejaría en el contexto del surgimiento de la Coalición, donde la represión fue una constante, por lo que los músicos se daban a la tarea de componer rápidamente para denunciar los hechos acontecidos día a día, lo que Jorge Velasco denomina “canto emergente”.<sup>11</sup>

*Ahora sí querido hermano  
vamos juntos a triunfar  
con la planilla del pueblo  
que impondrá su voluntad  
marchemos firmes y unidos  
nuestra unidad será ley  
a obreros y campesinos  
el pueblo con la COCEI.*

*Porque ha llegado la hora  
que nuestro pueblo decide  
a luchar firmes y unidos  
todos con Polin de Gyves  
porque tú ya le conoces  
le vas a dar la razón  
al candidato del pueblo  
líder de la coalición.*<sup>12</sup>

Pero será casi al triunfo de la COCEI que la música del canto nuevo tomaría nuevos aires y se discutiría nuevamente la función de esta música, llegándose a definir que tendría que ser más estética; novedosa en el uso de instrumentos y ritmos, y con un toque poético, como menciona Hebert Rasgado en una entrevista realizada en mayo de 2007: “En la música alternativa están todos los ritmos que nos llegan de influencia, hay una etapa que nos llega de la música afroantillana, específicamente cubana, y se hacen canciones como los cubanos. Mucha de la ‘nueva trova zapoteca’ tiene refe-

<sup>11</sup> Jorge H. Velasco García, *El canto de la tribu*, México, Conaculta, 2004.

<sup>12</sup> Composición de Mario Esteva (sin título), ca. 1981. Este tema hace un llamado a votar por Leopoldo de Gyves durante las elecciones de 1981, y finalmente hace referencia a su triunfo.



rentes en la ‘nueva trova cubana’”. Este cambio se entiende en un contexto donde el triunfo de la coalición se veía cerca, por lo que era necesario hablar sobre una situación de esperanza y cambio.

Cabe mencionar que la COCEI fue una de las organizaciones de izquierda más importantes, debido a que en 1981 gana el Ayuntamiento Popular de Juchitán, dándole el primer triunfo electoral a la izquierda en México. De ahí la existencia de gran cantidad de informes realizados por agentes de la DGIPS que registraron dicho movimiento, pues resultaba de gran interés para el gobierno.

Para 1970 Manuel Ibarra Herrera era director de la DGIPS, y en 1971 ocuparía el cargo Jorge A. Vásquez Robles,<sup>13</sup> quien durante su dirección asignó delegados estatales donde se registraba mayor actividad política. Para Oaxaca fue nombrado el inspector Demetrio José Granja Martínez, responsable de coordinar a los agentes en ese estado.<sup>14</sup> Me parece importante mencionar que no todos los agentes estaban adscritos a la dirección, por lo que muchas veces se reclutó a civiles para que investigaran o espieran los movimientos de las organizaciones políticas.<sup>15</sup> En este contexto, fue el agente que firmó con las iniciales MALC quien llevó a cabo el registro de las actividades de los músicos de Juchitán; sin embargo, en momentos de gran acción política se llegó a designar a once agentes más.<sup>16</sup>

Los informes relativos a los “músicos de protesta”, así denominado por los agentes, se encuentran incorporados en los registros que documentan a la COCEI, y en ellos se menciona cuántos cantantes participan aunque no logran identificarlos por su nombre, como se explica en el informe de 1977:

[...] ante aproximadamente 250 personas simpatizantes de la COCEI, el líder de ésta, Carlos Sánchez López, hizo uso de la palabra invitando a los ahí reunidos a no dar marcha atrás a su posición, señalando que la asistencia debe ser constante para que el movimiento no se debilita, ya que el Gobierno tendrá que reconocer su triunfo.

<sup>13</sup> AGN, DGIPS, caja 2012 A, exp. 1.

<sup>14</sup> *Ibidem*, caja 2007 A, exp. 2.

<sup>15</sup> *Ibidem*, caja 2052 B, exp. 3.

<sup>16</sup> *Ibidem*, caja 1636 A, exp. 2.

Tres miembros de esta Unión Popular COCEI-PCM con guitarras difundían canciones de protesta alusivas al movimiento.<sup>17</sup>

Mencionaré además que los músicos tradicionales se incorporaron a este movimiento del canto nuevo con canciones populares, y la utilización de instrumentos tradicionales terminó por cohesionar e identificar al movimiento, que a su vez reforzó la identidad zapoteca. Así lo registra la DGIPS el 1 de diciembre de 1980, durante un mitin en Juchitán:

[...] que la juventud el pueblo juchiteco y el mismo país los iba a recordar siempre porque valientemente iban a defender un ideal como es el de su Ayuntamiento Popular, finalizó diciendo que deberían de estar más unidos que desde el día que se inició el movimiento cuando tomaron el Palacio Municipal.

Enseguida una banda popular de la Colonia Álvaro Obregón integrada por 5 individuos tocó canciones populares causando regocijo y entusiasmo entre los asistentes.<sup>18</sup>

Por otro lado, es necesario mencionar que estos reportes hacen referencia a músicos de otros lugares que apoyaron al movimiento de la COCEI. José de Molina, en su disco *Salsa roja* de 1979, incorporó dos canciones de Mario Esteva referentes a la COCEI, que se titularon: *Marcha a la Coalición y Lorenza Santiago*, como se muestra en el siguiente informe:

Por otra parte, también en la Casa del Lago estuvo presente el cantante de música de protesta José de Molina para dar a conocer las canciones de su nuevo disco “Salsa Roja”, en cuyas canciones hacían alarde de mucha violencia en contra del Gobierno para mantener al pueblo dormido (esto no sólo lo expresa en sus canciones, sino también en mensajes hablados).

Durante esta actuación se repartieron volantes firmados por la COCEI en donde piden la presentación del desaparecido Profesor Víctor Pineda.<sup>19</sup>

Es importante mencionar que sería conveniente revisar los documentos de la Dirección Federal de

<sup>17</sup> *Ibidem*, caja 1507 C, exp. 3.

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*, caja 1657 A, exp. 2.



Seguridad (DFS), para ubicar la probable existencia de expedientes personales de los músicos, ya que la DFS realizaba el trabajo de investigación de los movimientos y personajes más importantes de esta época.

Los informes de la DGIPS permiten observar las actividades de los músicos juchitecos, en qué eventos participaban, qué organizaciones los apoyaban y qué luchas apoyaban ellos. Dentro de su contenido se describe la hora, lugar y ubicación de los eventos, quiénes participan, cuántos asistentes se reunían en estas actividades; y además se menciona el nombre de aquel que toma la palabra en los mítines, como lo refiere un informe de 1979: “Hasta el momento se encuentran en el Palacio Municipal 70 personas aproximadamente, donde utilizan un aparato de sonido en el cual se oyen las melodías y canciones de protesta e invitan al pueblo en general a que asista al mitin que efectuarán el día de hoy a las 19:30 horas frente a este Palacio Municipal”.<sup>20</sup>

Podemos encontrar informes que nos dicen que estos músicos estuvieron en Oaxaca, Puebla, Veracruz y la ciudad de México. Sin embargo, cuando menciono que existía un interés del gobierno por registrar las actividades de los músicos dentro de las movilizaciones políticas no sólo me baso en los informes, ya que además existe un documento localizado en este archivo, y aun cuando carece de fecha y título, proviene de la Secretaría Particular de Echeverría.<sup>21</sup> El documento refleja un análisis y la visión que el poder tenía sobre la función de la propaganda política en distintos medios —gráfica, escrita u oral—, así como la repercusión que tenía en la sociedad mexicana, por ello describe estrategias para combatirla y hacer más eficaz la suya. Este informe cuenta con un ejemplo sobre la “música de protesta”:

[...] se pudo lograr rescatar propaganda subversiva consistente en libros, instructivos y folletos sobre la técnica de guerra de guerrillas, así como un disco donde se hace un llamado a levantarse en armas. Descubrimos este complot al rescatar un acetato titulado *Aquí está el Che*, interpretado por la compositora mexicana Judith Reyes.

<sup>20</sup> *Ibidem*, caja 1507 C, exp. 3.

<sup>21</sup> *Ibidem*, caja 2876, exp. 1, 41ff.

En otra interpretación, el mencionado disco critica acerbamente la represión policiaca, manifestando una estrofa: *que se sigan dando gusto, ojo con los granaderos cuando empiecen a tirar, ora pueden darse gusto, pues poco les va a durar [...]* La labor cumple perfectamente su cometido, ya que tratándose de gentes de reducido nivel de cultura son presas fáciles para dejarse llevar por los entusiastas párrafos populares, entonados con el sabor de la canción mexicana e iniciarse en el proceso del terrorismo guerrillero [...]<sup>22</sup>

En relación con lo anterior se expresa la función y la importancia que puede llegar a tener el lenguaje dentro de la propaganda política, según menciona el inciso B de dicho documento. “Las ideas que obtienen mayor eco —repetición labio a labio— son las que se difunden [...]”.<sup>23</sup> Por ello puede entenderse la necesidad de registrar la música de protesta en contextos políticos, pues el lenguaje fue un arma bastante efectiva tanto para el gobierno como para los músicos. “Por un lado el eufemismo fue un mecanismo eficaz de propaganda política contra el adversario, en este caso los estudiantes. El lenguaje como arma”.<sup>24</sup> Por otro lado, la música fue un mecanismo que logró consolidar y difundir ideologías.

En función de lo expuesto, se puede plantear una posible razón de que los músicos del canto nuevo de Juchitán fueran registrados por la policía secreta. En esos años se estaba innovando y revalorizando todo el ambiente artístico juchiteco, debido al contexto de lucha que se estaba presentando a lo largo y ancho del país; y fue a partir de sus experiencias históricas que lograron conjuntar su historia rebelde, tradiciones y lengua, lo cual se tradujo en una música de lucha. Esto trajo consigo que la gente asimilara y entendiera el por qué y la finalidad de la lucha de la COCEI, lo cual permitió que más sectores se involucraran en la lucha, despertando con ello el interés del gobierno por dar seguimiento a estas manifestaciones artísticas.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Jacinto Rodríguez Murguía, *La otra guerra secreta. Los archivos prohibidos de la prensa y el poder*, México, Debolsillo, 2007, p. 69.



## La tina, ¿instrumento típico de México?

**E**n México los músicos ambulantes ejercen su oficio en espacios públicos y en negocios donde se permite que trabajen, como camiones, restaurantes y cantinas, lo cual se debe casi siempre a que a estos artistas —con su repertorio de piezas comerciales de moda— pocas veces se les reconoce como portadores de elementos tradicionales.

En ocasiones, la creatividad lleva a los músicos ambulantes tanto a la fabricación de sus instrumentos como a constituirse en hombres orquesta, donde un solo ejecutante maneja simultáneamente varios instrumentos. El uso de estos recursos musicales proyecta una imagen de originalidad, sobre todo cuando emplean objetos cotidianos. Aunque los instrumentos implementados así parecen creaciones completamente nuevas, no es raro que sean una faceta de la pervivencia de tradiciones culturales, donde nuevos materiales se integran al mismo principio acústico de modelos anteriores.

Un instrumento notable, autoconstruido y utilizado por músicos ambulantes, es un monocordio denominado *tina*, el cual constituye un bajo construido con un recipiente de lámina de hierro galvanizada, con una capacidad aproximada de 60 litros, al que se coloca una cuerda atada a un mástil y se ejecuta al mismo tiempo que una armónica de boca. A pesar de su aspecto espontáneo, es posible documentar un pasado, una transformación, así como situar regiones de empleo e identificar ejecutantes. Asunto que se aborda para México en la presente contribución, en la que se parte del mecanismo de control de los sonidos hasta llegar a los resultados obtenidos en entrevistas.

### Tipos de cordófonos

**D**entro de los recursos musicales actualmente más empleados, este tipo de instrumentos se divide en dos grandes grupos: los de marco, como el

\* Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, Agrícolas y Pecuarias, INIFAP-Sagarpa. [panchocamachom@hotmail.com]



arpa y la cítara que disponen de una cuerda destinada a cada sonido, y los de mástil, como el violín y la guitarra, en los que, para obtener distintas notas, se reduce la longitud vibrátil. Esta clasificación no abarca todas las posibilidades, pues en algunos casos el control de los sonidos se realiza mediante manejo de armónicos, como ocurre en muchos arcos musicales bucales y parcialmente en el berimbau; así como por cambios en el esfuerzo al que se somete a la cuerda, como ocurre con la *tina*. Aunque este último mecanismo se llega a emplear para dar efectos incluso en las guitarras eléctricas, es característico en instrumentos que tienen una sola cuerda, los cuales forman un grupo que aquí denomino “cordófonos de tensor” y corresponden a lo que Walley llamó instrumentos *inbindi*.<sup>1</sup>

#### Constitución de los cordófonos de tensor o *inbindi*

Para entender el funcionamiento de este grupo es necesario describir su conformación característica, la cual incluye:

a) Caja de resonancia: con forma tubular o esferoide; puede ser cerrada, tener libre un extremo o disponer de orificios de salida. Va desde un agujero en el suelo hasta un cilindro o cuenco de diversos materiales.

b) Tapa: constituida por madera, lámina metálica o un parche tenso de piel, define una de las paredes de la caja, especialmente la superior. El material empleado debe ser elástico, de poco espesor y con una rigidez que permita incrementar la cantidad de vibración producida en la siguiente pieza.

c) Cuerda: es el elemento sonoro que el ejecutante hace funcionar mediante punteo o percusión. Puede estar formada por fibras vegetales, tejidos animales, alambres metálicos o sogas plásticas. Es frecuente que uno de los extremos de la cuerda se ate al centro de la tapa, mientras el otro necesariamente al siguiente elemento.



d) Tensor: es la pieza característica del instrumento, en tanto permite hacer cambios rápidos al esfuerzo longitudinal ejercido sobre la cuerda y, por tanto, producir distintos sonidos cuando se le puntea o percute. Como tensores se emplean dispositivos de palanca (vara o mástil apoyado), torno (clavija), jalón (manija o vara deslizante) o muelle (vara flexible arqueada).

e) Soporte: durante el funcionamiento del instrumento el músico emplea una mano para controlar el tensor, mientras la otra puntea o percute sobre la cuerda. En muchos casos, para evitar movimientos indeseables, el ejecutante dedica otra parte del cuerpo a sostener el instrumento, como pueden ser algunos dedos de la mano o con el pie sobre la caja, entre otras opciones.

#### Tipos

Los elementos que constituyen los cordófonos *inbindi* pueden estar dispuestos de varias formas y se definen en función de los siguientes tipos básicos, que se ilustran con ejemplos proporcionados por el propio Walley (cuadro 1).

a) *Premtal*. Instrumento de origen indio con resonador tubular de madera o bambú, que tiene un extremo cerrado por un parche de piel. La cuerda se ata por una punta al centro de este último y por la otra a un

<sup>1</sup> D. Walley, *Inbindis Around the World. Inbindi Home Page*, 2006 [http://walleymusic.com/inbindi/index.php] consultada en octubre de 2010.

**Cuadro 1. Resumen de las características de algunos cordófonos de tensor  
(con base en D. Walley, op. cit.)**

Instrumento	Cuerpo	Tapa	Amarre cuerda a tapa	Tensor
<i>An-g'bindi</i> (Congo) <i>Arc-en-terre</i> (Caribe francés) <i>Ground Harp, Ground Bow</i> (Estados Unidos) <i>Tingotalango</i> (Cuba)	Hoyo en el suelo	Piel, corteza o lámina metálica	Central	Muelle (rama flexible)
<i>Premtal, Khamak, Chonka, Jamidika, Guba, Gopijantro, Gubgubi, Ananda Lahari, Ananda Lahori</i> (India)	Cilindro de madera o metálico	Piel	Central	Jalón (manija)
<i>Gopichand, Bass Gopichand, Ektara, Ek Tar, Iktar, Nandin</i> (India)	Cilindro de madera o metálico	Piel	Central	Torno (clavija) sostenido por tiras laterales de la caja
<i>Danbau, Dan Doc, Huyen, Bau Monochord</i> (Vietnam)	Caja de madera	Madera	Marginal	Combinación de muelle y palanca (vara flexible)
<i>Babatoni</i> (Sudáfrica) <i>Box Bass</i> (Trinidad y Tobago)	Caja de madera	Madera	Central	Jalón (vara telescópica) o palanca (vara apoyada)
Tina (México) <i>Washtub bass, Gutbucket bass</i> (Estados Unidos)	Recipiente industrial invertido de metal o plástico	Metal o plástico	Central, rara vez marginal	Palanca (vara apoyada en un extremo)

botón o manija. Durante la ejecución el músico sostiene el cuerpo del instrumento entre un brazo y el tórax, mientras controla con la mano del mismo lado la tensión de la cuerda haciendo tracción con la manija. La otra mano puntea con un plectro la cuerda para obtener los sonidos. Batista describió para Cuba un instrumento similar, construido con un bote de hojalata sin tapa, como resonador, y una cuerda atada en el fondo.<sup>2</sup> Este instrumento se sostiene con una mano frente a la cara y el extremo libre de la cuerda se muerde para tensarla, mediante movimientos con la cabeza. Los sonidos se obtienen punteando con la otra mano el espacio libre de la cuerda.

b) *Gopichand*. También de origen hindú y aparentemente derivado del anterior, con la diferencia de que del extremo abierto en el resonador, en puntos opuestos de su diámetro, se tienen dos tiras rígidas de 30-40

cm de longitud, las cuales se unen en su punta para sostener una clavija con asidero. La cuerda se ata a ésta y al centro del parche que cierra el fondo del resonador. El instrumento se ejecuta sosteniéndolo por una de las tiras con los dedos de una mano a excepción del dedo medio, el cual realiza el punteo de la cuerda. Con la otra mano se regula la tensión de la cuerda mediante el giro de la clavija.

c) *Angbindi*. Término de origen africano proveniente del Congo y del que deriva la denominación *inbindi* usada por Walley. El instrumento también es conocido en inglés como *ground harp*, ya que el resonador lo constituye un hueco en el suelo, en cuya apertura se coloca la tapa que puede ser de piel, corteza o lámina metálica, en todo caso sostenida por piedras o estacas. Un extremo de la cuerda se ata al centro de la tapa y el otro a una rama arqueada. El ejecutante, en cuclillas o de pie, con una mano controla la tensión y con la otra ejecuta el punteo. Se encontró que este ins-

<sup>2</sup> M.R. Batista, *Ese palo tiene Jutía*, Santa Clara, Capiro, 2002.



trumento también se usa en Cuba donde se llama *tingotalango* y en Colombia, donde se le refiere como *caránano*.<sup>3</sup>

d) Bajo de tina con palanca. Es el tipo más conocido de los cordófonos de tensor. El resonador típico —que le da su nombre, *tina* en español y *washtub bass* en inglés— consiste en un recipiente comercial de lámina metálica, de más o menos 60 litros de capacidad, el cual se coloca sostenido por un pie, de manera que el fondo quede en la parte de arriba. Al centro de éste se ata una punta de la cuerda y la otra al extremo superior de un mástil, que apoyado en un borde del resonador se usa como palanca para modular la tensión de la cuerda con una mano, mientras que con la otra se puntea o golpea la cuerda. En un conjunto musical, el instrumento descrito se usa para proporcionar un acompañamiento con sonidos graves.

Existen otras versiones conocidas en inglés como *box bass*, en las que se usa un cajón de madera como resonador, pero donde el mástil se desliza verticalmente a través de una perforación en la tapa, pues actúa como un tensor de jalón.

En algunos instrumentos de otros grupos, el ejecutante ocasionalmente modifica las notas mediante tensores. Uno de los más notables es el *koto* japonés, que es como una cítara horizontal con un puente a la mitad de las cuerdas. De un lado de éste se puntean las cuerdas y del otro se oprimen para hacer variar la tensión.

### El instrumento improvisado

En Internet se encuentran dispositivos que usan tina como resonador y disponen de un diapasón sobre el que es posible oprimir las cuerdas con los dedos.<sup>4</sup> Estos instrumentos son evidentemente recreaciones del contrabajo de la familia de los

<sup>3</sup> M.R. Batista, *op. cit.*; G. List, “Música y poesía en un pueblo colombiano” (1994), publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República de Colombia [<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/musica/am1c.htm/>], consultada en octubre de 2010.

<sup>4</sup> L.F. Miller, *The Washtub Bass page*, [<http://tubotonia.freehomepage.com/tublinks.html>], consultada en octubre de 2010.

violines y del bajo con mástil entrastado, en el que la altura de los sonidos emitidos se controla mediante la reducción de la longitud vibrátil de las cuerdas.

A primera vista, el bajo de tina de palanca se podría incluir en la categoría de instrumentos descritos, mas debe considerarse que el funcionamiento es distinto: no hay un diapasón para controlar la altura de los sonidos, sino que el mástil es ante todo una palanca usada para regular el esfuerzo ejercido a lo largo de la cuerda. No obstante, el acortamiento de la longitud vibrátil de la cuerda es un recurso disponible para el ejecutante.

Debido al sistema de control, las notas producidas por el cordófono de tensor tienen una afinación menos precisa respecto de las producidas por un bajo con mango entrastado, e incluso las de un contrabajo. Una característica de los *inbindi* es que emite una sucesión de sonidos durante el cambio de una nota a otra, efecto denominado *puja* y que no es fácil de imitar por cordófonos de mango.

Se ha dicho que el bajo de tina con palanca tiene como antecesor directo al tingotalango.<sup>5</sup> La propuesta es aceptable a primera vista, pero en este último el tensor es un muelle y no una palanca como en el primero. Por otra parte, hay varias formas en que se pueden acomodar los elementos constituyentes de un bajo de tina con tensor, de los que existen numerosas versiones.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> P. Oliver, *The Story of the Blues*, Boston, Northeastern University Press, 1998.

<sup>6</sup> L.F. Miller, *op. cit.*



Figura 1. Algunas versiones del bajo de tina con tensor de palanca.



Con todo y la facilidad de construirlo, el tingotalango pudiera haber sido un instrumento con valor ritual consagrado a la ubicación de un árbol específico. En Cuba, Batista entrevistó un ejecutante quien indicó que, para ubicarlo buscaban árboles de mango o güira, ya que tienen ramas que los músicos consideran adecuadamente flexibles.

### El bajo de tina en México

En nuestro país, en el folleto incluido en el fonograma *Voces de Hidalgo* puede verse una fotografía de Arturo Enríquez Basurto, donde aparece el bajo de tina y se menciona que fue tocado por el Conjunto Magisterial Otomí del Valle del Mezquital, Hidalgo.<sup>7</sup>

En ámbitos académicos, se acepta que para Mesoamérica y la región de Aridoamérica que corresponden al actual territorio mexicano se carece de evidencia en relación con el uso de cordófonos por parte de la población nativa.<sup>8</sup> En el periodo colonial los europeos introdujeron este tipo de instrumentos, aunque también son importantes los aportes africano y, en mucho menor grado, asiático.<sup>9</sup>

El arco musical es un recurso difundido en varios pueblos indígenas de México;<sup>10</sup> por su forma y métodos de ejecución este instrumento tiene un posible origen africano.<sup>11</sup> Se trata de una tira de madera en que la cuerda se tensa con clavija o colocándola en la tira flexionada. En este último caso es frecuente que se haga un amarre central con otra cuerda. El manejo de los sonidos se hace mediante el control de armónicos dentro de la cavidad bucal, reducción de la longitud vibrátil o cambios en el

esfuerzo al que se somete la cuerda. Contreras menciona arcos monocordios usados en México con dispositivos para hacer variar la tensión, lo que evidencia la presencia de los cordófonos *inbindi* en nuestro país, aunque no en la versión con tensor de palanca. A diferencia de Cuba, en México no se ha encontrado la presencia del tingotalango como instrumento popular.

El bajo de tina es un instrumento difundido en la región de los montes Apalaches y en el sur de Estados Unidos, donde tiene aceptación desde hace mucho tiempo, por lo cual podría suponerse que pudo haber llegado en el siglo XIX al Istmo de Tehuantepec, pues entre 1857 y 1915, bajo la gestión inicial de la empresa Louisiana de Tehuantepec, numerosas empresas navieras estadounidenses activaron la ruta transístmica, cuyos extremos en tierra permitían la entrada y salida del comercio internacional por ferrocarril, además de la explotación maderera local.<sup>12</sup>

También puede pensarse en una adopción realizada en el siglo XX, relacionada con el hecho de que el instrumento y su versión con resonador de cajón de madera tuvieron difusión internacional en dos periodos: uno como parte de las *jug bands* y grupos de *bluegrass* estadounidenses de los años 1925-1930, y el otro como parte de la *folk music* en la década de 1960;<sup>13</sup> además, en nuestros días tiene un amplio uso en la música del Caribe, de Cuba a Jamaica y en el norte de Costa Rica.<sup>14</sup>

<sup>7</sup> G. Raúl Guerrero e Irene Vázquez Valle, *Voces de Hidalgo; la música de sus regiones*, México, INAH/Gobierno del Estado de Hidalgo (Serie Testimonio Musical de México), casete, 1993.

<sup>8</sup> Guillermo Contreras, "Atlas de instrumentos musicales", en *Atlas Cultural de México*, México, INAH/Planeta, 1998; L.A. Gómez G., "Los instrumentos musicales prehispánicos. Clasificación general y significado", en *Arqueología Mexicana*, vol. 16, núm. 94, 1998, pp. 38-46; S. Martí, *Instrumentos musicales precortesianos*, México, INAH, 1955.

<sup>9</sup> Guillermo Contreras, *op. cit.*; S. Martí, *op. cit.*

<sup>10</sup> S. Martí, *op. cit.*; J.A. Ochoa C. y C.L. Cortés H., *Catálogo de instrumentos musicales y objetos sonoros del México indígena*, México, Grupo Luvina/Fonca, 2002.

<sup>11</sup> Guillermo Contreras, *op. cit.*

<sup>12</sup> L.N. Martínez, M.I. Sánchez S. y J.M. Casado I., "Istmo de Tehuantepec: un espacio geoestratégico bajo la influencia de intereses nacionales y extranjeros. Éxitos y fracasos en la aplicación de políticas de desarrollo industrial (1820-2002)", en *Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía*, núm. 49, 2002, pp. 118-135; R.A. Sarabia, "Desarrollo económico del Istmo veracruzano: la construcción de una región (1830-1910)", en *Clío*, año 6, núm. 25, 1999, pp. 75-89.

<sup>13</sup> D. Walley, *op. cit.*

<sup>14</sup> Victoria Eli Rodríguez, "Los sones del mar Caribe", en *El cantar de las culturas: los sones del mar Caribe*, Santander, Fundación Botín, 2010, pp. 15-44, disponible en la página web de Fundación Botín [www.fundacionbotin.org/file/11530/]; E. Alonso, "El tingotalango o la tumbadera", periódico *La Opinión de Tenerife*, 28 de octubre de 2000.



### Método para el acopio de información adicional

Para recabar más datos acerca del uso del bajo de tina de palanca en México, el autor elaboró un artículo de revisión y lo subió a la red.<sup>15</sup> Como se supuso ligado a un son veracruzano se conminó a los integrantes del foro de discusión de son jarocho (<http://mx.groups.yahoo.com>) a que leyeran el artículo y voluntariamente hicieran aportaciones. También se interrogó directamente a músicos participantes en el mismo foro.

En esta primera etapa, se encontró que los datos más importantes fueron proporcionados por personas que provenían de la región oaxaqueña que se denomina Istmo de Tehuantepec.

Después se procedió a entrevistar a personas nativas de dicha región, tanto en el foro como en una dependencia de gobierno ubicada en el Distrito Federal (INIFAP-Sagarpa). Al final se buscó en Internet información relacionada sobre los puntos sobresalientes detectados.

### Resultados

Se encontró que varios informantes originarios del Istmo de Tehuantepec conocían como *tina* al instrumento abordado, además de citarlo como un recurso ampliamente conocido que para ellos no tenía la mayor relevancia. Sin embargo, lo referían como una presencia antigua, por su uso en bailes populares en que participaron abuelos de personas que tienen actualmente más de 50 años de edad.

Se obtuvieron grabaciones domésticas de dos ejecutantes que pertenecen a la categoría de músicos de cantina o callejeros, los cuales actúan como hombres-orquesta pues ejecutaban simultáneamente la *tina* junto con una armónica de boca y además cantaban.

<sup>15</sup> M.F. Camacho, “Tilingotalango o tumbadera”, 2004, página del Centro Virtual de Estudios Etnográficos [<http://usuarios.arsys-tel.com/juanvicente/instrumentos/tilingotalango/tilingo.html>], consultada en octubre de 2010.

El más famoso de éstos era conocido como *Pancho Tina*, el cual incluía en su ejecución una maraca que hacía sonar con la misma mano que punteaba la cuerda.<sup>16</sup> De esta persona fue posible encontrar algunas grabaciones, entrevistas y videos en “YouTube”. Cabe mencionar que algunos de los temas combinaban el canto de estrofas en español con otras interpretadas en lengua zapoteca.

El mástil de la tina de este ejecutante tenía una clavija en su extremo superior, la cual al parecer se trataba de un dispositivo que podría ayudar a manejar el mástil, recoger la cuerda en relación con la tonalidad requerida o guardar una cantidad de cuerda necesaria para hacer una reparación.

De otro ejecutante sólo fue posible detectar una grabación casera y videos en YouTube. Era conocido como *Machuca Chile*; se hacía acompañar por otro músico —ya fuera un niño que tocaba un raspador, constituido por una botella de “Orange Crush”— o un adulto que percutía sobre el fondo de un bote de plástico de 19 litros y hacía sonar recipientes de hojalata.

Ambos ejecutantes tocaban un repertorio de canciones de moda, básicamente cumbias, que se acompañaban con las notas correspondientes a la tónica, tercera y quinta justas. Además, podían realizar algunos adornos, como secuencias diatónicas que ascendían de la tónica a la quinta justa o descendían de ésta a la primera.

La cuerda colocada en las tinas era de nailon, entorchada. En cuanto a la armónica, se trataba de un instrumento de fabricación china con trémolo, que disponía de dos afinaciones. En las grabaciones y videos se percibe que la ejecución se realizaba con la técnica de *pico*, es decir que sólo se soplaban un canal a la vez, sin introducir la armónica dentro de la boca ni tapar algunos canales con la lengua. Quizá por la necesidad de ejecutar simultáneamente este último instrumento con la tina, ninguno de los músicos citados recurría a acortar la longitud de la cuerda.

<sup>16</sup> P.S. Lerín, “Alcoholismo, alcoholización y consumo de alcohol: un problema de salud en contexto intercultural”, en *Retos para la atención del alcoholismo en pueblos indígenas*, México, Consejo Nacional contra las Adicciones-Secretaría de Salud, 2006, pp. 27-36; D. Manzo, “Rendirán homenaje a Pancho Tina en el Istmo”, diario *Despertar de Oaxaca*, 26 de mayo de 2010 [<http://www.dia-riodespertar.com.mx>], consultada en octubre de 2010.



Jorge Amós  
Martínez Ayala\*

A N T R O P O L O G A

## ¡Échale un quinto al piano... o púchale al mp3! Un recuento de fuentes fonográficas y la necesidad de una fonoteca de Michoacán

*A nuestros cancioneros  
(que siguen) ignorados.*

**D**esde fines de los años ochenta los casetes iniciaron la debacle del acetato, muy pronto el disco compacto la de aquéllos, y los archivos digitales mp3 —que compactan la información y nos permiten almacenar 30 o 40 discos compactos en dispositivos apenas del tamaño de un paquete de chicles— sustituyeron los demás formatos. Los discos de vinilo y sus fundas de cartón con fotografías e información impresas fueron desechados, el nuevo dispositivo que reproduce música grabada sólo concede el nombre del intérprete y el título de la pieza, a veces asocia una imagen, pero nada más. Las enormes colecciones de discos de algunos sibaritas amantes de Euterpe fueron rematadas en las librerías de viejo, cuando no mandadas a la basura, ahora todo debe caber en la palma de la mano, ser portátil, móvil, *bluetooth* de lo contrario será una “victrola”. Las fonotecas personales con el *soundtrack* de la vida de sus poseedores fueron sustituidas por carpetas virtuales anodinas que no permiten la evocación, ni siquiera catalogar, toda la música es aleatoria, *shuffle*, mercancía desechable y reciclable, pero sin contexto. Las fonotecas, esos lugares que resguardaban colecciones de discos de vinilo o cintas magnéticas, dejaron de tener una razón para existir; incluso acervos de instituciones del Estado han sido “regaladas” sin razón; pongamos un ejemplo: hace un par de años la enorme fonoteca de la XEPUR, “La voz de los p’urhépecha”, una radiodifusora de la CDI, fue “regalada” porque ya se habían copiado los discos a formato digital mp3; así, la memoria sonora de cientos de grabaciones realizadas por los músicos michoacanos fue “tirada” sin sentido al olvido, pues muchos acetatos eran únicos, ediciones de apenas 500 ejemplares, la mayoría desechados por los mismos escuchas con el cambio de moda o la desaparición de la tec-

\* Facultad de Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. [mulato-mex@yahoo.com]



nología de reproducción; por ello, es urgente la creación de una Fonoteca de Michoacán que debe preservar no sólo los sonidos, sino las fotos y la información presentes en las portadas de los discos de las diversas tradiciones musicales de Michoacán creadas desde el desarrollo de la mecanización de la música.

La utilidad de la fonoteca, como fuente de información invaluable, quedó evidenciada por Gustavo López Castro, investigador de El Colegio de Michoacán, interesado en la migración de personas de Michoacán a Estados Unidos y ejecutante del acordeón; se percató de la fuerza que el emigrar tiene en los imaginarios y en los productos culturales de los michoacanos, en particular en los corridos y canciones que hablan de las diversas experiencias vividas. Por ello, ideó recopilar en un cancionero esas distintas imágenes que, de manera poética y descriptiva, van plasmando un hecho: la migración; y para ello utilizó las entonces amplias fonotecas de las radiodifusoras de Zamora: XEZM, “La zamorana” y XEPUR, “La voz de los p'urhépecha, en Cherán.<sup>1</sup> Ahí estaban hasta 1995 las grabaciones históricas de cientos de artistas oriundos de Michoacán, desde las Hermanas Padilla, originarias de Tanhuato, hasta Los Razos, nacidos en La Piedad y formados en Sacramento; pero no sabemos si siguen ahí. ¿Dónde está la memoria sonora de esos géneros, instrumentos, voces, idiomas, las técnicas de ejecución de instrumentos, incluido el canto? Hagamos oídos sordos a la amnesia mercantil del *ipod* y recordemos.

A mediados de los años cuarenta, aunque se escribía poco sobre las tradiciones musicales presentes en Michoacán, *los sonidos comenzaron a escucharse* mediante fonogramas y registros de campo. En 1942 llegó por primera vez a Michoacán la musicóloga Henrietta Yurchenco; inició sus registros de música de tradición oral en la ribera del lago de Pátzcuaro y luego en Paracho, en el Internado Indígena, y por último recorrió algunos pueblos de La Cañada. En tres semanas ella y su equipo grabaron en discos de cera 125 canciones indígenas y corridos mestizos; algunas de las piezas registradas aparecieron en los discos que editó a fines de los años cuarenta, cuando se intentaba dar un panorama de la



música de México.<sup>2</sup> A partir de 1964, y hasta 1966, regresó durante las vacaciones de verano e invierno; comenzó de nuevo a grabar, ahora en cinta, en Jarácuaro, en Paracho y en Uruapan, donde recibió ayuda del arquitecto Macías, en cuya casa recibía a un arpero ciego que tocaba en el mercado (tal vez don Teódulo Naranjo) y a las hermanas Pulido.<sup>3</sup> De este periodo salió un disco dedicado exclusivamente a la música indígena de Michoacán: *Music of the Tarascan Indians of Mexico*; este periodo de grabación de campo fue usado fragmentariamente, pues de la lírica infantil tradicional grabada en Uruapan aparecieron ejemplos en otro disco: *Latin American Children's Game Songs recorded in Puerto Rico and Mexico*. La labor de Yurchenco sería un aliciente para que personas de nuestro estado comenzaran a realizar registros de campo, como las del propio arquitecto Macías de Uruapan, quien generaría años después el proyecto *Maestros del folklore michoacano*.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Henrietta Yurchenco, *La vuelta al mundo en 80 años. Memorias*, México, CDI, 2003, p. 51.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 133; Henrietta Yurchenco, “Estilos de ejecución en la música indígena mexicana con énfasis particular en la pirecua tarasca”, en Arturo Chamorro (ed.), *Sabiduría popular*, Zamora, El Colegio de Michoacán/SIGE, 1983, pp. 240-260; *Folk Music of Mexico*, vol. 19 (LP), grabaciones de campo y notas de Henrietta Yurchenco, Washington, Biblioteca del Congreso, 1947; *Indian Music of Mexico* (LP), grabaciones de campo y notas de Henrietta Yurchenco, Nueva York, Folkways, 1948; *The Real Mexico in Music and Song* (LP), grabaciones de campo y notas de Henrietta Yurchenco, Nonesuch (H2009), Nueva York, 1966.

<sup>4</sup> *Latin American Children's Game Songs recorded in Puerto Rico and Mexico* (LP), grabaciones de campo y notas de Henrietta

<sup>1</sup> Gustavo López Castro, *El río Bravo es charco: cancionero del migrante*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1995.



Una década después de doña Henrietta arribaría a la Tierra Caliente de Michoacán otro eminente musicólogo, don José Raúl Hellmer, con un equipo de personas para registrar la música de la región de los grupos de arpa grande que se reunían con motivo de las fiestas de la Constitución de 1814, celebradas cada 22 de octubre en Apatzingán, en el concurso promovido por las autoridades municipales, estatales y federales a través de la Comisión del Tepalcatepec.<sup>5</sup> Producto de estas grabaciones aparecieron algunos interesantes ejemplos en el disco *Mexican Panorama. 200 Years of Folk Songs*, editado en 1957 en Estados Unidos.<sup>6</sup> A principios de los años sesenta hizo varias grabaciones en el concurso de Apatzingán, las cuales presentó en el programa “Sones de Michoacán, de Apatzingán a la Costa”, que formó parte de la serie “Folclor mexicano” que producía para radio UNAM. Dos décadas después aparecieron algunas grabaciones más en su disco *La música tradicional en Michoacán*, cuyo valor radica en que fueron registros antiguos (muchos de los ejecutantes ya habían fallecido) y debido a la revisión de las notas hecha por

Yurchenco, *Folkways* (751), Nueva York, 1968; *Music of the Tarascan Indians of Mexico* (LP), grabaciones de campo y notas de Henrietta Yurchenco, *Asch Folkways* (4217), Nueva York, 1970.

<sup>5</sup> Enrique Bobadilla Arana, *Las valonas michoacanas 1955-1980* (incluye CD), Apatzingán, Casa de la Cultura del Magisterio, 2005, pp. 17-18.

<sup>6</sup> *Panorama mexicano. 200 años de canciones folklóricas* (LP), grabación de José Raúl Hellmer, Discos Vanguard (CV-010), México.

<sup>7</sup> *La música tradicional de Michoacán* (CD), notas y grabaciones de campo de José Raúl Hellmer (*Folklore mexicano*, v. III), México, CNCA/INBA-Cenidim, 1988.

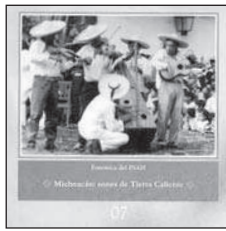
un equipo del Cenidim, así como por la transcripción y traducción del p'urhépecha realizada por el maestro Valente Soto Bravo.<sup>7</sup>

A esta labor de registro y divulgación de especialistas extranjeros pronto se sumaron personas de Michoacán, como el arquitecto Arturo Macías, quien pasó de los registros caseros a organizar una compañía de música y danza michoacana, aunque centrada en las tradiciones de la Meseta Tarasca y la Tierra Caliente, la cual obtuvo el Premio Nacional de Danza del INBA en 1967, y que por varios años se presentó en diversos lugares del país. Producto de su labor resultó la grabación de dos discos panorámicos de la música de Michoacán: *Maestros del folklore michoacano*, el primero dedicado a la “Música indígena p'urhépecha”, y el segundo a la “Música mestiza terracalienteña”.<sup>8</sup>

Sabemos que la mayoría de estos pioneros del registro de campo de las músicas michoacanas no estuvieron más de unos cuantos días entre las personas que les sirvieron de informantes y tal vez dos o tres semanas en las regiones que inventariaron musicalmente; si bien algunos regresaron y permanecían por una semana durante cada año (como Yurchenco), incluso durante 25 años como Hellmer. Tuvieron como base centros urbanos importantes como Pátzcuaro, Uruapan o Apatzingán, por las dificultades técnicas para las grabaciones de campo de la época, por la inexistencia de caminos y la necesidad de transportar pesados equipos que necesitaban de plantas portátiles de luz, a lo cual hay que agregar la imposibilidad de encontrar discos o cintas para grabación fuera de unas cuantas casas comerciales de la ciudad de México. Por ello, salvo algunas excepciones, no pudieron registrar la músicas en sus contextos reales. Tampoco realizaron investigaciones contextuales y mucho menos etnohistóricas de la músicas que estudiaban como fenómeno social, su preocupación inmediata fue el registro y con premura por lo corto de los recursos; pero además, ninguno pasó de los estudios generales para centrarse en una región o género; en consecuencia, las afirmaciones que hicieron siempre son superficiales, sin evidencia empí-

<sup>8</sup> *Maestros del folklore michoacano* (LP), dirección y notas de Arturo Macías, México, Peerles-1663 y 1664. (*Música indígena p'urhépecha*, vol. 1 y 2)





rica, algunas rondan en la franca invención, aunque no debemos descartar algunas de sus intuiciones para realizar investigaciones más serias. Estos pioneros colocaron unas cuantas notas escritas sobre las músicas y las danzas de Michoacán en la parte posterior de sus discos, las cuales fueron de distinta calidad.

Algunas afirmaciones realizadas al vuelo por ellos se convirtieron en “verdades” no cuestionadas por mucho tiempo, inexactitudes que se divulgaron de manera extensiva, sobre todo por los profesores de danza folclórica escolar, quienes utilizaban las grabaciones para poner “bailables” en escuelas primarias; incluso investigadores reconocidos no se preocuparon por cuestionar o validar tales afirmaciones. Pongamos algunos ejemplos de lo dicho con anterioridad. En principio, las clasificaciones son difusas, e incluso erróneas; en 1957 Hellmer llama “costeño” al son “El toro rabón” que se tocaba cerca de la Sierra Madre del Sur que mira a la Tierra Caliente, donde se ubica el pueblo de Aguililla (de donde es originario el intérprete que grabó) y que se extiende culturalmente hasta el estado de Guerrero y no sólo hasta los bajos de la Costa, sino hasta la Sierra, e incluso hasta los límites con los valles bajos del Tepalcatepec, la Tierra Caliente.<sup>9</sup> No pondríamos objeción a su “regionalización” si no fuera porque también “La media calandria” se describe como un “son tradicional de las costas de Michoacán”, cuando el conjunto que grabó era oriundo de Apatzingán, y le pudieron decir que este son también se toca en la Tierra Caliente en varias versiones: una del Plan de Apatzingán y otra en La Huacana. Años después rectifica y lo denomina “son de arpa grande”.<sup>10</sup> Este error de ubicación geográfica, pero no cultural, continuó con Thomas Stanford, quien se refiere a la “lirica popular de la costa michoacana”, aunque usó como centro de estudio Apatzingán.<sup>11</sup> Es obvio que estamos hablando de varias músicas, danzas y líricas tradicionales compartidas por varias regiones geográficas: los bajos de la Costa, la Sierra Madre del Sur, el Plan de Apatzingán, Los Balcones, e incluso el Bajío. Por lo tanto, clasificar

<sup>9</sup> *Panorama mexicano. 200 años en canciones folklóricas* (LP), ed. cit.

<sup>10</sup> *La música tradicional de Michoacán* (CD), ed. cit.

<sup>11</sup> Thomas Stanford, “Lirica popular de la costa michoacana”, en *Anales del INAH*, vol. XVI, 1963.

usando sólo un criterio geográfico es equivocado y restrictivo.<sup>12</sup> Otro claro ejemplo de la premura en el registro es que el guitarrero Antonio Maciel aparece con el apellido Rivera, tal vez porque tocaba con otros músicos de Aguililla también de apellido Rivera, como Juan y Pedro, aunque al parecer su segundo apellido es Maciel.<sup>13</sup>

Mención aparte entre los primeros promotores de la grabación de músicas de tradición oral merece el maestro Francisco Elizalde García, quien desde el principio de los años setenta promocionó a la música tradicional p’urhépecha en el Bajío, La Cañada y las estribaciones de la Sierra, hasta donde llegara la señal de radio de la XEZM, *La zamorana*, en su programa de radio “Mañanitas p’urhépecha” (que por cierto sigue en el aire con otros locutores); además de invitar a los músicos tradicionales a su estudio, se convirtió en productor de decenas de discos de acetato bajo el sello Fonomex, gracias a los cuales tenemos registro sonoro de una buena parte del quehacer musical p’urhépecha durante casi 30 años. Estas 14 grabaciones incluyen fotos de los intérpretes y pequeños textos que contextualizan la grabación.

Si bien los discos de los años setenta y ochenta siguieron el ejemplo de los primeros musicólogos que hicieron registros de campo en Michoacán, contando con pequeños textos descriptivos, la mayoría de veces aventuraban hipótesis y no registraban de manera adecuada a los intérpretes, autores e instrumentaciones. Aun los trabajos más serios en la producción de discos de vinilo no son resultado de una pequeña investigación, con una mínima bibliografía e investigación de

<sup>12</sup> Álvaro Ochoa Serrano, “De tierras abajo a tierras adentro”, en Fernando Nava et al. (eds.), *Memorias del Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*, “Homenaje a Miguel Bernal Jiménez, José Mariano Elízaga y Salvador Próspero”, Morelia, SMM/IMC/Gobierno de Michoacán, 1988, pp. 38-52, y donde al son de “La gallina” siguen malagueñas y otras coplas de la Costa a la Tierra Caliente.

<sup>13</sup> En una charla sobre el asunto, el violinista de Los Caporales de Santa Ana Amatlán, don Ricardo Gutiérrez, nos aseguró que don Antonio se apellidaba Maciel y que tocaba con los Rivera (tal vez sus primos), que es probable que Hellmer colocara el apellido por considerarlos a todos los miembros de la misma familia. También nos aseguró que el excelente guitarrero y arpero vive ahora en el estado de Washington.

campo, sin mencionar ya análisis contextuales o estructurales. Son siempre “panorámicos” y descriptivos, nunca permiten a los músicos y danzantes hablar, nunca aparecen referencias técnicas mínimas de la manera en que se obtuvo la información, dónde y cuándo se grabaron, en qué condiciones. Por ello siempre hay que confiar en la “buena fe” y la “erudición” del productor, o de quién escribe las notas. No obstante, se convierten en importantes fuentes de información en sí, pues evidencian instrumentaciones, técnicas de ejecución, etcétera.

Incluso el disco realizado por un equipo de investigadores del Fonadan es superficial y descriptivo, a pesar de estar coordinado por Josefina Lavalle y haberse realizado con un equipo de investigadores.<sup>15</sup> El primer error aparece en la traducción del “Baile de las mariposas”, pues escriben “paracab” por *parakata*, mariposa; si bien se puede argumentar que no existe una propuesta uniforme para escribir en el idioma de Michoacán, Velázquez Pahuamba *et al.* señalan que el sonido B en lengua p’urhépecha debe ser precedido de M, N o de G.<sup>16</sup> Es un error también pensar que las danzas tienen un origen prehispánico, pues se percatan de que “ya no pertenecen a la religión y no esperan los indígenas, en su mayoría, que les acarreen un provecho real; están desligadas del ritmo de las actividades de producción, pues cada vez más se tiende a representarlas en cualquier momento que se quiera, en fiestas de cualquier índole”.<sup>17</sup>

Se trata de composiciones musicales y coreográficas de mediados del siglo XX, creadas a partir de danzas comunitarias de origen decimonónico o colonial, en

<sup>14</sup> Néstor Dimas Huacuz, *Temas y textos del canto p’urhépecha*, Zamora, El Colegio de Michoacán/IMC, 1995, p. 327.

<sup>15</sup> Etnomusicología: coordinador Mario Kuri-Aldana, Felipe Ramírez Gil, Joaquín Guzmán Luna; coreografía: coordinador Luis Felipe Obregón, Marcelo Torreblanca, Evelia Beristain, Encarnación Martínez; etnografía: coordinadora Mercedes Olivera, Mariana Murguía; departamento audiovisual: coordinador Rodolfo Velasco R., fotógrafo Alejandro Loranca, redacción y corrección de estilo José Luis Franco, coordinación de la edición del disco: Joaquín Guzmán Luna.

<sup>16</sup> Juan Velázquez Pahuamba *et al.*, *Vocabulario práctico bilingüe p’urhépecha-español*, Morelia, INI/P’urche Uantakueri Juramukua/INEA, 1997, p. 9.

<sup>17</sup> Josefina Lavalle, *Danzas de la región lacustre del estado de Michoacán* (LP), México, Fonadan/ CBS MC-0590 (s/a).

las que tal vez existan algunos elementos “prehispánicos” idealizados, contruidos por los indígenas contemporáneos para el Estado y el turismo; la respuesta a cuáles y cuántos son esos elementos está en suspenso y necesitará un estudio.<sup>18</sup>

En la década de 1990 aparece en Uruapan una pequeña casa productora llamada Alborada Records, especializada en las músicas tradicionales de la Tierra Caliente y la Meseta Tarasca. La labor de su productor, el ingeniero Ignacio Montes de Oca, él mismo ejecutante del arpa, ha sido la de promover en el estado de Michoacán, y entre el turismo nacional e internacional que llega a la entidad, las músicas de tradición oral. La mayoría de grupos y músicos de renombre de Tierra Caliente, como “Los Caporales de Santa Ana Amatlán”, “Los Jilguerillos de Apatzingán” y “El Alma Grande de Apatzingán” han grabado para Alborada Records. No hay pueblo o rancho del centro al sur de Michoacán donde no se escuchen sus grabaciones, ya sea en las cocinas o en las camionetas. Lo mismo puede decirse de la música de la Tierra Fría, pues la “Orquesta de los hermanos Alonso” de Capácuaro y la “Orquesta de Jarácuaro” han grabado discos para esta casa productora. El ingeniero Montes de Oca ha mostrado que la música tradicional michoacana es rentable económicamente, si bien —como sucedió con Fonomex una década antes— la calidad del diseño de sus portadas y la virtual inexistencia de notas y textos aclaratorios evidencia que el mercado y el público son locales, que no quieren “saber” sino “escuchar”, a diferencia de lo que sucede a nivel nacional e internacional con las producciones de empresas fonográficas como Discos Pentagrama, Discos Corason o Putumayo Records, quienes surten miles de discos a los amantes de la *world music*, anhelantes de “conocer” otras músicas.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Algunos músicos como don Pedro Dimas, de Ichupio, y don Aurelio de la Cruz, de Janitzio, recuerdan los nombres de los maestros que coreografiaron dichas danzas para los “concursos”, incluida “Las mariposas”.

<sup>19</sup> Ignacio Montes de Oca Hernández, “Alborada Records”, en Álvaro Ochoa Serrano (ed.), *Michoacán: música y músicos*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Gobierno de Michoacán, 2007, pp. 429-431.



En 1998 apareció un texto de divulgación y un CD realizados por René Villanueva, un folclorista que usa la información ya publicada por investigadores para crear dos pequeñas introducciones a su cancionero, una general para los sones de Tierra Caliente, y otra para las pirekuas de la Tierra Fría. La transcripción de los sones y las pirekuas es indolente; sin embargo, tiene la ventaja de acompañarse por un disco con grabaciones de campo realizadas por el autor a principios de los años 70, con interpretaciones magistrales de músicos ya fallecidos, como don Tomás Andrés Huato, don Antioco Garibay, Timoteo Mireles *El Palapo*, don Teodoro Chávez y don Pedro Patricio.<sup>20</sup> La grabación y el texto muestran que algo ha cambiado. Ya no se trata de los *booklets* que aparecen en las grabaciones de músicas de tradición oral o “no occidental” generadas por la *world music*, se trata de la necesidad de entender con cierta profundidad los procesos sociales que se relacionan con la música, sus contextos de ejecución, función y uso social. El libro y el CD dan un panorama, repiten muchos lugares comunes, tienen errores, pero sirven de ejemplo.

En la década de los años 80 el Colegio de Michoacán produjo dos discos LP con grabaciones de campo y en estudio realizadas por el doctor Chamorro; desde el año 2002 comenzó a editar discos compactos con música tradicional registrada en grabaciones de campo y en los eventos que realiza en sus sedes de Zamora y La Piedad. El primer disco compacto fue uno panorá-

<sup>20</sup> *Cantos y música de Michoacán* (CD), grabaciones de campo y textos de René Villanueva, México, IPN/Pentagrama (PCD 320), (Testimonio musical de México), 1998.

mico de la música y los entornos sonoros de la Cuenca del Balsas, al que siguió otro sobre la música y las danzas de la misma región. En octubre de 2002 se realizó en Zamora el XXIV Coloquio de Historia y Antropología Regionales. Gente de Campo. Su organizador fue el doctor Esteban Barragán, destacado investigador de las sociedades rancheras y su cultura en la Sierra del Tigre, en el Jalmich. Paralelo a tal evento se llevó a cabo el Encuentro de Músicos Tradicionales “Temples de la Tierra”, donde se realizaron grabaciones al mariachi El Santuario y al conjunto de arpa grande Los Caporales de Santa Ana Amatlán, que serían editadas como discos compactos con apoyos del Proyecto Tepalcatepec de El Colegio de Michoacán, coordinado también por el doctor Barragán.<sup>21</sup> Como resultado del proyecto aparecieron varios discos compactos con músicas de la Cuenca del río Tepalcatepec, que incluye en su zona alta a poblaciones p'urhépecha.<sup>22</sup>

El alud de grabaciones de campo editadas en CD fue aliciente para que otros investigadores de El Colegio de Michoacán se interesaran en compartir sus registros de campo. Algunos presentaron como parte de sus resultados de investigación información visual y sonora en discos compactos y discos de video; tal es el caso de John Gledhill, quien publicó un libro sobre el sistema ritual de Ostula, una comunidad nahua de la Costa de Michoacán, e incluyó una serie de videos compilados en DVD; o el doctor Álvaro Ochoa, quien recientemente editó dos producciones con grabaciones realizadas en los años ochenta al conjunto de arpa grande de Timoteo Mireles, *El Palapo*, y en los noventa a don Jesús Villa.

<sup>21</sup> Los Caporales de Santa Ana Amatlán, *Sones, jarabes y valonas de la Tierra Caliente de Michoacán* (CD), notas de Raúl Eduardo González Hernández, Zamora, El Colegio de Michoacán/Proyecto Tepalcatepec/Gobierno de Michoacán (Serie Temples de la Tierra, 1), 2002; *Mariachi El Santuario, Un santuario del mariachi tradicional rancharo* (CD), notas de Esteban Barragán López, Zamora, El Colegio de Michoacán/Proyecto Tepalcatepec/ Gobierno de Michoacán (Serie Temples de la Tierra, 3), 2003.

<sup>22</sup> *De tierras abajo vengo. Música y danza de la Tierra Caliente del Balsas michoacano* (CD), notas y producción de campo de Jorge Amós Martínez Ayala, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2002; *¡Vámonos a fandaguear! El baile de tabla en Huetamo* (CD), notas y producción de campo de Jorge Amós Martínez Ayala, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2003.





En 2004 apareció *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*, y no hubo reacciones perceptibles, aunque se vendió bien en las ferias del libro de México, Guadalajara y Monterrey, y se obsequió a bibliotecas y radios comunitarias. En general es desconocido para los interesados y los investigadores en la música tradicional de Michoacán y ni siquiera se cita en los estudios monográficos posteriores, incluidas las tesis de licenciatura de las instituciones de educación locales. El voluminoso texto incluye un CD con selecciones musicales diversas, instrumentos no grabados antes, géneros desconocidos, transcripciones musicales y análisis someros de éstas. Con todo, no hay desánimo en los autores, quienes prepararon la revancha y esperamos que este año se publique el segundo volumen. También se organizó un seminario con conciertos didácticos y conferencias que desembocó en un volumen que reúne textos de las ponencias y algunas participaciones musicales compiladas en el CD anexo.<sup>23</sup> Texto y CD se concibieron como unidad, los *tracks* no son “ejemplos”, sino referencias sonoras que glosan en sonidos lo que el texto pretende analizar y racionalizar.

Hay cada vez más investigadores independientes que han usado el programa PACMYC para publicar estudios monográficos sobre algunas de las tradiciones musicales de Michoacán, y, siguiendo el ejemplo de Villanueva, acompañan textos más o menos extensos con CD; tal es el caso de Alejandro Martínez de la Rosa, quien así editó el producto de una investigación de más de cuatro años, que inició con pequeños apoyos económicos de El Colegio de Michoacán y continuó con sus propios recursos.<sup>24</sup>

Es necesario *componer nuevos estudios* para continuar ampliando nuestros conocimientos sobre la música, los músicos, los géneros y los instrumentos musicales construidos en Michoacán a lo largo de su historia;

<sup>23</sup> Jorge Amós Martínez Ayala y Ramón Sánchez Reyna (coords.), *Si como tocas el arpa, tocaras el órgano de Urapicho. Reminiscencias virreinales de la música michoacana* (incluye CD), Morelia, Secretaría de Cultura de Michoacán/Música y Baile Tradicional A. C., 2008.

<sup>24</sup> Alejandro Martínez de la Rosa, *La fiesta del baile de tabla en Churumuco y La Huacana* (con CD), Morelia, URCP-Michoacán/PACMYC, 2008.

pero hay que usar la tecnología. El siglo XX trajo adelantos tecnológicos, como la grabación en distintos medios. Desde los años 40 los discos de acetato capturaron a diversas agrupaciones musicales de Michoacán, con particular intensidad desde fines de los años 60. A partir de la década de los setenta llegó la posibilidad de registrar en cintas magnéticas y en aparatos portátiles por escuchas aficionados la música creada o interpretada por familiares y amigos; hay numerosas familias descendientes de músicos famosos de los años 70, 80 y 90 que tienen como recuerdo casetes donde tocan verdaderos maestros en la intimidad del hogar, en la fiesta familiar o en la del pueblo; incluso con la llegada del video, existen video grabaciones de fiestas familiares. Es necesario crear una fonoteca de Michoacán donde tales registros queden debidamente reproducidos, inventariados, clasificados y preservados, para que sean conocidos por el resto de los michoacanos. Tal es el caso de los 18 sones grabados en casete y grabadora casera en la década de 1980 a don Alfonso Peñaloza —excelente arpista oriundo de El Lindero, municipio de La Huacana, e integrante del último y legendario conjunto de arpa grande—, que esperamos pronto dar a conocer.

En la actualidad tiene lugar el desplazamiento de acetatos y casetes grabados por pequeñas casas fonográficas locales, algunas ya desaparecidas, por los CD. Es necesario recuperar ejemplares de ediciones comerciales de discos y casetes que registraron las diversas músicas michoacanas antes de que desaparezcan, pues la mayoría son ediciones muy pequeñas, de 500 o 1000 piezas, en ocasiones distribuidas únicamente a nivel local y en un solo pueblo. Realizar una fonografía de las músicas michoacanas editada por casas fonográficas comerciales es el primer paso para recuperar discos y casetes, y de ser posible, matrices de audio en cera y en cinta con los cortes editados, y sobre todo los *tracks* o cortes que no fueron incorporados en las producciones finales puestas a la venta. Estos materiales formarían también parte de la fonoteca de Michoacán, a la cual se debería entregar, por ley, cuatro copias de todo material sonoro grabado, editado o producido en Michoacán, o por músicos michoacanos fuera del estado, ya sea que se hayan realizado con fines comerciales o no.

# Los músicos del no lugar: de boteadores y amenizadores urbanos, una etnomusicología para lo cotidiano y lo próximo



**E**l presente trabajo trata sobre un tipo de *performance* nómada realizada en las calles del centro histórico de la ciudad de México (aunque también está presente en otras latitudes) no estudiada por especialista alguno, y que tiene vital importancia por sugerirnos una serie de desvinculaciones hacia el público al que va dirigido; además, por resultar algo tan cercano y cotidiano (sucede a cada momento y en cualquier sitio), se requiere un acercamiento más profundo a la naturaleza de estos eventos sonoros.<sup>1</sup>

Para empezar, debemos entender a qué se le denominarán “boteadores”, “músicos del no lugar”, “los no lugares”, “no lugares no arquitectónicos”.

Por *boteadores* me referiré a todos los músicos y los “no auto” que se dedican a tocar en lugares no protocolizados para la música: ya sea el metro, los camiones, la calle, bares, restaurantes, cafés. La diferencia con *músicos del no lugar* es que los receptores de los eventos sonoros musicales de estos últimos cancelan la adquisición del *performance*, como recipientes pasivos de objetos musicales estáticos. Es por eso que los músicos del no lugar son exclusivamente de la calle, pues en el metro y el camión se pueden percibir muchas relaciones antropológicas entre los emisores y receptores (aunque últimamente ha decrecido el número de *performance* en estos sistemas de transporte colectivo), y en bares, restaurantes y cafés, las relaciones son aun más cálidas con los músicos.

Ahora la naturaleza de los no lugares. En *Los no lugares: espacios del anonimato*, Marc Augé propone la aparición de los no lugares a raíz de la profusión de lo que él llama sobremodernidad, para referirse a la aceleración de todos los factores constitutivos de la modernidad, desde el siglo XVIII hasta la fecha.<sup>2</sup>

\* Compositor, etnomusicólogo, etnohistoriador y percusionista. [hierba2@hotmail.com]

<sup>1</sup> Regula Qureshi, “Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis”, en *Ethnomusicology*, vol. 3, núm. 1, 1987, pp. 56-86.

<sup>2</sup> Marc Augé, *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1992.



En la sobremodernidad se tiene una nueva relación con los espacios del planeta y una individualización nueva y profunda (paradójicamente aunada a la actual nueva globalización, teniendo presente como anteriores a las del imperio romano, las conquistas de América, etcétera). Se conocen tantos acontecimientos a través de la televisión, y de los medios de información en general, que tenemos una sensación de estar dentro de la historia sin poder controlarla. Es decir, se desarrolla una ideología del presente —porque el pasado se va muy rápidamente y el futuro no se imagina— que está siempre cambiando. También la aparición del *cyberespacio* marca la prioridad del tiempo sobre el espacio, edad de la inmediatez y de lo instantáneo, coexistencia de las corrientes de uniformización y de los particularismos. La situación sobremoderna amplía y diversifica el movimiento de la modernidad, signo de una lógica del exceso, y que Augé estaría tentado a medirla a partir de tres excesos relacionados entre sí: el exceso de información, el exceso de las imágenes y el exceso del individualismo.

Utilizo este término que nos habla de un *performance* cualquiera, aunque da por entendido una relación estrecha entre emisor y receptor; y por razones que se detallarán más adelante esto se eliminará dentro de lo que enmarca Qureshi.

De esta situación resultan tres movimientos: el paso de la modernidad a lo que llama la sobremodernidad; el paso de los lugares a lo que llama los no lugares, y el paso de lo real a lo virtual. Estos tres movimientos no

son distintos uno del otro, pero privilegian puntos de vistas diferentes: el primero pone énfasis en el tiempo, el segundo en el espacio y el tercero en la imagen.

Así pues, los no lugares han emergido como necesidad de una nueva etnología de lo individual (principal preocupación de Augé). Su aparición se ha dado tanto por lo económico (el capitalismo avanzado de la sobremodernidad), como por lo antropológico (la falta de identidad, relación e historia), dividiéndose en tres diferentes tipos de no lugares:

- Espacios de circulación: los aeropuertos y el mismo avión, el metro, (y demás medios de transporte en general), autopistas.
- Espacios de consumo: cajeros automáticos, supermercados, cadenas hoteleras, gasolineras.
- Espacios de comunicación: pantallas, cables, ondas con apariencias a veces inmateriales.<sup>3</sup>

Ahora bien, la particularidad de los no lugares referidos en el presente trabajo, radica en que los boteadores tocan en la calle, y la calle no es parte de la sobremodernidad propiamente dicha (las calles son tan antiguas como las más antiguas civilizaciones), lo cual nos re-direcciona a nombrarlos no lugares no arquitectónicos, en tanto es evidente la cancelación del receptor hacia los eventos sonoros musicales de estos boteadores por falta de identidad, historia y relación, y en tanto que al interior de las formas arquitectónicas la calle no es propia de los diseños de esta disciplina, aun cuando es resultado de apilar de cierto modo el orden de las casas y demás construcciones.

Antes de enunciar las problemáticas por las cuales el común de la gente cancela la recepción de estos eventos sonoros musicales, cabe señalar que si se considerara a la calle un lugar antropológico (que en realidad lo es cuando se tienen relaciones antropológicas “exitosas”), donde hay boteadores tocando “x” música en el vacío, anonimato y total indiferencia, entonces tendrí-

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 81.



amos que plantearnos la problemática de una no música en lugares antropológicos.<sup>4</sup>

¿Por qué digo esto?, porque a más de uno le podría parecer una especie de antropología “burguesa” el establecimiento de silogismos y conceptos que parecieran estar alejados de la realidad, y los no lugares, aunque no es algo nuevo en la antropología europea desde fines del siglo pasado, me parece tener un diálogo acorde a fenómenos antropológicos como los que suceden en lo cotidiano en nuestro país, no siendo necesario disponer de una analogía en cuanto a la industrialización que tiene Francia (donde se origina esta etnología de Augé), o el complejo migratorio de Estados Unidos. Sin embargo, tenemos un vasto territorio de heterogéneas relaciones culturales, que sí tendrían analogía con los dos ejemplos anteriores.

En lugar de discernir entre qué es música y qué no es, sería mejor comprender y preguntarnos cómo es la música aquí y ahora. Para esto recurrí al trabajo que ha realizado el musicólogo y semiótico mexicano Rubén López Cano a partir de escuchar el programa radiofónico *Artes electroacústicas* de Zael Ortega, becario del Fonca y Bellas Artes.

En “Música de la posthistoria: apuntes para una semioestética cognitiva de los nuevos comportamientos musicales”, López Cano nos habla de las manifestaciones emergentes no institucionalizadas y que por su naturaleza no son consideradas música, por no encajar entre los cánones y protocolos que por tradición e historia se ha designado como música. Entre estos nuevos comportamientos musicales se encuentran el arte sonoro, arte radiofónico, biomúsica, zoomúsica, música interespecie, improvisación sonora, música corporal, música de la tierra y del entorno, paisaje sonoro, derivas musicales, etnominimalismo, hibridación cultural y transculturización musical, instalación sonora, *performance* sonoro, polipoesía, ciertas manifestaciones de poesía fonética, etcétera.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Que sí la hay: basta escuchar el grupo argentino Reynolds, dirigido por Miguel Tomasín, su baterista con síndrome de Down, y todo el enredo epistemológico que encierra su grupo, mas para efectos del presente trabajo no podemos disponer de la no música de Reynolds (y que, dicho sea de paso, llegó a ser No Reynolds).

<sup>5</sup> Rubén López Cano, “Música de la posthistoria: apuntes para una semioestética cognitiva de los nuevos comportamientos musi-



Estos nuevos comportamientos musicales son una reflexión filosófica y semiótica de la música, de cómo posicionarnos frente a las expresiones posthistóricas, ya sea bajo un discurso social de la psicología, la ecología, la estética, la antropología (como en el presente caso), o cualquier otro. Los objetos-eventos no alcanzan a constituirse completamente como obras de arte “históricas” por su pluridimensionalidad semiótica, lo cual tampoco quiere decir que no sean obras de arte como tales. El comportamiento del arte posthistórico responde a “momentos múltiples *estéticos* (cada artefacto se convierte en expresión de belleza o de buen gusto) y *artísticos* (cada artefacto se puede considerar obra de arte), pero también momentos de crítica social y de cultura, ética, género y, sobre todo, momentos de reflexión filosófica sobre el arte mismo”. Junto a esta pluridimensionalidad de las obras de arte, se hizo posible algo que se venía anticipando de antemano desde fines del siglo XIX: la posibilidad de un arte que no tenga nada que ver en absoluto con la estética, la pretendida inexorable unión entre arte y estética que no era sino una contingencia histórica; el arte ha perdido el monopolio de la estética.<sup>6</sup>

Entonces, ¿cuáles son las razones por las que se cancela la recepción performativa?

cales”, en Miguel Ángel Muro (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, Logroño, Universidad de la Rioja, pp. 681-699, disponible en [www.lopezcano.net], consultada en julio de 2010.

<sup>6</sup> Marc Augé, *op. cit.*, p. 6.



Una de las problemáticas atañe a la formación de públicos, de públicos inquietos y curiosos de vanguardias, pero también de su devenir histórico, cosa no fácil de atacar gracias a los medios de comunicación, cultura de masas e hibridación musical creciente que se ha dado en estilos musicales que a veces toman bandera de lo folclórico o popular.

Bandas de rock seudo intelectualoides, orquestas sinfónicas al servicio de algunos partidos y/o candidatos, sus *covers* ambiguos, la etiqueta elitista con la que enmarcan su presencia en la escena musical, falta de asignaturas de música y arte en general en las escuelas primarias, aunado a los problemas ya mencionados, ejemplifica la carencia crítica y reflexiva de la situación musical contemporánea en un país como el nuestro, lo cual sólo es reflejo de las carencias en otros ámbitos.

La multimedia y el discurso audiovisual han moldeado la manera de entender el mundo y cómo entendernos a nosotros mismos, inmersos en él, justamente lo que hablábamos al principio acerca de la proliferación de la sobremodernidad por los excesos de la información, las imágenes y el individualismo, en el paso de lo real a lo virtual y la aparición de los no lugares.

Entonces, en el momento de la percepción de algún arte, el continuo objetual intermitentemente es de tal suerte que uno es lanzado de forma retroactiva a derroteros privados de subjetividad personal. Se deja de contemplar el objeto, para de alguna manera ubicar los

límites de la percepción propia. En este sentido, los artefactos artísticos se comportan como anti-objetos o hiperobjetos.<sup>7</sup>

Todo esto desemboca en que la música sea una disciplina que no logre conjuntar de manera holística todas sus manifestaciones, ni siquiera los mismos sonidos de los que se jacta ser ordenadora y analizadora (la música tradicional de la India o la música micro tonal no son los pilares del estudio de la música académica y se encuentran cursos muy reducidos y esporádicos en las academias y escuelas de música). Esto nos sugiere que no hablamos de un “idioma universal”, como se ha querido comprender románticamente pensando que por que el C mayor (o cualquier otro sonido o escala) es mayor en cualquier lado, se sobreentenderá todas las emociones y demás sentimientos que desencadenará ése o cualquier otro tono en determinado contexto, lugar y público.

Entendido lo anterior, hablemos entonces de la naturaleza de estos boteadores.

Estamos hablando de músicos y gente no autoconsiderada como tal, mayoritariamente provenientes de los estados de Oaxaca y Guerrero, que emigran a la gran ciudad en busca de ganar dinero tocando en cualquier lugar que encuentran a su paso; lo anterior porque en sus lugares de origen existe alguna razón natural que les impide subsistir de la cosecha (granizadas, inundaciones, sequía), pero también razones sociales (sobrexplotación, endeudamientos, robo de tierras, inflación, precios absurdos por sus productos).

Vienen con la familia completa, rentan un cuarto barato, incómodo y reducido en los lugares más inasequibles y alejados de la ciudad de México, y salen a las calles (o más bien se adentran en ellas) tocando piezas que oscilan entre lo tradicional y popular de México, hasta melodías de un contexto atonal.

Mi experiencia de trabajo de campo y observación participante con estos músicos y sus *performances*, radica en que yo también me encuentro por ocasiones tocando en restaurantes y bares del centro histórico de

<sup>7</sup> Rubén López Cano, *op. cit.*, p. 5.



la Ciudad de México, con un dúo (a veces trío) de música popular cubana denominado La Güa Güa Pública, y por ello mismo se me ha facilitado el entrevistarlos, grabarlos y tratar de problematizar su situación.

Como dije antes, la cancelación proviene de los tres puntos arriba descritos, que es resultado de variadas razones: la indumentaria, si hablan entre ellos un lenguaje ajeno al español, porque están desaliñados, porque “no saben tocar”, porque tocan desafinado, o peor aún: no se dan cuenta que se está realizando un evento sonoro si no hasta que les pasa el bote el hijo, la esposa o el mismo boteador, o cuando me acerco yo a entrevistarlos.

La noción de los no lugares dentro de la etnomusicología sugiere preguntarse cómo y dónde es la música y los músicos, los “no tan músicos”, los sonidos, los ruidos, los silencios, la música como ciencia, como arte, como entretenimiento, como pasatiempo (otra categoría propia de la modernidad consumidora actual, como si se debiera tener tiempo necesario para perder el tiempo, y peor aún, utilizándolo para escuchar agrupaciones y solistas fabricados dentro del contexto comercial), como constructo de la sociedad o como reflejo de la misma. No existe una conceptualización de la música en un sentido homogéneo para ejecutantes, teóricos o competentes de la música; investigaciones como la de Eugenia Costa-Gomí que estudia niños de seis meses a seis años que no demuestran preferencia alguna por las consonancias y las disonancias más aventuradas, nos habla de que existe una completa disposición del oído humano a la percepción de más sonidos que los 12 implementados por la temperación en uso desde hace 400 años.

El presente trabajo tampoco es un escape ante las problemáticas que aquejan a los boteadores, que deciden sin saberlo, ser músicos del no lugar, realizar un *performance* nómada en el completo anonimato, vacío e indiferencia de los escuchas; no es una solución al complejo capitalista en el cual están encerrados, a menos que decidan trabajar de otra cosa o irse a Estados Unidos y diluir esta situación.

Lo que sí se busca es la utópica meta que compositores, intérpretes, locutores de radio, docentes, investigadores y melómanos quisieran ver realizada: la



construcción de un público consciente, reflexivo, crítico y competente cognoscitiva y estético-artísticamente con los diferentes moldes cambiantes, impredecibles y complejos que la música y el arte en general han ido repartiendo en su devenir histórico, en mayor escala en estos tiempos posthistóricos.

Sin embargo, mientras el público no se dé, se seguirá dando el fenómeno de la doble ruptura (fenomenología de la estética):

[...] un objeto cuando se percibe como obra de arte se emancipa de su contexto histórico no pudiéndose reducir a él. Una obra del pasado en el momento de su actualización estético-artística, adquiere una dimensión significativa que excede con mucho la del discurso histórico: éste no puede dar cuenta de ella. Al mismo tiempo, su potencial de significación se resiste a domesticarse ante las competencias simples de los sujetos. De este modo, su comprensión será siempre dinámica y cambiante, no se agotará jamás. Ninguna crítica, ningún análisis, ninguna fruición, por intensa, lúcida o profunda que ésta pueda ser, dirá la última palabra con respecto a la obra.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> *Idem.*



## La chilena de Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca: de los orígenes a la identidad étnica



**L**a chilena es una de las expresiones musicales de la Costa Chica de Oaxaca y de Guerrero, donde al parecer existe desde la primera mitad del siglo XIX. Actualmente es un elemento de la cultura regional que genera identidad. La exposición que presento es una de las temáticas que aborda la investigación “Implicaciones sociales y culturales de la chilena en Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca, contexto y música”, desarrollada durante el periodo 2005-2007 en Santiago Pinotepa Nacional, Collantes, El Ciruelo, Corralero, Santiago Jamiltepec, San Juan Cacahuatpec, San Juanito Jicayán y San Pedro Tutupec, Oaxaca.

El municipio de Santiago Pinotepa Nacional se localiza en la Costa Chica de Oaxaca en el distrito de Jamiltepec; limita al norte con los municipios de San Miguel Tlacamama y San Pedro Jicayán; al noreste con Pinotepa de Don Luis; al este con San Andrés Huaxpaltepec y Santa María Huazolotitlán; al oeste con San José Estancia Grande, al noroeste Santiago Llano Grande,<sup>1</sup> y al sur con el Océano Pacífico.

La información previa que recabé sobre las causas posibles por las que la chilena se estableció en Pinotepa Nacional me condujo a indagar de qué manera los habitantes nativos han interpretado su origen. En su proceso de asimilación ha predominado la idea de que, de acuerdo con los testimonios emic y etic, el antecedente principal proviene de un contexto musical ajeno. Las investigaciones que tratan sobre el tema del origen de la chilena son escasas, careciendo la mayoría de un sistema de investigación que aplique métodos de análisis de la historia específicos al caso. Los datos que se han registrado al respecto no difieren en gran manera en relación con la procedencia cultural y sobre los acontecimientos que se atribuyen, ya que las referencias de su presencia en la Costa Chica de Guerrero

\* Maestro en Etnomusicología por la Universidad de Guadalajara. Desde 1993 es docente en el Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca. Es fundador y promotor del taller de marimba de la Casa de la Cultura de Matías Romero Avendaño, Oaxaca, e instructor de solfeo y piano. [etnomarimba@hotmail.com]

<sup>1</sup> *Cuaderno Estadístico Municipal*, México, INEGI, 1994, p. 3.

y Oaxaca le adjudican un antecedente sudamericano. Ya no se trata de la cueca que practicaban los navegantes chilenos y peruanos, tampoco de los sones que ejecutaban los músicos de la región que la recibieron, sino de un producto cultural recontextualizado que se ha ido transmitiendo vía la tradición oral. Las diversas fuentes evidencian que fue, ha sido y es una manifestación musical hoy tradicional, que ha sufrido procesos de recreación y apropiación y de arraigo en la cultura regional.

Los documentos escritos por diversos investigadores coinciden en el contacto que se estableció entre navegantes sudamericanos, principalmente de Chile y Perú, y los habitantes de la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero.<sup>2</sup> La fuente documental cardinal proviene de referencias etnográficas, testimonios de viajeros y algunos archivos. En éstos se registran eventos que sucedieron después de las dos primeras décadas y mitad del siglo XIX.

Entre los primeros apuntes que al respecto se procesaron encontré un documento que elaboró Vicente T. Mendoza en 1948, donde informa que ya desde principios del siglo XIX había comunicación entre Valparaíso y Acapulco, intensificándose a partir de 1850 el flujo de “[...] millares de individuos de todas las nacionalidades, cuando los barcos chilenos volvieron a tocar Acapulco, como escala, [...]” debido al descubrimiento de oro en California.<sup>3</sup> Los marinos permanecían en este puerto mexicano según el estado de tiempo, lo que les permitía entrar en contacto con la gente nativa y manifestarles sus cantos y bailes.

<sup>2</sup> Thomas Stanford, “Datos sobre la música y danzas de Jamiltepec, Oaxaca”, en *Anales del INAH*, vol. XV, 1962; Ben Vinson III y Bobby Vauhgn, *Afroméxico. Herramientas para la historia*, México, FCE, 2004; Gabriel Moedano Navarro, *Soy el negro de la costa* (librito del disco compacto) Testimonio Musical de México, INAH, 2002; Carlos López Urrutia, *La escuadra chilena en México-1822*, Buenos Aires, F. de Aguirre, 1971; Vicente T. Mendoza, *La canción chilena en México*, Santiago, Instituto de Investigaciones Musicales-Universidad de Chile (Ensayos, 4), 1948; Moisés Ochoa Campos, *La chilena guerrerense. 1917-1985*, México, Gobierno del Estado de Guerrero, 1987; Rolando Pérez Fernández, *La población afroestiza mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990; Jas Reuter, *La música popular de México*, México, Panorama, 1992; Benjamín Muratalla, “La chilena de la Costa Chica como representación simbólica de procesos sociales”, tesis de maestría, México, UNAM, 2004; José E. Guerrero, *La chilena. Estudio geomusical*, México, FONADAN-SEP (s.a.)

<sup>3</sup> Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, p. 2.



Cuando Mendoza realizaba sus investigaciones sobre la chilena se relacionó con una informante residente, quien le comunicó que su padre trasladó en varias ocasiones grupos de personas en esta ruta hacia California. Fue así como le cantó las tonadas que aprendió en Chile, mismas que se encuentran en algunas letras de chilenas que se cantan en la Costa Chica; ejemplos de estas expresiones son las frases como *Tirana ná* y *Ay, ay, ay*.<sup>4</sup> En una de sus reflexiones señala que la chilena mexicana ya no es la cueca chilena que llegó por medio del mar, sino que en la Costa Chica se nacionalizó y adquirió sus rasgos particulares

Thomas Stanford publica los resultados de sus investigaciones de campo que realizó en Santiago Jamiltepec, Oaxaca;<sup>5</sup> en este trabajo advierte desconocer la fecha exacta en que un barco naufragó en la Costa Chica de Oaxaca a mediados del siglo XIX, pero confirma los datos arriba mencionados y refiere que durante los festejos por la culminación de la guerra de Independencia, al darse el contacto entre los marineros chilenos y la población insurgente de Acapulco, fue donde manifestaron sus bailes patrióticos. En su registro etnográfico este investigador destacó la presencia que tenía la chilena entre la población negroide de la zona baja.<sup>6</sup> En la conclusión de este trabajo deja abierta una línea de investigación relacionada con los “orígenes” de esta música, ya que encontró una “relación

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> Thomas Stanford, *op. cit.*, p. 3.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 199

muy estrecha con los sonos de la Tierra Caliente de la costa michoacana”.<sup>7</sup>

En su siguiente trabajo publicado admitió que desde los inicios del periodo colonial ya había comunicación marítima entre el norte y el sur de América, sin mencionar los lugares específicos en que se habrían registrado los contactos; la chilena, entonces, pudo haberse conocido en un periodo anterior al siglo XIX.<sup>8</sup>

Otro trabajo pionero sobre el tema es el que elaboró el profesor e historiador chileno Carlos López Urrutia, publicado en 1971. Su investigación está fundamentada en gran parte, en la documentación que descubrió en el Archivo de Indias en la Audiencia de Guadalajara, así como en información obtenida de los reportes de los capitanes españoles de California. Los datos que recopiló han sido la principal fuente para plantear el proceso de adopción y adaptación de esta expresión musical. Como fecha de arribo menciona el mes de enero de 1822. Según el escritor, el motivo principal del desembarque de los navegantes fue para apoyar las acciones independentistas de algunas colonias españolas como la República de Chile, después Perú, luego Colombia, México y finalmente California. Un dato sobresaliente que registra es la diversidad étnica de los tripulantes que conformaban la escuadra chilena. Según el historiador, estas acciones justifican la participación de chilenos y peruanos en el préstamo de la chilena, cuyo nombre de origen fue la cueca de Chile o la *zamacueca* peruana.<sup>9</sup> El autor refiere que la primera chilena que se adoptó en la Costa Chica fue precisamente la denominada “La chilena”, argumentando que esta canción hoy se conoce como “La Sanmarqueña”, dato que también registró Vicente T. Mendoza. A partir de ese testimonio, ésta es la que más se debe parecer a la música que los primeros chilenos y peruanos dejaron en la cultura musical de la Costa Chica y, por tanto, lo más cercano a lo que fue la cueca en esos tiempos.

Por otra parte, el motivo fundamental que Moisés Ochoa Campos señala para que los tripulantes de la escuadra chilena desembarcaran en Acapulco fue la cru-

cial participación de los libertadores sudamericanos O’Higgins y San Martín en toda la zona del sistema colonial y la difusión de sus intereses independentistas hacia las colonias españolas del norte. La mayor parte de sus explicaciones están fundamentadas en la versión de Carlos López Urrutia, precisando, además, que esa música y baile sólo tuvo “ciertas modalidades propias”;<sup>10</sup> es decir, la chilena varió mínimamente al adaptarse al contexto sociocultural de la región. No estoy de acuerdo con la idea de trasplante que el autor refiere de la cueca al trópico guerrerense, ya que ese concepto implica quitar en un lado y ponerlo en otro, según el sentido biológico del término.

Gabriel Moedano Navarro realizó una minuciosa revisión y recuperación de los archivos que organizaron Gonzalo Aguirre Beltrán y Thomas Stanford, respectivamente. En relación con sus conclusiones referentes a los orígenes de la chilena, ambos se fundamentan en las investigaciones de López Urrutia. Citando a Aguirre Beltrán, indica que sólo fueron suficientes dos meses para que los marinos chilenos dejaran “[...] el legado artístico de la cueca chilena (la cual proviene de tradiciones afroperuanas), que se mezcló con tradiciones musicales y coreográficas regionales afines, hasta convertirse en una variante del son [...]”; ésta se reforzó debido al movimiento marítimo por la “fiebre del oro”.<sup>11</sup> El producto cultural resultante de esta mezcla se identifica como chilena, una forma musical totalmente regional, con sus propias características locales. El autor supone que el lapso para que esta expresión se asimilara y difundiera como una forma musical propiamente mexicana fue aproximadamente de 50 años, desde 1822 hasta 1858. Revisando los trabajos de Aguirre Beltrán no encontré algún dato que describiera un baile con las características de la chilena, según las investigaciones etnohistóricas que realizó en 1942 sobre la presencia africana durante el periodo colonial.<sup>12</sup>

En el trabajo que Carlos Ruiz Rodríguez desarrolló en la Costa Chica sobre el *fandango de artesa* también

<sup>10</sup> Carlos López Urrutia, *op. cit.*, p. 39.

<sup>11</sup> Gabriel Moedano Navarro, *op. cit.*, p. 36.

<sup>12</sup> Gonzalo Aguirre Beltrán, “El negro esclavo en Nueva España”, en *La formación colonial, la medicina popular y otros ensayos*, México, FCE, 1994, pp. 187-195.

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 52-53.





deja abiertas nuevas vetas de investigación sobre este caso. Este investigador vincula esta celebración con las comunidades afroestizas. La chilena es parte del repertorio de música y baile que se ejecuta sobre el artefacto denominado *artesa*. Con respecto a su origen, en la comunidad de El Ciruelo, Oaxaca, Ruiz anota dos posibles raíces, la primera es la ya mencionada trata negrera que se efectuó tanto por el Atlántico como por el Pacífico durante el periodo colonial, en la que tuvieron parte las poblaciones nativas, africanos, españoles y asiáticos. Según el autor, debido a esa conformación étnica actualmente la Costa Chica es un mosaico pluricultural. La segunda fuente es el contacto comercial con América del Sur (Perú) desde el siglo XVII.<sup>13</sup>

Ruiz Rodríguez registró la participación de chilenos y peruanos en su transmisión, aunque también señala que ya se habían establecido contactos durante el periodo colonial. Los testimonios presentados hasta ahora confirman la llegada de la cueca y su adaptación como chilena en la segunda década del siglo XIX, y proponen nuevas líneas de investigación para revisar sus antecedentes desde tres siglos atrás.

La perspectiva de Ben Vinson III y Bobby Vaughn,<sup>14</sup> quienes también realizaron trabajos etnográficos en las comunidades de Collantes y Santiago Pinotepa Nacional, se centra en el tema afroestizo, por lo que sus argumentaciones respecto al origen de la chilena se basan de igual manera en los datos consignados por Vicente T. Mendoza, aunque cabe subrayar que una de sus cualidades es reconocer el papel que el negro desempeñó en la asimilación de esta forma musical.

Rolando Pérez Fernández, musicólogo cubano, también realizó indagaciones sobre esta temática, cuyo

eje principal de investigación fue la influencia afro en las culturas musicales mexicanas.<sup>15</sup> En cuanto a la explicación que ofrece sobre el origen de la chilena, este musicólogo se fundamentó en las conclusiones de Thomas Stanford, pero cuestiona el desconocimiento que este último manifiesta acerca de la participación de los pueblos negros en la ejecución de la chilena, ya que sólo reconoce la presencia de esta expresión musical entre los grupos mestizos e indígenas de la zona.

Otro trabajo documental que revisé fue la ya citada tesis de Benjamín Muratalla, un estudio desde el enfoque de la comunicación y la cultura de John B. Thompson, donde analiza a la chilena de la Costa Chica. El núcleo se centra en la exploración de la lírica, cuya herramienta metodológica es el modelo binario *levistrosiano*, con el que da cuenta de ciertos componentes simbólicos relacionados con procesos identitarios contenidos en las letras. En el apartado donde explica la manera en que ésta llegó a la región expone la versión proporcionada por Ochoa Campos, indicando a El Callao y Valparaíso como los puertos que mantuvieron comunicación en el periodo colonial; pero también ofrece información histórica que evidencia múltiples procesos migratorios provenientes de una diversidad de regiones, ocasionados por las empresas mercantiles representadas por la legendaria Nao de China y los galeones que llegaban de Europa, trayendo consigo bienes de muchas culturas, situación que posibilitó el enriquecimiento simbólico y estilístico de la chilena.

Hasta este momento de la exposición las indagaciones realizadas coinciden en una trayectoria común. Es evidente que la transmisión de la cueca en el puerto de Acapulco se dio en un momento de celebración, de fiesta; el contexto planteado es el que probablemente propició el ambiente adecuado para que los bailes chilenos y peruanos se dieran a conocer en las calles del puerto, generando que los contingentes que se encontraban presentes se identificaran; algo encontraron en esa música el público y los músicos locales que motivó a involucrarse con otros individuos, al grado que se siguiera interpretando. Sin embargo, cabe una pregun-

<sup>13</sup> Carlos Ruiz Rodríguez, *op. cit.*, p. 11.

<sup>14</sup> Ben Vinson III y Bobby Vaughn, *op. cit.*, pp. 87-88.

<sup>15</sup> Rolando Pérez Fernández, *op. cit.*, p. 209.

ta: ¿a qué se debió la disposición de los portadores de esa música para que se haya efectuado la transmisión? La respuesta hipotética es que ésta se aprehendió de manera oral y visual. El fundamento de esta suposición son los encuentros posteriores que debieron haberse dado entre los grupos humanos implicados. De haber sido así, los individuos que habrían contactado en otros momentos con la región de la Costa Chica, practicaban la misma cueca o la que se continuó conociendo era parecida. Tomando en cuenta el rango temporal de desembarques en el área geográfica, es probable que de haber sido los mismos grupos culturales quienes circularon, esta expresión musical se enriqueció en distintos tiempos y lugares dando lugar a diversas variantes.

Entre los testimonios registrados se encuentran los elaborados por escritores de la cultura popular regional; aunque no se rigieron por un trabajo académico estricto, no dejan de aportar datos que dan cuenta de probables eventos que contextualizaron los orígenes de esta expresión musical. La principal fuente de estos datos fue en la tradición oral, una forma de expresión y de transmisión de los saberes populares con que cuenta un grupo sociocultural; según Enrique Florescano, ésta se utiliza para dar cuenta del momento histórico que a cada comunidad le corresponde vivir, además de ser una manera de conservar su pasado.<sup>16</sup>

José E. Guerrero, Baltasar Antonino Velasco García, Andrés Fernández Gatica, Román García Arreola e Isaías Alanís han escrito algunos textos que ahora pongo en consideración. Las indagaciones consideradas se fundamentaron en informaciones que los nativos proporcionaron; se trata de nuevas aportaciones que indican puntos geográficos donde probablemente se efectuó el contacto étnico, así como de eventos probables en donde la chilena se constituyó; en algunos casos se trata de datos poco conocidos.

José E. Guerrero realizó un estudio que denomina *geo-musical* sobre la chilena, donde señala que esta forma musical se adoptó en varios lugares de la Costa Chica. Relaciona el nombre del grupo étnico que realizó la transmisión cultural, declaración que le propor-

cionó un informante chileno que se encontraba de visita en territorio mexicano, quien le hizo un comentario respecto a una chilena guerrerense que escuchó en un programa cultural, de la que declaró: ésta “era la cueca de su patria transplantada al solar mexicano”. Según esta declaración, queda en duda si Guerrero definió a la chilena, según estas circunstancias, con características ya regionales, o si se refirió a la cueca, debido al uso indistinto que hizo del término para remitir tanto a la adaptación costeña como a la aportación sudamericana; en el trabajo señala a Puerto Minizo, Oaxaca, como lugar de entrada y al grupo étnico de los negros como los receptores.

Por su parte, el músico y escritor Isaías Alanís expone un trabajo acerca de la música guerrerense. Fundamenta su punto de vista en las tesis de Vicente T. Mendoza y Carlos López Urrutia.<sup>17</sup> Entre otros estudios locales sobre este tema, dos pertenecen a la autoría de Román García Arreola y Andrés Fernández Gatica. En el primer caso, Román García habla de la chilena como la música representativa de la costa de los estados de Oaxaca, Guerrero y Michoacán, reconociéndose en este último como “música de Tierra Caliente”. En relación con su origen, el autor se fundamenta en las indagaciones de Ochoa Campos. En el apartado en que da cuenta sobre su adaptación en la región, precisa que resultó suficiente más de un mes “para que la cueca se arraigara con esa fuerza musical y coreográfica que hasta la fecha caracteriza a su derivación en la chilena musical”. Citando a Ochoa Campos, precisa el año de 1879 como la fecha en que se conoció la cueca del país sudamericano en Puerto Minizo, argumentando que fueron los habitantes de Sola de Vega quienes la escucharon por primera vez; ellos se encargaron de enseñar a los habitantes de Pinotepa Nacional lo que habían aprendido, correspondiendo a los últimos darla a conocer (ya como chilena) en otros lugares de la región a través de los arrieros procedentes de Ometepec y Acapulco que llegaban a comerciar hasta esta población. Andrés Fernández Gatica, escritor de la comunidad de

<sup>16</sup> Enrique Florescano, *Memoria indígena*, México, Taurus, 1999, pp. 217-230.

<sup>17</sup> Isaías Alanís, *La música de Guerrero. Del surco a la guitarra, conjuro y memorial*, México, Fondo Editorial/Hojas de Amate, 2005, p. 85.



Cacahuatpec, Oaxaca, refiere los mismos acontecimientos sobre el contacto cultural.<sup>18</sup>

En los párrafos siguientes expongo los datos que recopilé en campo, referentes al origen mítico de la chilena. Como ya fue manifestado, la única fuente que se ha documentado sobre la generación de ésta es la que se expuso en el apartado anterior. Debido a que se carece de estudios que den cuenta fehaciente acerca de las raíces de esta expresión musical, fue necesario emplear algunas nociones de análisis desde el enfoque de la historia según la visión del nativo. Durante el trabajo de campo me di a la tarea de indagar acerca de qué es lo que se conoce entre éstos en relación con la manera en que llegó esta música a la región. Hablar de este elemento de análisis es incursionar en el área de estudio del mito. Lévi-Strauss se dedicó a estudiar el mito dentro de la corriente estructuralista, teoría que le permitió explicar los complejos simbólicos que subyacen en la estructura profunda de una cultura. A partir del análisis de los mitos encontró elementos constantes en culturas alejadas por el espacio geográfico, lo que le condujo a comprender el conocimiento humano de manera universal. Desde la visión de Claude Lévi-Strauss, el mito es reconocido por las ciencias sociales como una herramienta metodológica para interpretar distintos aspectos de una cultura; el autor legitima la presencia de este conocimiento en la vida de los pueblos.<sup>19</sup>

Al actualizar la idea *levistrosiana*, que refiere la manera en que las “sociedades ágrafas” configuran sus saberes a través de los mitos, he encontrado que en las

sociedades no ágrafas es a través de la tradición oral como los pueblos guardan su memoria histórica;<sup>20</sup> como también explica Mircea Eliade,<sup>21</sup> los mitos no sólo tratan relatos mágicos y sagrados que dan cuenta sobre el origen del mundo, refiriendo los mitos cosmogónicos, sino también pueden narrar el inicio de un producto cultural.<sup>22</sup>

Las argumentaciones del autor se validan entre los grupos sociales que observé y entrevisté en Pinotepa Nacional y lugares adyacentes, ya que legitiman la ejecución de la chilena en la Costa Chica como un elemento de su identidad, la que revela un sistema de origen y una continuidad; se trata de una institución identitaria, ya que forma parte de la tradición musical representativa de esta región cultural, en tanto que la distingue de otras expresiones musicales.

Enrique Florescano justifica la presencia de los mitos de tipo cosmogónico en un grupo étnico porque conforman su memoria social, a la vez que determina qué debe ser recordado por el grupo, argumentando que ésta responde a “[...] poderosos requerimientos sociales. [...] El principio de la sobrevivencia colectiva es la fuerza que [...] determina lo que debe recordarse, lo que hay que almacenar y lo que es imprescindible repetir a las generaciones futuras [...]”.<sup>23</sup>

Para Florescano, contrariamente a lo que ocurre con el lenguaje escrito, la cultura oral busca una “identificación comunitaria, empática y estrecha con lo sabido”.<sup>24</sup> Para dar testimonio de la tradición oral que existe en Pinotepa Nacional sobre el origen de la chilena, me remití a la metodología de la entrevista etnográfica propuesta por James Spradley. Para explicar las probables raíces del objeto de estudio, me dispuse a indagar en la memoria colectiva de algunos habitantes previamente seleccionados en las poblaciones propuestas. La primera comunidad que elegí para realizar el trabajo de campo fue la agencia municipal de Collantes, Pinotepa Nacional, Oaxaca.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>21</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1991, p. 107.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>23</sup> Enrique Florescano, *op. cit.*, p. 66.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>18</sup> Andrés Fernández Gatica, *La chilena*, San Pedro Amuzgos, Instituto de Investigaciones Históricas, Sociológicas y Literarias, 1988, p. 36.

<sup>19</sup> Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 2002, p. 75.



Territorialmente esta localidad se identifica por estar habitada por individuos con ascendencia negra, hoy conocidos en el ámbito académico como afroestizos, incluso los individuos nativos así se autoidentifican y son identificados por los otros. La playa de Minizo se localiza a ocho kilómetros de la comunidad. Según Alejandrina Rodríguez Conde, el puerto estuvo activo cuando trabajaba la “máquina”, una empresa que se ubicó en Collantes en la que se procesaba el algodón que se cultivaba en la región; de ésta sólo quedan ruinas; agregó que Minizo funcionaba como puerto de altura, datos legitimados por otros lugareños, quienes informaron que por ese punto geográfico se comerciaba principalmente con Sudamérica y Asia. Actualmente existen unos troncos grandes de parota donde se dice que anclaban los barcos que llegaban a la zona, ya que la población que la habitaba se trasladó a otros lugares cercanos, principalmente a Collantes y La Boquilla de Chicometepepec. La “máquina” fue abandonada cuando el cultivo del algodón fue desplazado por nuevas actividades agrícolas.

Alejandro Rojas, otro informante, guarda en su memoria las explicaciones que le transmitió su padre sobre el origen de la chilena. En su narración refiere que la primera cueca que se ejecutó en Collantes fue por petición de un grupo de viajeros que venían de Chile y naufragaron en Puerto Minizo, lugar donde permanecieron dos meses. En ese tiempo participaron en un *guandango* grande: cuando vieron como bailaban los morenos, le pidieron a la orquesta que amenizaba la fiesta que tocara una cueca porque era la música que ellos bailaban; como el director de ésta no se sabía esa música, le tararearon una pieza que identificaron como “La cuculeca”, probablemente la primera cueca. Se retiraron del lugar después de recibir indicaciones desde Acapulco para que se dirigieran a ese puerto; en su camino pasaron por Santiago Pinotepa Nacional hasta llegar a Acapulco, lugares donde volvieron a presentar la cueca.<sup>25</sup> Desde ese punto geográfico se encontraron principalmente dos culturas: los tripulantes que en su mayoría eran chilenos y los negros que habitaban la comunidad de Collantes.

<sup>25</sup> Entrevista concedida en Collantes, Pinotepa Nacional, Oaxaca, el 6 de julio de 2006.



El señor Rufino González, otro informante de Collantes, de 65 años de edad, sostuvo que “los señores anteriores” le decían que al parecer la chilena había llegado de Cuba o de Chile.

El señor Marino Loyola, músico tradicional de la población, también considera que ésta llegó por Collantes y desde aquí se dio a conocer por la Costa Chica. En esta comunidad percibí desinterés entre los pobladores por conocer de dónde llegó la chilena; quienes me dieron a conocer su punto de vista coincidieron en que provenía de Chile. Esa falta de disposición de los nativos por explicar el origen de esta música se justifica porque ya no se practica como hace medio siglo; en la actualidad la juventud escucha sólo música de moda, como la cumbia, el *reggaeton* y el pasito duranguense; de la música representativa de la Costa Chica sólo hablan algunas personas adultas. El señor Marino Loyola, músico y pescador de esa comunidad, comentó: “La chilena se bailaba antes en Collantes; ahora sólo se escucha y se baila poco. Tiempo atrás se usaba un pañito o malacate para revolver.”

En Pinotepa Nacional sí se conoce que tiempo atrás encalló un barco en la costa, cargado mayoritariamente de chilenos, así lo expresa Baltasar Antonino Velasco García: “[...] llegó a Acapulco por los comerciantes o mineros chilenos en 1821-22; fue un proceso largo”. Quien comenta es un músico tradicional chilenero de la comunidad e investigador local. Este personaje argumenta que no fue transmisión de un día para otro, sino que se introdujo paulatinamente en la cultura musical de la región. José Luis Baños Bornios, otro poblador nativo, cuestiona el punto de vista anterior. La versión que refiere que llegó “[...] De un barco chileno que encalló aquí en las costas; aquí que se haya sabido que haya gente de Chile, ¿no?”<sup>26</sup> Para Samuel Ramón Mejía y Sinesio Mendoza, músicos de viento, la chilena fue traída

<sup>26</sup> Román García Arreola, *La música y el baile de “La Chilena” en la Costa Oaxaqueña*, s.p.i., p. 12.

por chilenos al desembarcar cerca de Collantes; los morenos se encargaron de aprenderla en aquel tiempo.

Entre las explicaciones que proporcionó Alejandro Hernández Gibaja, habitante de la villa de Tututepec de Melchor Ocampo, Oaxaca, manifestó que la chilena actualmente no es como llegó a la región, sino que hubo un proceso de apropiación cultural “[...] aquí le dieron más ritmo, o sea le dieron [...] una compostura más alegre [*sic*] y que aquí es la región; por algo Pinotepa es la cuna de la chilena [...]”.<sup>27</sup> Entre los músicos que se reconocen como indígenas encontré variaciones en las respuestas, ya que cuentan este pasaje de contacto étnico a partir del momento en que tuvieron conocimiento de su entorno cultural; por esa razón José Hilario Martínez, músico de fandanguito y ejecutante de la *guitarrita* o jarana, argumentó no saber quién compuso la chilena, porque cuando nació “las chilenas ya estaban”; le atribuyó al músico Álvaro Carrillo ser el compositor de la chilena. Incluso músicos como Feliciano Jiménez consideran que la chilena ya existía desde tiempo atrás en los pueblitos de la región, porque forma parte del repertorio que se ejecuta en los fandangos, fiestas que “también son chilenas”.<sup>28</sup>

La cita anterior me indujo a reflexionar en torno a las probables influencias que la música nativa ha ejercido en la chilena, considerando que existen elementos de historia oral para deducir que pudo haber sucedido un proceso de adopción partiendo de elementos afines, principalmente con la que se toca con instrumentos de viento. Para demostrar estas posibles similitudes entre prácticas musicales, es necesario desarrollar nuevas líneas de investigación que se correspondan básicamente al ámbito de la historia, registrada en archivos personales, municipales, regionales, estatales y nacionales, así como a la recolección de muestras sonoras en las regiones arriba comentadas, campo de estudio que trata la etnomusicología histórica.

Entre los diversos datos que la memoria histórica de la población se ha encargado de guardar, se ha difundido uno acerca de la presencia de grupos culturales de

Perú, lugar de procedencia de la cueca, correspondiendo a la “morenada” que habita en la Costa ser los receptores por haberles gustado esa música.<sup>29</sup> Con la pretensión de encontrar nuevas pistas sobre los mitos de origen de esa forma musical, contacté con los promotores del Festival de la Chilena que se realiza en Jamiltepec, evento a través del cual se invita por medio de la radio local a todos los músicos de la región, trascendiendo más allá de los límites geográficos de la Costa Chica. Según lo expuso el señor Baltasar Antonino Velasco García, uno de los fundadores, el objetivo principal es que los compositores difundan sus nuevos temas.

Luis Steck Díaz, promotor del Club Amistad, A.C., dijo que peruanos y chilenos encallaron en Minizo y Acapulco entre 1820-1860, correspondiendo a los chilenos aportar más.<sup>30</sup> En una segunda entrevista Luis Steck habló de El Faro, un nuevo punto geográfico donde también se dio el contacto.<sup>31</sup> Es probable que estas versiones hayan sido comunicadas por la influencia de los medios de comunicación locales, principalmente la radio. Pedro Baños, exdirector de la Casa de la Cultura de Pinotepa Nacional, hizo alusión al origen negro de la chilena, especificando que proviene de la zambacueca: “los que bailan sensual son los indígenas, más delicado, la elegancia”.

Las referencias nativas suponen el origen durante un ambiente de fiesta, de convivio, por ello la chilena se conoce como “el son de la alegría”. En la información emic que se recopiló se incluyen otros espacios dentro del litoral de la Costa Chica, además de los que se señalan en los trabajos arriba citados, éstos son El Faro, Punta Magallanes y Minizo. El sacerdote de la parroquia de Santiago Apóstol argumentó desconocer acerca de la formación de la chilena, aunque cree considerar que nació en la región; la idea que lo motiva a dar esa opinión es por las emociones que experimenta al escuchar esta música, lo que vive, sintiéndose dispuesto hasta dar la vida por ella.

<sup>29</sup> Entrevista realizada al señor Pablo Hernández Hernández, concedida en Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca, el 26 de julio de 2007.

<sup>30</sup> Concedida en Santiago Jamiltepec, Oaxaca, el 11 de julio de 2007.

<sup>31</sup> Entrevista realizada a Manuel Ortiz Peláez, concedida en Santiago Jamiltepec, Oaxaca, el 10 de julio de 2007.

<sup>27</sup> Entrevista concedida en la Villa de Tututepec de Melchor Ocampo, Oaxaca, el 17 de julio de 2007.

<sup>28</sup> Entrevista concedida en San Juanito Jicayán, Oaxaca, el 20 de julio de 2007.

Otro de mis informantes, el músico Higinio Peláez, que contacté en la villa de Cacahuatpec, Oaxaca, escribió que los músicos locales se inspiraron en la cueca o zamacueca de Chile, pero la chilena nace con los compositores lugareños, quienes acompañaban el texto del canto con el bajo quinto.

Gabriel Lugo Manzano, escritor tradicional, oriundo de Santa María Huazolotitlán, afirma haber recibido referencias por parte de su abuelo de cómo sucedió este proceso. Supone que “la llegada de la chilena aquí [...] es cosa muy larga [...] después de la independencia [...]”. Según el señor Gabriel, recuerda los comentarios de un “señor grande” de Acapulco que le informó que los chilenos hacían sus fogatas en el Barrio de Tambuco, cuando no había luz eléctrica. En ese escenario esta música era cantada y bailada con bajo quinto y cajón; se identificaba con ese distintivo porque fue traída por los chilenos, aunque “[...] esa danza se baila en [...] Argentina, [...] Perú, Chile, Colombia y Para-guay [...]”. En el mismo sentido mencionó como personajes centrales en la asimilación de esta forma musical a los morenos, ya que ellos fueron los primeros receptores, aludiendo que fue su carácter alegre, “chichirisco”, danzante, el que les permitió aprender la chilena; de esa manera se transmitió de pueblo en pueblo, “surtiéndose” por toda la región hasta llegar a Pinotepa Nacional.

En la actualidad se hace presente el dilema en cuanto a que si lo que actualmente se toca es o no chilena; aún persiste la rivalidad que existe entre los grupos culturales mayoritarios de Pinotepa Nacional, indígenas, negros y mestizos para autonombrarse y legitimarse como portadores de esta expresión musical. El discurso, a través del cual se busca definir si la chilena es resultado de una aportación extranjera o un producto cultural autóctono, se genera paralelo al proceso de apropiación identitaria. Como lo dijo Óscar Colón López, participante del Festival de la Chilena 2007, son diversas versiones las que afirman que esta expresión musical viene de la zamacueca o cueca de Chile, evidenciando que en cada localidad tiene un estilo particular de ejecutarse, pero sólo existe un género en el mundo, en la Costa de Oaxaca y de Guerrero.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Concedida en Santiago Jamiltepec, Oaxaca, el día 20 de octubre de 2007.

Como conclusión expongo los puntos de vista en relación con las fuentes de origen de esta expresión musical:

1) Fue transmitida principalmente por viajeros marinos sudamericanos de Chile y Perú.

2) Se enriqueció con la sensibilidad de los habitantes regionales y las influencias de otras regiones cercanas y lejanas.

3) Se conoció en diferentes lugares del litoral del Pacífico de Guerrero y Oaxaca, desde Puerto Minizo hasta Acapulco, incluso hasta Huatulco, Oaxaca.

4) Ya existía en los fandangos de los pueblos indígenas de la región.

5) Copia de la música de Chile que se mezcló con la música local, proceso que generó la chilena.

6) Se asimiló y desarrolló en un ambiente festivo.

Las visiones etic sólo plantean dos eventos fundamentales que justifican su nacimiento en la Costa Chica: la emigración por la búsqueda del oro que se hallaba en las minas de California y la finalización de la lucha social por la independencia de México. En la concepción emic donde se construyen los mitos de origen, que se describen en los pocos registros históricos que han sido publicados, se incluyen otros puntos de contacto en la zona costera, estos son El Faro, Punta Magallanes y Puerto Minizo; en cuanto a los motivos que se han transmitido por la oralidad se menciona el desembarque debido a la emergencia de un naufragio.

El trabajo de campo y de revisión de fuentes advierten que la chilena no se conoció en una fecha determinada, sino es resultado de un proceso de asimilación y apropiación vía la transculturación que se ha dado desde el periodo colonial; es necesario estudiarla a partir de los métodos de la historia para escudriñar en sus raíces. Otra línea de investigación puede encaminarse por la revisión de algunas expresiones musicales de la Tierra Caliente de Guerrero y Michoacán, como la llamada *chinela*, que denota similitudes de forma que permitan comprender de qué manera se han efectuado los procesos culturales que caracterizan a la región de la Costa Chica.

Hasta este momento se ha dado cuenta de lo que se ha escrito sobre la chilena, información que no presenta mucha variación y de la que aún falta mucho por decir.