

ANTROPOLOGÍA

BOLETÍN OFICIAL DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

NUEVA ÉPOCA, MAYO-AGOSTO DE 2009

86

- Las bandas de viento en Chiapas. Identidades musicales emergentes / *Horacio Gómez Lara*
- Mujeres de metal. La participación femenina en las bandas de viento de Tingambato, Michoacán / *B. Georgina Flores Mercado*
- Nicolás Sosa: informante y amigo de Gerónimo Baqueiro Foster. Investigaciones del huapango veracruzano, 1937-1947 / *Jessica Gottfried*
- Leandro Corona Bedolla. Memoria viva de los conjuntos de arpa grande en la Tierra Caliente / *Alejandro Martínez de la Rosa*
- Arenitas del Nazas. Investigación y crónica de la vida musical en la Comarca Lagunera: 1916-1965 / *Juan Antonio Martínez*
- El músico tradicional (Mesa redonda) / *Alfonso Muñoz Güemes*
/ *Amparo Sevilla Villalobos* / *Gonzalo Camacho Díaz* / *Guillermo Melquisedec González* / *Juan Guillermo Contreras Arias*

Música tradicional: raíces, trayectorias y encuentros históricos, II

- La banda de viento en la Tierra Caliente de Guerrero. El caso de Tlapehuala / *Ely Salmerón García*
/ *Nadia Mercedes Salmerón García*
- Puro pa' arriba: música y conflicto en el México contemporáneo / *Reyes Luciano Álvarez Fabela*
- La chamba del músico / *Mónica Silva Gallegos*
- Los sonideros en México / *Ernesto Rivera Barrón*
- El sonido acuático: entre la tradición y la modernidad / *Juan Luis Ramírez Torres*
- Carlos Chávez y el nacionalismo musical mexicano / *Odette Aída Colunga M.* / *Octavio Arrellín C.*
- Música tradicional y patrimonio musical de tradición oral. Propuestas de salvaguarda en contextos de la globalización / *Violeta L. Torres Medina*

- Changüí, nengón y mucho más. Las músicas tradicionales en Guantánamo, Cuba / *José Cuenca Sosa*
- Bullerengue, baile cantao del norte de Bolívar. Dinámica de transformación de las músicas tradicionales en el Caribe colombiano / *Edgar H. Benítez Fuentes*
- Elementos de la tradición infantil en el repertorio musical de compositores académicos venezolanos (1948-2008) / *Rafael Rodríguez*
- Rubén Pérez Bugallo en la etnomusicología argentina / *Nahuel Pérez Bugallo* / *Martina Pérez Bugallo* / *Clara Gómez Montenegro*
- Invención de la tradición o resurgimiento de nacionalismos musicales en la Unión Europea: el caso en una comunidad del norte de España / *Alfonso Muñoz Güemes*
- María Luisa Escobar: momento histórico, vida y obra musical (1930-1960) / *Ana Josefina Cotúa Salazar*
- Música de percusión y danza oriental, una mirada histórica / *Ana Luisa Madrigal*
- Instrumentos de música mecánica en la ciudad de México, 1877-1925 / *Karina T. Cisneros*
- Zahuato y su experiencia / *Yasbil Yanil Berenice Mendoza Huerta*
/ *Mariano Herrera Castro*
- Musicat y Seminario Nacional de Música de la Nueva España y el México Independiente: herramientas de consulta e investigación / *Alfredo Nieves Molina*
/ *Erika Salas Cassy*
- La música en el culto catedralicio / *Viridiana Olmos*
- Polifonía en la América colonial. Música en lenguas indígenas (conferencia magistral) / *Aurelio Tello*
- En el lugar de la música. Testimonio musical de México / *Benjamín Muratalla*



Las bandas de viento en Chiapas.
Identidades musicales emergentes

Horacio Gómez Lara 3

Mujeres de metal. La participación femenina
en las bandas de viento de Tingambato, Michoacán

B. Georgina Flores Mercado 10

Nicolás Sosa: informante y amigo de Gerónimo
Baqueiro Foster. Investigaciones del huapango
veracruzano, 1937-1947

Jessica Gottfried 16

Leandro Corona Bedolla. Memoria viva de los
conjuntos de arpa grande en la Tierra Caliente

Alejandro Martínez de la Rosa 21

Arenitas del Nazas. Investigación y crónica de la vida
musical en la Comarca Lagunera: 1916-1965

Juan Antonio Martínez 26

El músico tradicional (Mesa redonda)

*Alfonso Muñoz Güemes / Amparo Sevilla Villalobos /
Gonzalo Camacho Díaz / Guillermo Melquisedec
González / Juan Guillermo Contreras Arias* 30

La banda de viento en la Tierra Caliente de Guerrero.
El caso de Tlapehuala

*Ely Salmerón García / Nadia Mercedes
Salmerón García* 40

*Puro pa' arriba: música y conflicto
en el México contemporáneo*

Reyes Luciano Álvarez Fabela 46

La chamba del músico

Mónica Silva Gallegos 54

Los sonideros en México

Ernesto Rivera Barrón 58

El sonido acuático: entre la tradición y la modernidad

Juan Luis Ramírez Torres 63

Carlos Chávez y el nacionalismo musical mexicano

Odette Aída Colunga M. / Octavio Arrellín C. 67

Música tradicional y patrimonio musical de
tradición oral. Propuestas de salvaguarda
en contextos de la globalización

Violeta L. Torres Medina 71

Changüí, nengón y mucho más.

Las músicas tradicionales en Guantánamo, Cuba

76 José Cuenca Sosa

Bullerengue, baile cantao del norte de Bolívar.

Dinámica de transformación de las músicas tradicionales
en el Caribe colombiano

80 Edgar H. Benítez Fuentes

Elementos de la tradición infantil en el repertorio musical
de compositores académicos venezolanos (1948-2008)

85 Rafael Rodríguez

Rubén Pérez Bugallo en la etnomusicología argentina

*91 Nahuel Pérez Bugallo / Martina Pérez Bugallo /
Clara Gómez Montenegro*

Invenición de la tradición o resurgimiento de nacionalismos
musicales en la Unión Europea: el caso en una comunidad
del norte de España

97 Alfonso Muñoz Güemes

María Luisa Escobar: momento histórico,
vida y obra musical (1930-1960)

104 Ana Josefina Cotúa Salazar

Música de percusión y danza oriental, una mirada histórica

108 Ana Luisa Madrigal

Instrumentos de música mecánica en la ciudad de
México, 1877-1925

113 Karina T. Cisneros

Zarahuato y su experiencia

*118 Yasbil Yanil Berenice Mendoza Huerta /
Mariano Herrera Castro*

Muscat y Seminario Nacional de Música de la Nueva
España y el México Independiente: herramientas de
consulta e investigación

123 Alfredo Nieves Molina / Erika Salas Cassy

La música en el culto catedralicio

126 Viridiana Olmos

Polifonía en la América colonial.

Música en lenguas indígenas (conferencia magistral)

131 Aurelio Tello

En el lugar de la música. Testimonio musical de México

142 Benjamín Muratalla





Las bandas de viento en Chiapas. Identidades musicales emergentes



La música tradicional mexicana es nuestra identidad [...] Quien pierda esa identidad que nos da esta música se va a perder en el mundo, no va a hallar la significación de su ser primigenio.
Rafael Juárez²

La música es un elemento de la vida cotidiana, y también parte ineludible de nuestros tiempos festivos, pues contribuye a reafirmar nuestra identidad como pueblo, comunidad, región, estado y nación. La fuerza de la música es tal, que “una simple melodía puede revivir emociones muy arraigadas, hacer renacer un viejo recuerdo, profundizar una devoción espiritual, impulsar el movimiento del cuerpo o alentar una acción social”.¹

La música de bandas de viento es practicada en México por agrupaciones mestizas e indígenas, por lo cual podríamos afirmar que es un género musical mestizo de origen. Generalmente se identifica a los estados de Oaxaca, Guerrero, Michoacán, Morelos, México y Puebla como tierra de bandas de viento; sin embargo, en Chiapas también se practica este género musical, y aun cuando su interpretación data ya de algunas décadas se ha visto opacada por la popularidad e importancia social, política y cultural que ha encumbrado a la marimba como “instrumento representativo de Chiapas”. Un ejemplo de este desigual apoyo a las prácticas musicales se manifiesta en el hecho de que mientras la mayoría de casas de cultura dispone de una marimba, no sucede lo mismo con los instrumentos para otros géneros musicales.

La música de bandas de viento, la marimba, la música de arpa, guitarras y violines —englobados como instrumentos de cuerda—, así como la de tambores y pito, constituyen géneros musicales que en su conjunto confi-

* Antropólogo egresado de la Universidad Autónoma de Chiapas; candidato a doctor en Antropología Social por la Universidad de Sevilla.

² Integrante del grupo Son4, cit. en Mónica Mateos-Vega, “La música popular tradicional domina la carrera por llegar a las masas”, en *La Jornada*, 19 de diciembre de 2007.

¹ Juan José Olivares, “Promueven en EEUU música tradicional para latinos”, en *La Jornada*, 22 de junio de 2005.

guran la polisemia de identidades de los chiapanecos, y en ese sentido marcan identidades regionales y étnicas. Por ejemplo, en el caso de la música de bandas de viento en principio se consideraba que sólo era interpretada en la región central de Chiapas, mientras la música de arpas, violines y guitarras, al igual que la música de tambor y pito, se relacionaba con la población indígena —tzeltal, tzotzil, tojolabal, zoque, ch'ol, etcétera.

Un dato relevante es que la práctica musical de las bandas de viento en el estado no es reconocida como música tradicional, aunque algunos funcionarios del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (Coneculta), a título personal, lo hayan declarado alguna vez. Asimismo, en comunidades y municipios donde la música de cuerdas, de tambor y pito o de marimba existen como elemento socialmente reconocido —y cuyos practicantes están asociados a las estructuras organizativas de la fiesta patronal o a los grupos de danza—, difícilmente reconocerán como música tradicional al emergente movimiento de las bandas de viento aun cuando empiezan a ganar popularidad, especialmente para acompañar procesiones, romerías y desfiles; incluso, mediante tarjetas de presentación anuncian su disponibilidad para amenizar fiestas de bautizos, bodas, XV años, primera comunión y eventos culturales, como en el caso de la Banda Arkángel de Campo Los Toros, Chenalhó.

En este contexto, las bandas de viento parecen tener más correspondencia con las políticas culturales —tema que por falta de espacio no analizo aquí— y la dinámica económica del sistema capitalista. A partir de estos elementos, en este trabajo sostengo que el auge de la música de bandas de viento en los Altos de Chiapas corresponde a la apertura de los pueblos al sistema económico capitalista y a la desacralización de algunas prácticas religiosas como las romerías y peregrinaciones en honor a santos patronos y santas y vírgenes patronas de los municipios alteños, específicamente en San Cristóbal de las Casas.



Las fiestas en San Cristóbal de las Casas

San Cristóbal de las Casas es una de las principales ciudades del sureste mexicano, su reconocimiento y promoción en el ámbito internacional debe mucho al surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994, y al auge del turismo a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Desde sus orígenes en 1528, cuando el conquistador Diego de Mazariegos fundó la ciudad, al parecer con el nombre de Villa Real,² nombre dado también a la villa que fundara un año antes a orillas del río Grijalva: Villa Real de Chiapa o Chiapa de los Indios, actualmente Chiapa de Corzo. Sin embargo, al poco tiempo fue reconocida ya como Ciudad Real, en virtud de una real cédula del emperador Carlos V. La población indígena estuvo presente en calidad de indios amigos, o aliados que acompañaron a los españoles desde el centro de México y Oaxaca —tlaxcaltecas y mexicas, mas también llegaron grupos indígenas desde Guatemala a las órdenes de Pedro Portocarrero—; a los dos primeros se asignaron los barrios Tlaxcala y Mexicanos, el de San Antonio fue para los mixtecos, los zapotecos se establecieron en San Diego y los quichés en Cuxtitali, barrios que perviven en la actualidad.³ En 1549 surgió el barrio de El

² Juan Pedro Viqueira, “Historia crítica de los barrios de Ciudad Real”, en Dolores Camacho Velásquez; Arturo Lomeli González y Paulino Hernández Aguilar (eds.), *La ciudad de San Cristóbal de las Casas a sus 476 años: una mirada desde las ciencias sociales*, Tuxtla Gutiérrez, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas/Gobierno del Estado, 2007, pp. 33-34.

³ Por orden de Diego de Mazariegos, la ciudad se dividió en dos áreas: el Recinto y el Barrio; en el primero, que abarcaba el centro de la traza y algunas cuerdas a su alrededor, se asentaron los españoles y su servidumbre. El Barrio se ubicaba alrededor del convento de La Merced —que hoy también es un barrio— y estaba poblado por indios mestizos y mulatos. Sin embargo, Viqueira afirma que no ha localizado fuentes del siglo XVI en las que se constata la existencia de esta diversidad lingüística en San Cristóbal, tan sólo del náhuatl y el tzotzil; Juan Pedro Viqueira, *op. cit.*



Cerrillo, formado por indígenas tzotziles, tzeltales y zoques que habían servido a los españoles, y que al abolirse la esclavitud indígena quedaron liberados y viviendo en la ciudad.

Esta ciudad ha sido, pues, contra la voluntad de muchos de sus pobladores, multicultural y multiétnica desde sus orígenes, pero sin que esta riqueza humana se refleje en el bienestar de la población indígena, casi siempre vista como mano de obra barata y raíz de los problemas sociales que enfrenta la comunidad.

Los anuncios de las fiestas de los barrios de San Cristóbal

El calendario festivo de San Cristóbal de Las Casas ha crecido en las tres últimas décadas. Las fiestas de barrios de la ciudad, que abarcaban cerca de la mitad del calendario, pasaron a cubrir el año completo. El crecimiento demográfico de la ciudad contribuyó en gran medida a este hecho, e incluso provocó, en algu-

nos casos, la duplicidad de una misma fiesta o la celebración de santos distintos en la misma fecha. Tal es el caso de las fiestas de la virgen de la Candelaria, que se celebra el 2 de febrero en dos lugares contiguos en el barrio del mismo nombre; el día de la Santa Cruz se festeja el 3 de mayo en los barrios de Santa Cruz, Almolonga, La Garita, Ojo de Agua, Peje de Oro y Primero de Enero; el 8 de diciembre se celebra a la virgen de la Inmaculada Concepción en la colonia Altejar, mientras en el fraccionamiento FETSE 2000 ese día se festeja a la virgen de Juquila.

Nuestro registro para el trabajo sobre fiestas y danzas de Chiapas⁴ da cuenta de la existencia de 58 fiestas de barrios y colonias en San Cristóbal de las Casas, aun cuando no es un dato definitivo y comprende única-

⁴ "Fiestas y danzas de Chiapas", proyecto de investigación en curso coordinado por la doctora Mercedes Olivera Bustamante, y en el que participa el autor de este trabajo.

Cuadro 1 Fiestas de San Cristóbal de las Casas donde se escucha música con banda de viento

Festividad	Fecha	Comparsa de payasos y enmascarados	Música de Banda
Dulce Nombre de Jesús	2 de enero	✓	✓
Virgen de Candelaria	2 de febrero	✓	✓
Virgen de Ocotlán	8 de febrero	✓	✓
Virgen de Lourdes	11 de febrero	✓	✓
Señor del Santuario	15 de febrero	✓	✓
Santo Niño de Atocha	18 de febrero	✓	✓
San Juan de Dios	6 de marzo	✓	✓
San José	19 de marzo	✓	✓
San José Obrero	1 de mayo	✓	✓
Santa Cruz	3 de mayo	✓	✓
Virgen de Fátima	13 de mayo	✓	✓
María Auxiliadora	24 de mayo	✓	✓
San Antonio de Padua	13 de junio	✓	✓
Sagrado Corazón de Jesús	Junio (fecha variable)	✓	✓
San Cristóbal Mártir*	25 de julio	✓	
Virgen de la Asunción**	15 de agosto	✓	
San Ramón Nonato	31 de agosto	✓	✓
Virgen de La Merced	24 de septiembre	✓	✓
Virgen del Rosario	7 de octubre	✓	✓
San Martín de Porres	5 de noviembre	✓	✓
San Diego	13 de noviembre	✓	✓
Santa Cecilia	22 de noviembre	✓	✓
Inmaculada Concepción	8 de diciembre	✓	✓
Virgen de Guadalupe	12 de diciembre	✓	✓
Santa Lucía	13 de diciembre	✓	✓
Sagrada Familia	31 de diciembre	✓	✓

Fuente: trabajo de campo

* El anuncio no incluye comparsa de payasos y enmascarados.

** No hacen anuncio por la ciudad, sólo por las calles del barrio.

mente el área urbana; en consecuencia, quedan fuera del estudio más de ochenta comunidades rurales que conforman el municipio, lo que permite tener una idea sobre la amplitud del calendario festivo. En el cuadro 1 se anotan las fiestas con su fecha correspondiente, y donde la presencia de bandas de viento se remonta al año 2005; se notará que las comparsas de payasos y enmascarados constituyen uno de los motivos de la presencia de las bandas de viento.

Uno de los primeros eventos en el marco de las fiestas de barrios consiste en anunciar públicamente la festividad, lo cual se realiza mediante un desfile de carros

alegóricos. Encabeza el desfile un carro en el que se representa la imagen del santo patrón, santa o virgen patrona —en algunos casos esta representación la realizan niños o niñas, en otros puede ser un(a) joven o un adulto—, y en otros más se saca la imagen de la iglesia para encabezar el desfile, que recorre algunas calles del barrio y de la ciudad. Casi todos los desfiles llegan al centro de la ciudad, en un acto que puede entenderse también como el reclamo de su reconocimiento como ciudadanos sancristobalenses o coletos, anunciando su presencia y la importancia de su barrio a los demás ciudadanos y visitantes.

Los barrios de San Ramón y La Merced, ubicados al poniente de la ciudad, fueron los pioneros en acompañar sus anuncios de fiesta con comparsas de enmascarados, que bailan al ritmo de la banda de viento. Estos mismos barrios contratan tres o cuatro bandas para acompañar a los disfrazados, distribuidos en otros tantos grupos. Esta práctica rápidamente adquirió popularidad y se extendió a casi todos los barrios y colonias donde se celebran fiestas patronales. El desfile en sí mismo es tema para un estudio aparte, pues se trata de un evento que ha contribuido de manera sustancial a la desacralización de las prácticas religiosas, además de modificar las tradicionales peregrinaciones, y debido a ello han sido cuestionadas por el obispo de San Cristóbal de las Casas.

Las comparsas de enmascarados —monstruos, brujas, luchadores, políticos, artistas, etcétera— bailan al ritmo de las bandas de viento, cuyos integrantes provienen tanto de San Cristóbal como de otros municipios aledaños. Es decir, son campesinos e indígenas de Chenalhó, Aguacatenango (municipio de Carranza), Teopisca, Acalá —en la región central del estado— e Ixtapa —en la zona norte de Chiapas—. Aunque los municipios de Acalá, Teopisca, Ixtapa y la comunidad de Aguacatenango eran los más reconocidos en esta práctica musical, con el tiempo se ha extendido a municipios de otras regiones del estado. Con todo, vale la pena señalar que la tradición de bandas de viento en Teopisca ha ido desapareciendo de manera gradual para dar paso a la formación de tecnobandas —agrupaciones que tocan música norteña y pasito duranguense, entre otros ritmos, y que también interpretan sus propias melodías inspirados en estos estilos.

La organización de cada banda es diferente y algunas se han formado a partir de las políticas culturales del gobierno del estado, que desde finales de la década de 1990 ha pretendido darle mayor difusión a esta práctica musical; otras, como en el caso de Teopisca, Acalá y Aguacatenango e Ixtapa, provienen de una tradición anterior; y en las de más reciente formación los propios músicos han adquirido sus instrumentos con recursos propios. El caso paradigmático de estas nuevas



agrupaciones lo constituye la Banda Santa Cecilia, de Chenalhó, donde la iniciativa para adquirir los instrumentos fue de un profesor bilingüe que contrata a los músicos y se encarga de administrar las presentaciones y organización de la banda. Ello nos habla de las nuevas formas de relaciones capitalistas en la creación de nuevas asociaciones musicales: en este caso los integrantes de la banda son jóvenes del municipio de Chenalhó que dicen dedicarse exclusivamente a la música, realizando ensayos una o dos veces por semana. El costo de cada presentación o *tocada* varía según el grupo, puede ir de 350 a 500 pesos por hora, si bien algunos grupos únicamente aceptan contratos mínimos de cinco horas. Las agrupaciones cuentan en promedio con ocho o diez elementos, y algunas suelen incluir uno o dos niños de entre ocho y catorce años. Entre la dotación instrumental de estas bandas de viento en Chiapas destacan tuba, saxofón, tambora, corneta, clarinete y platillos.

Relaciones interétnicas, confluencia de culturas a través de las bandas de viento

La importancia de las bandas de viento en México quizá se refleje más en las letras de las melodías que interpretan, y que de una u otra forma acompañan el

proceso vital de las personas, desde “el día en que tú naciste hasta “el día que yo me muera que me entierren con la banda”. Esto quiere decir que la música está presente desde el nacimiento y acompaña al ser humano hasta la tumba —cuando menos eso sucede en algunos grupos culturales en México—. Otro aspecto relevante es que esta práctica musical acompaña y alegra los momentos de asueto de la población: quién no recuerda o ha escuchado aquella tonada de “tengo una banda dominguera que siempre toca en la plaza, con una tuba grandota y unos platillos de lata [...]”.

Algo que caracteriza a las bandas de viento en Chiapas es que no cantan, pero su música logra atraer la atención hasta del más apático. El servicio de los músicos de banda es contratado por las presidencias municipales, juntas de festejo y particulares. Algunos músicos señalan que las piezas más solicitadas son “La banda está borracha” y “El camaleón” —según los gustos de los contratantes, éstos pueden requerir una y otra vez la misma pieza—, y si bien el repertorio de algunos grupos alcanza más de cincuenta melodías, casi nunca se trata de composiciones propias.

Quizás nuestro país no se encuentre más unificado que a través de la música, ya que ésta logra romper todas las fronteras culturales y, en algunos casos, de clase. Tal es el caso de la música grupera, y en San Cristóbal de las Casas era común escuchar comentarios acerca de que la música norteña era “música de indios” o “música para indios”; sin embargo, géneros como la

“quebradita” —introducido por las tecnobandas— “pasito duranguense” y los narco-corridos han sido escuchados y bailados por indígenas y mestizos, e incluso han llegado a conformar grupos de baile alrededor de dichos estilos musicales. Viajar con taxistas indígenas a los municipios alteños incluye casi invariablemente una sesión de música norteña a todo volumen. Los políticos lo saben, por ello históricamente han utilizado la música para fomentar la identidad mexicana: el mariachi es el caso más emblemático, y la imagen del charro mexicano y la Adelita fueron por mucho tiempo estereotipos con los que se identificaba a los mexicanos fuera del país. En el caso de Chiapas, la marimba, las chiapanecas y los parachicos son ensalzados como marcadores de identidad. Según el gusto de los gobernantes, una u otra práctica musical recibe mayor apoyo que otras, a las cuales se relega cultural y socialmente al grado de desaparecer.

Pero, ¿cómo confluyen las culturas a través de la práctica musical de las bandas de viento? El proceso toma formas variadas, y una de ellas se da a través de la difusión que se logra con medios electrónicos como la radio —en los últimos años las estaciones de FM cobraron inusitada fuerza en la región y constituyen la principal forma de difusión de la música grupera y del género bandístico—, la televisión —en especial los canales dedicados exclusivamente a transmitir programación musical— e internet —con música “bajada” a través de teléfonos celulares—, o reproducida en discos compactos y videos piratas,⁵ pero también mediante el encuentro de los músicos con el público.

El repertorio de las bandas de viento de Chiapas, que es generalmente música norteña, nos habla de la unificación del norte y el sur de México a través de la

⁵ En el caso de Chiapas, y en particular San Cristóbal de las Casas, el mercado y otros lugares públicos se han convertido en los principales lugares de distribución de discos “piratas”, una industria informal monopolizada principalmente por indígenas —de segunda o tercera generación de migrantes a la ciudad— que controlan la venta, distribución y, en algunos casos la producción, de este material, y que a través de precios ínfimos llega a la mayor parte de la población indígena y mestiza de la región, convirtiéndose en uno de los principales vehículos para difundir los estilos musicales que antaño constituían marcadores de pertenencia a determinado sector social.



música, y en particular de un género de música, el bandístico.

No obstante, las relaciones de los músicos con sus contratantes en la ciudad, como es el caso de San Cristóbal de las Casas, no son entre iguales, sino que se trata de una relación patrón-cliente establecida entre las juntas de festejos de las fiestas de los barrios y las bandas de viento de Los Altos de Chiapas. La relación culmina al terminar el tiempo del contrato, los músicos se marchan porque no pertenecen al barrio, aunque en algunos casos puedan ser convidados a un refrigerio. Con la práctica de la música de bandas de viento y las fiestas de barrios de San Cristóbal también está inmersa la relación indio-ladino, que históricamente ha sido —y sigue siendo— de racismo y discriminación.

Como práctica sociocultural la música de bandas de viento implica relaciones intraculturales y multiculturales, una verdadera confluencia de culturas que sin embargo no se da en términos de igualdad —la utopía de las relaciones interculturales—; la presencia de los músicos —pertenecientes sobre todo a las etnias tzotzil y tzeltal— en estas fiestas de los grupos mestizos de la ciudad conlleva necesariamente a relaciones multiculturales que, quizá como ninguna otra práctica cultural, la música es capaz de posibilitar y potenciar.

Conclusiones

A la música de bandas de viento aún le queda mucho camino que recorrer en la historia de Chiapas; como señala Luis Vitale a propósito de la música popular, es una fuente para reconstruir el pasado, “de manera directa expresa las alegrías y tristezas, amores y desencantos; el transcurrir urbano o rural; la vida de cafés y bares; la protesta étnica y de clase; en fin, la música popular, sobre todo con letra, expresa una forma de ver y sentir la realidad de un determinado momento histórico”; así, perder una práctica musical equivale a perder un trozo irrecuperable de historia de los pueblos. Los músicos de bandas de viento son quienes recuerdan el contexto rural que han perdido las ciudades, y mantienen entre sus habitantes un aire campirano que ya no



existe más, pero se reconstruye en la memoria al escuchar a esos “músicos desbalagados de banda de viento, los que se acompañan con triángulos, maracas, armónicas, lata (o cualquier cosa que sirva para hacer ruido)”.⁶

Para sobrevivir en las condiciones que impone el mercado global de la música, las bandas de viento deben resignificarse, resignificando así las identidades de sus productores; mientras no cuente con apoyos que le permitan sobrevivir como práctica musical, patrimonio de los pueblos y comunidades, esos grupos tienen que acomodarse a estilos que impone la “modernidad”, aunque paradójicamente sigan representando una imagen de la tradición. La supervivencia de cualquier práctica musical tradicional es una tarea que no corresponde únicamente a los músicos sino a la sociedad en general, pues no debemos olvidar que “la música tradicional tiene una tarea pedagógica y socializadora que permite tender lazos de cohesión entre las generaciones a través del tiempo”. Dar cuenta cabal del significado de la práctica musical y de la situación de los grupos de bandas de viento en Chiapas es una tarea pendiente.

⁶ Fernando Híjar, “Encadenamientos. Sones indígenas de la Huasteca” (artículo en línea), http://www.culturaspopulareseindigenas.gobg.mx/musica_baul.htm, 2005.

⁷ Aldara Fernández, “Procesos cognitivos en la construcción de identidades de los músicos del son jarocho. Una propuesta para el análisis semiótico de C.S. Pierce” (mecanoescrito), 2005.

B. Georgina
Flores Mercado

A N T R O P O L O G Í A



Mujeres de metal.

La participación femenina en las bandas de viento de Tingambato, Michoacán

Para que una tradición musical exista se requiere de una colectividad que la sostenga. En este caso las mujeres han jugado un papel fundamental y lo han hecho de diversas maneras, aunque muchas de ellas no sean músicos. Por ejemplo, los ensayos de la banda generalmente se realizan en los patios de las casas de los directores. En estas casas habitan las familias de los directores, y las mujeres están ahí realizando sus actividades cotidianas durante los ensayos. Los ensayos son una polifonía de sonidos que se repiten constantemente durante horas. Esta lluvia intensa de sonidos me hizo pensar en las mujeres: ¿cómo viven el mundo de la música tradicional las mujeres de Tingambato? ¿Cuál es su papel en la recreación de las tradiciones musicales? ¿Cómo viven su participación en las bandas de música tradicional? Estas preguntas guiaron una investigación que realicé entre 2005 y 2006 en la población p'urhépecha de Tingambato, Michoacán.

Aguacates, bandas y modernidad

A Tingambato “llegó muy rápido la civilización”, me dijo un día un joven de esa localidad. Quizás lo que quiso decir es que dicha comunidad se modernizó más rápido que otras regiones de la meseta p'urhépecha. Generalmente se dice que Tingambato está ubicado sobre la carretera Morelia-Uruapan, pero lo cierto es que la carretera *se ubicó* en el poblado de Tingambato, diseccionándolo en dos partes hace no muchos años. Los fuertes cambios modernizadores y capitalistas han hecho que Tingambato sea un pueblo diferente frente a otras poblaciones p'urhépecha. Estos cambios han tenido un fuerte costo cultural, ambiental y económico. Así, en Tingambato se ha dejado de usar la lengua p'urhépecha, lo cual significa —para muchos de dentro y fuera del pueblo— que Tingambato ya no es p'urhépecha. Sin embargo, la música tradicional ocupa un lugar relevante para que la gente y los músicos se puedan seguir considerando parte de esa cultura. Esta música les vin-



cula afectiva y simbólicamente con imágenes, lugares, sabores, olores y costumbres p'urhépechas.

Bandas de viento de los pueblos p'urhépecha

Las bandas de viento se cuentan entre las agrupaciones musicales más sobresalientes de los pueblos p'urhépecha de la meseta michoacana.¹ En el pueblo de Tingambato existen diez o doce bandas, algunas de gran arraigo y reconocimiento en la región y fuera de ella. Sólo dos bandas del pueblo, y la banda de la escuela de música, se dedican a interpretar música tradicional como sones y sones abajeños, y música clásica principalmente. Todas las demás bandas “interpretan música comercial”.

A las agrupaciones de música tradicional se les denomina *bandas culturales*, y entre ellas están la Banda ECOR, la Banda Infantil de Tingambato (BIT) y la Banda del Centro de Capacitación Musical de Tingambato. En las tres bandas participan principalmente jóvenes y niños, además de representar el único espacio donde las mujeres pueden participar como músicos.

Las mujeres en el entramado musical de Tingambato

Como es bien sabido, Eliseo Cortés fue uno de los grandes impulsores de la música tradicional p'urhépecha en Tingambato. Dirigió varias bandas, formó un sinnúmero de músicos y fue un prolífico compositor. En cambio, lo que no se sabe es que su esposa doña Paula Jiménez se hacía cargo de sus siete hijos, los cuidaba cuando su esposo salía a tocar a otras localidades y le acompañaba durante las noches que él componía sus bellos sones y abajeños.

Durante mi investigación tuve oportunidad de conversar con doña Paula, quien recordaba

¹ Alfredo Barrera y Alfredo Granados, *Instrumentaciones de música p'urhépecha para banda de viento*, Morelia, IMC (Cuadernos de Musicología, 10), 1997.

cómo era esa época cuando el maestro Eliseo componía:

A muchas familias no les gusta lo de la música, a mi no me enfadaba, yo no sabía nada de música pero apoyaba en todo lo que él hacía. A él le gustaba estar en la noche para escribir la música ya cuando todo estaba silencio, así podía componer cuando no había ningún ruido. Yo le decía “ya me voy a dormir, es muy noche”, y él me decía “no te vayas, espérame otro ratito, ya me falta poquito”, yo le decía: “¡no, tú no tienes fin! ¡Yo tengo mucho sueño!”, y así estábamos, yo a que me iba y él a que no (risas) y siempre me quedaba pues, porque me daba pena dejarlo solito [...]”²

Doña Paula, como muchas mujeres, formó parte de esta comunidad musical sin necesariamente ser músico. Ella valoró siempre la música y por ello apoyó a su esposo, el compositor Eliseo Cortés. Aunque muchas veces no figurasen en el espacio público, las hermanas, hijas, esposas, tías, abuelas o amigas de los músicos siempre han participado de esta tradición musical: sea apoyando a los músicos o bien tocando en las bandas.

² Entrevista a doña Paula Jiménez, 85 años de edad, 2006.





Como ya se dijo, las “bandas culturales” son prácticamente los únicos espacios donde las mujeres —sean niñas, adolescentes o adultas— pueden participar tocando un instrumento a diferencia de las llamadas “bandas comerciales”, donde sólo encontramos hombres jóvenes. En las “bandas culturales” las mujeres participan activamente tocando instrumentos, aprendiendo y enseñando solfeo y otros conocimientos musicales, y algunas de ellas aspiran a tener o dirigir una banda de viento u orquesta sinfónica.

Actualmente parece “normal” que las mujeres participen en las bandas de viento; sin embargo, la apertura de estos espacios no se dio de la noche a la mañana, ni ha sido fácil para muchas de ellas ingresar y mantenerse en la música y en las bandas. Las mujeres músicos han tenido que promover, impulsar y sufrir la “apertura” de estas agrupaciones musicales, pues no pocas veces los compañeros de las bandas las discriminan o la gente se ríe maliciosamente de ellas, porque tocan algún instrumento y eso es “cosa de hombres”. La actividad de ser músico de banda es una actividad que se considera propia de los hombres, pues se trata de un trabajo “duro”, donde hay que aguantar largas jornadas, que implican salir de casa y del pueblo durante muchos días y noches para tocar en otras localidades.

Rosalinda Figueroa Oropeza, considerada pionera en el mundo de las bandas de viento en Tingambato,

describe su vivencia como la primera mujer que estuvo dentro de una banda de viento:

Empecé mis estudios de solfeo en casa del maestro Eliseo Cortés. A mí toda la vida me ha gustado la música, empecé por la guitarra. Éramos 15 chamacas de las cuales únicamente yo conseguí terminar [...] las chamacas se fueron retirando porque los papás no tenían la posibilidad de comprar el instrumento o también porque algunas pensaron en casarse.

—¿Cómo se veía en esa época que las mujeres estudiaran música?

Bueno, tal vez por eso muchas se retiraron, porque en esos años no era posible que una mujer ocupara un lugar así dentro de la música, era negado por la sociedad. Yo sufrí mucho, por muchos comentarios negativos, porque en la banda eran puros hombres y sólo yo era la única mujer. Yo me fui contra viento y marea y no me detuve por las críticas, que me costaron muchas lágrimas, pero yo aprendí lo que más adoraba: *la música*.³

Participar en una banda y ser músico no siempre es un proceso sencillo para las mujeres, pues muchas veces el primer obstáculo que debe superarse es la propia familia. Cuando la familia no está de acuerdo, el gusto y pasión por la música las lleva a buscar sus propias estrategias, como salirse a escondidas de su casa para ir a estudiar solfeo.

La participación de las mujeres en las bandas desata discusiones y debates al interior de las familias. No hay una norma que indique que las madres son quienes deban apoyan a sus hijas para ser músicos y los padres sean los que se oponen. Muchas veces las propias madres frenan estos deseos y toca a los padres permitir y flexibilizar las normas sociales para que sus hijas ingresen a una banda. Algunas mujeres que tocan en las “bandas culturales” provienen de familias donde ya hay músicos. Los padres suelen enseñar a sus hijos los conocimientos básicos, y cuando los hijos varones no quieren aprender entonces enseñan a sus hijas y las animan a participar en dichos grupos. De esta forma, a

³ Entrevista con Rosalinda Figueroa Oropeza, integrante de la banda del CECAM, saxofón alto, 2006.

través de la participación de las mujeres se da continuidad a la tradición musical familiar y p'urhépecha. Como menciona Rocío Román, quien además de participar en las “bandas culturales” estudia en el Conservatorio de las Rosas en la ciudad de Morelia:

A mí siempre me ha gustado la música desde que era chiquita porque mi papá, Eligio Román Villegas, fue músico y tocaba en la banda Flor de Chirimoyo [...] Mi papá a mis hermanos intentó inculcarles el gusto por la música pero ninguno quiso, cuando vio que mis hermanos no quisieron entonces a mí y a mi hermana nos empezó a enseñar [...] mi papá vio que me interesaba la música y me preguntó que si no me gustaría ir con el maestro Eliseo. En ese tiempo sólo había dos mujeres en la banda y apenas se acababa de formar la Banda Infantil y me gustó ir a la banda y así fueron llegando más mujeres, más niñas y nosotras formamos la segunda generación de la Infantil.⁴

Las mujeres tocan y participan en una banda porque han visto a otras mujeres tocar en ellas, es decir, hay una identificación de género. Una vez dentro de la banda tienen que ganarse su lugar, porque algunas veces los propios compañeros de la banda no las aceptan:

—¿Por qué te interesó participar en la banda?

Al principio me daba vergüenza por ver puros hombres, y ya estaba Rocío Román, y nos acompañábamos las tres mujeres [...] pero al principio fue un poquito difícil porque siempre los hombres o por travesura o lo que fuera no nos aceptaban muy bien [...] ¡Cómo que mujeres! [...] decían ellos.⁵

La elección de instrumentos es otro proceso fuertemente mediado por las categorías de género. En el mundo de la música se considera que hay instrumentos propios de las mujeres, como piano, violín o clarinete. En las bandas todos los instrumentos de viento o percusión deben ser ejecutados por hombres, no por las mujeres. Ellas no pueden tocar ciertos instrumentos

⁴ Entrevista con Rocío Román, integrante de la Banda ECOR, piano y clarinete, 2006.

⁵ Entrevista a integrante de la BIT, 20 años, siete años en la agrupación, donde toca el clarinete y saxofón menor, 2006.



por razones de estética y otros por razones de fuerza. En las bandas de los pueblos los directores deciden generalmente qué instrumentos debe tocar cada integrante, debido a esto algunas integrantes han tenido que cambiar su elección por ser mujeres:

Yo quería tocar la trompeta cuando iba al solfeo y veía una canción que me gustaba y yo decía: “¡la trompeta, yo quiero tocar trompeta!”, le dije al maestro que yo quería una trompeta y él dijo “No, pero como pues ¡una mujer con trompeta! No, no, no, tú vas a tocar clarinete”.⁶

A pesar de esta “feminización” o “masculinización” de los instrumentos, cuando hace falta que alguien toque un instrumento “propio” de los hombres, como la tuba, y no hay un hombre para hacerlo, entonces se recurre a las mujeres para su ejecución. Por ejemplo, Guadalupe es una excelente ejecutante de la tuba en la Banda Infantil, y asegura que se siente orgullosa de tocarla: “Casi siempre son los hombres los que la ejecutan, y más que nada sorprende que una mujer tenga la fuerza para tocar este instrumento que es tan grande y que se necesita mucho aire”.⁷

No sólo las decisiones de los directores definen los

⁶ Entrevista a integrante de la BIT, 20 años de edad y siete en la banda, donde toca clarinete y saxofón menor, 2006.

⁷ Entrevista a integrante de la BIT, 20 años de edad y nueve tocando en la banda, tuba y saxofón, 2006.



instrumentos que ellas deben tocar, también las condiciones de pobreza se cruzan con los aspectos del género para decidir el instrumento, o bien muchas veces los padres no quieren invertir mucho dinero en la compra de instrumentos para las mujeres, porque se considera que pronto se casarán y dejarán la música: “Mis papás pues decían que la música no se había hecho para las mujeres, sólo para los hombres, que porque una mujer rápido se casaba y dejaba el instrumento, y pues tanto sacrificio para comprarlo para luego no usarlo [...]”.⁸

Las bandas y el ejercicio de la música son un espacio y una actividad donde las mujeres y niñas fortalecen la concepción de sí mismas como personas y mujeres, identidad de género, pues sienten que esta actividad “de hombres” ellas también la pueden realizar, e inclusive superar en calidad de ejecución:

—¿Cómo te sientes en la Banda Infantil?

Me siento orgullosa de estar aquí, cuando vamos a tocar a un encuentro [...] y estoy tocando pero al mismo tiempo estoy escuchando a las demás y digo: “¡ah, lo que podemos hacer! ¡Y somos mujeres!”.⁹

Importante es mencionar que Tingambato también tuvo durante un corto periodo de tiempo una banda formada únicamente por mujeres: la Banda Turquesa. Según describe una de sus integrantes, hubo una vez un maestro que convocó a las chicas del pueblo para formar una banda. La respuesta de las tingambateñas

⁸ Entrevista con Guadalupe, integrante de la banda ECOR, de 22 años de edad y con 18 meses en el grupo, donde toca el saxofón, 2006.

⁹ Entrevista con Georgina, integrante de la BIT de 20 años de edad y con siete en la banda, donde toca clarinete y saxofón menor, 2006.

fue muy amplia y nutrida, pues en poco tiempo ya se habían anotado treinta o cuarenta. La Banda Turquesa era una banda que se había formado en parte por razones económicas, es decir, era una “banda comercial”, y por ello representaba una forma de empleo y una fuente de ingresos para sus integrantes. Sus contratos eran generalmente establecidos para tocar en los eventos y rituales religiosos de Tingambato; sin embargo, esta banda no sólo era valorada entre sus integrantes por la cuestión económica, sino por los vínculos de amistad que construían como mujeres dedicadas a la música:

—¿Qué representaba para ti la Banda Turquesa?

¡Todo! (risas) era muy buena la relación entre las de la banda. En mi casa la situación ha sido muy difícil y yo en la banda me sentía muy a gusto [...] Siempre tratábamos de que si alguna no se llevaba bien con la otra, pues hacíamos convivios o lo que fuera con tal de que la relación fuera buena. Cuando una se desanimaba íbamos por ella a su casa para convencerla de seguir tocando [...].¹⁰

El mundo de las bandas es un mundo de competencia y enfrentamiento económico y musical. Tingambato y las bandas están inmersas en el orden capitalista y patriarcal, y en ese contexto hay un evidente rechazo para que se formen más bandas debido a la ley de la oferta y la demanda, pues el pago por tocar disminuye al existir muchas bandas, y en ese sentido la Banda Turquesa no era bien vista por las bandas formadas previamente:

—¿Qué opinaban aquí en Tingambato de esta banda de mujeres?

Pues nos llegaban comentarios de que la banda se escuchaba bien, había como que la discriminación porque somos mujeres, pues decían que no es lo mismo, pero bueno recibíamos comentarios buenos y malos. No cobrábamos caro, nos contrataban porque sabían que había calidad y que era una banda ya hecha. Nos decían: “esas mujeres no pitan fuerte pero pitan bonito”. Yo siento que si gustó a la gente nuestra banda. Los comentarios malos más bien llegaban

¹⁰ Entrevista con Ángeles, integrante de la banda del CECAM, 26 años de edad y cinco como parte del grupo, donde toca el saxofón alto, 2006.

de las propias bandas, por las competencias que hay. No éramos bien vistas entre los músicos, pero eso siempre ha existido [...].¹¹

Como ya se ha demostrado en otros ámbitos, el trabajo realizado por un hombre a una mujer se le paga una menor cantidad, y con la Banda Turquesa pasaba algo similar. Sin embargo, ellas de manera independiente iban buscando el trabajo, ellas mismas se promocionaban para su contratación, aunque su condición de mujeres era un arma de doble filo: por un lado podían ser discriminadas y no ser contratadas, y por otro la gente las contrataba por ser una banda distinta, es decir, una banda de mujeres que “tocaban bonito”. La Banda Turquesa generalmente tocaba en Tingambato, aunque también tuvieron salidas al estado de México, donde tocaron durante toda la noche y la madrugada y de nuevo al día siguiente —como exige la tradición festiva de nuestros pueblos—. En esta banda se ensayaba de lunes a viernes entre las 8 y las 10 de la noche, y los fines de semana también ensayaban, es decir, sus integrantes dedicaban muchas horas para sostener la banda. Esta dinámica hizo que algunos de sus elementos ya no pudieran asistir porque tenían otras actividades además de la banda, pero también debido a problemas de relaciones entre ellas, como sucede en todas las agrupaciones, esta banda se desintegró hace algunos años.

Mujeres y tradición musical: paradojas de la modernidad

La modernidad llegó rompiendo tradiciones y con varias promesas bajo el brazo: libertad, igualdad, progreso, emancipación, etcétera. La modernidad hizo todo lo posible por diferenciarse de otras épocas históricas para erigirse como la única y deseable. Estos aires modernos llegaron a pueblos indígenas como Tingambato, y las mujeres de ese lugar construyeron su sueño de ser músicos alrededor de esos vientos. Paradójicamente, sin embargo, como dice Mary Pratt, la moder-



nidad no trajo la igualdad e inclusión de las mujeres a la escena pública, sino justamente su exclusión.¹² Pratt argumenta que además el mundo capitalista y moderno estableció divisiones del trabajo *ferozmente marcadas por el género*, lo que impidió llevar a cabo su propuesta de emancipación de las minorías.

Las mujeres que eligieron el camino de la música, y de ser músicos de bandas de viento en Tingambato, han tenido que enfrentarse a estructuras sociales moldeadas por el patriarcado, el mercado y la competencia, y ser fuertes como los metales que tocan: saxofones, tubas, clarinetes. El mercado y la modernidad abrieron las puertas para diversificar las sociedades y las mujeres quisieron entrar por esa puerta, pero la competencia y el individualismo que establece el mercado para las bandas y su música, se convirtió con frecuencia en la fuente de su discriminación. Ninguna de las ocho o diez “bandas comerciales” de Tingambato —consideradas “modernas” por incluir nuevas tecnologías— permite que haya mujeres en su formación musical. Son las bandas “culturales” y tradicionales las que han acogido, con mayor o menor apertura, a las mujeres.

La modernidad generalmente ha equiparado a la tradición con la dominación de las mujeres, pero en Tingambato, paradójicamente, la tradición es la forma en que las mujeres encuentran su libertad para elegir la música como camino de vida.

¹¹ Entrevista con Beatriz, integrante de la banda del CECAM, 26 años de edad y cinco en el grupo, toca el saxofón alto, 2006.

¹² Mary Pratt, “Modernidades, otredades, entre-lugares”, en *Desacatos*, núm. 3, 2000, pp. 21-38.

Nicolás Sosa: informante y amigo de Gerónimo Baqueiro Foster

Investigaciones del huapango veracruzano, 1937-1947



En este trabajo se ofrece un breve resumen de las situaciones que compartieron Gerónimo Baqueiro Foster, musicólogo, erudito y docente del Conservatorio Nacional de Música y el arpista alvaradeño Nicolás Sosa. Sin profundizar particularmente en alguno de sus encuentros, esta presentación tiene como objetivo señalar los momentos de intercambio entre estos dos personajes claves de la historia del son veracruzano.

Gerónimo Baqueiro Foster es una personalidad de gran trascendencia para la historia de la música mexicana del siglo XX. Desafortunadamente, no se ha reconocido su trabajo y aportes tanto a la obra de Vicente T. Mendoza como a la de Carlos Chávez, pues al contrario de otros eruditos, Baqueiro Foster muestra en su trabajo una apreciación de la música popular mexicana más allá de los estereotipos, con todo lo que ello implica. De hecho, algunos de los estereotipos creados en la época del nacionalismo surgen como lecturas secundarias del trabajo de este gran musicólogo, compositor y profesor.

Para resumir brevemente la trayectoria de Baqueiro Foster, habría que mencionar —además de su trabajo en diversas instituciones educativas como docente, inspector, creador de programas de estudio y autor del método de solfeo por el que es conocido actualmente entre estudiantes de música— los medios en que plasmó su acuciosa mirada como comentarista y crítico de las presentaciones de música culta y popular, determinando con ello la formación de públicos a mediados del siglo XX.

En 1924 colaboró con Julián Carrillo en la administración de la revista *El Sonido 13*, y a partir de ese momento sus escritos tuvieron una fuerte influencia en el mundo de la crítica musical del país hasta 1967,¹ cuando se suspenden sus colaboraciones en la *Revista de Cultura Mexicana*,

* Etnóloga egresada de la ENAH-INAH; maestra en Ciencias Musicales por la Universidad de Guadalajara.

¹ Herlinda Mendoza Castillo, “Gerónimo Baqueiro Foster y su legado documental”, en *Revista Digital Universitaria*, vol. 7, núm. 2 [http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art16/int16.htm], consultada el 11 de febrero de 2006.



suplemento dominical del periódico *El Nacional*. También fue autor de decenas de programas de mano de los conciertos en Bellas Artes y el Conservatorio Nacional, y colaboró con diversos medios nacionales y estatales, como *El Universal*, *Excelsior*, *La Prensa*, *El Diario de Jalapa*, *El Dictamen*, *Diario del Sureste* y muchos más. Además fundó y editó la *Revista Musical Mexicana*; su reflexión y especialización también podía llegar a través de la radio, pues fue productor de la XEX, la XEQ, participaba en programas televisivos de la XHTV y fue asesor de *La hora nacional*.² Indudablemente su mirada, comentarios y conocimiento sobre las manifestaciones de música mexicana —y sobre las posibilidades de su desarrollo— se profundizaban por su contacto con estudiantes de música, tanto en el Conservatorio Nacional como en instituciones no estrictamente centradas en la música.

En 1937 este importante maestro, inspector, musicólogo, compositor y arreglista se encontraba en un huapango en Alvarado cuando un arpero —así como al que toca la jarana se le llama jaranero, en el Sotavento veracruzano suele llamarse violinero al que toca el violín, arpero al que en las ciudades se conoce como arpista, y requintero a quien toca el requinto— llamó su atención, haciéndole burla por la forma de hablar. Baqueiro Foster, yucateco, respondió a la broma y procedió a entrevistarle sobre el arpa jarrocha. A partir de ese momento inicia una gran amistad con Nicolás Sosa, arpero originario de Alvarado, Veracruz.

Nicolás Sosa es reconocido como uno de los legendarios músicos del son jarrocho. Aunque no es tan recordado como Lino Chávez o Andrés Huesca, su huella en la formación del estereotipo del jarrocho sotaventino, los sones jarochos, el arpa y la versada tuvieron un peso equivalente al de los más afamados jarochos de mediados del siglo XX.

En 1937 *Nico Sosa* e Inocencio Gutiérrez hicieron un primer viaje a la ciudad de México, gestionado por Baqueiro Foster. Con esto *Nico Sosa* inició una carrera en la industria musical que se consolida a partir de 1943, cuando un tal Manuel Ortega —enviado por Francisco Barradas— lo invita, con sueldo y contrato, a tocar en la

ciudad de México. *Nico Sosa* estuvo entre la palomilla de huapangueros que eventualmente participaron del auge del son jarrocho en las ciudades durante el sexenio alemanista: *Chico Barcelata*, Andrés Alfonso, Inocencio Gutiérrez, Lino Chávez, Julián Cruz, Álvaro Hernández, Miguel Ramón Huesca, entre otros.

En 1990, durante una entrevista *Nico Sosa* contaba: “pues yo formé primero el Trío Alvaradeño, después Los Cardenales, después el Conjunto Tierra Blanca, después Sosa y sus Jarochos y después Los Tiburones del Golfo al último”.³ Durante el sexenio de Miguel Alemán *Nico Sosa* también anduvo en las ciudades tocando sones jarochos, grabando discos, en la radio, en la XEW y en la radio estatal de Veracruz. Cabe señalar que empezó tocando su arpa en los huapangos de los ranchos del municipio de Alvarado y en una cantina de esa ciudad llamada “La Popular”. Fue en ese contexto que lo conoció Baqueiro, quien buscaba un conjunto de músicos con quien trabajar para profundizar en lo que se conocía hasta ese momento de la música jarrocha y del huapango del Sotavento veracruzano, y lo expresaba así:

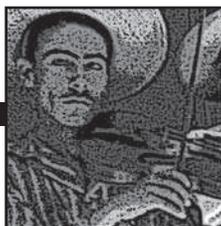
Aquí por todos lados hay huapangueros veracruzanos. Del norte, del sur, del este y oeste. Con arpa y sin arpa, cantando letras de todos colores y sabores. Mas no me gustan ni el estilo ni el carácter de sus agrupaciones ni la perfección de sus ejecuciones. Yo quiero, primero que nada, la perfección más completa en materia de ejecuciones. Quiero un conjunto instrumental de huapangueros como no se haya oído nunca. De no ser así resultaría inútil nuestro sacrificio”.⁴

Poco tiempo después del encuentro con Baqueiro, *Nico Sosa* y su cuñado, Inocencio Gutiérrez, se encontraban tocando música alvaradeña, *auténticamente alvaradeña*, en el foro del Conservatorio Nacional de Música y en la Academia Nacional de Danza. *Nico Sosa* es uno de los personajes que, con la dirección de

³ Entrevista a Nicolás Sosa realizada por Ricardo Pérez Montfort, Veracruz, 1990.

⁴ Cenidim, Archivo Baqueiro Foster, exp. 2723 “Sosa, Nicolás. Cartas de y para él e Inocencio Gutiérrez” 16 junio 1938, México, D.F. Correspondencia de GBF para Nicolás Sosa (Alvarado, Ver.).

² *Ibidem*.



Baqueiro Foster, dieron a conocer el huapango de Alvarado en dichos recintos culturales; es decir que *Nico Sosa* fue uno de los portadores de una ancestral tradición que poco después daría origen a una obra sinfónica conocida como el *Huapango*, de José Pablo Moncayo, que refleja los trabajos de composición, investigación, transcripción y arreglos de Gerónimo Baqueiro Foster, Roberto Téllez Girón, Esperanza Alarcón, y la música de *Nico Sosa* e Inocencio Gutiérrez. Aunque no es tema de este trabajo desarrollar el contexto en que dicha obra se lleva a cabo, cabe mencionarla porque resalta la invisible trascendencia de la gestión y sacrificios que hizo Baqueiro Foster para vincular la música popular jarocho con la creación de obras sinfónicas en el Conservatorio Nacional y la Orquesta Sinfónica de Xalapa, entre otros.

Primera visita a la gran ciudad capitalina

El 15 de abril de 1937 Inocencio *Chencho* Gutiérrez, cuñado de *Nico Sosa*, responde a Baqueiro una carta, aceptando con entusiasmo su invitación para ir a México.⁵ El día 25 de abril del mismo año Baqueiro le envía 30 pesos para que se traslade al puerto de Alvarado, y de ahí emprender el viaje a la ciudad de México en compañía de *Nico Sosa*.

[...] que vengan ustedes a México para pasear, conocer y relacionarlos yo para que, si es posible, puedan conseguir algo de ganancia [por su parte se compromete a] darte la cantidad de un peso diario durante el tiempo que estés aquí conmigo, que no será menos de un mes, para que dejes en tu casa. Te pagaré tu pasaje de ida y vuelta de Alvarado a México en 2ª clase. En la ciudad de México te daré casa y comida que serán mi propia casa y comerás conmigo en mi propia mesa, como un hermano y compañero [...] Nos conocemos demasiado ya para que tengas la menor duda sobre lo que te digo en esta carta [...].⁶

Baqueiro hace exactamente la misma propuesta a *Nico Sosa*, explicando que vienen a trabajar en su

⁵ *Ibidem*, exp. 2724 “Gutiérrez Inocencio cartas de y para”, 15 abril 1937.

⁶ *Ibidem*, “Gutiérrez Inocencio cartas de y para”, 25 abril 1937.

investigación: ellos tocarán las piezas las veces que sean necesarias y Roberto Téllez Girón tomaría el dictado para la notación de las piezas, de “la misma manera que trabajamos en la población de Alvarado”. Y aclara que la condición para el trabajo es que no lleven a cabo investigaciones ni trabajo de transcripción con ningún otro investigador; sin embargo, los llevará a la radio y lo que ganen ahí será íntegramente de ellos.⁷

En el mes de junio —permanecen en la ciudad de México hasta finales de agosto— son hospedados en la casa de Baqueiro, entre las visitas a la radio y su asistencia a eventos de la “crema y nata” de la elite musical de la ciudad de México, programaron una conferencia “con ilustraciones” sobre el huapango en la Escuela Nacional de Danza, entonces bajo la dirección de Nelly Campobello⁸. La difusión del evento se anunció así:

DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES, SECCIÓN DE DIVULGACIÓN DE LA ALTA CULTURA ARTÍSTICA, LUNES 18 DE AGOSTO DE 1937 A LAS 20 HORAS. LA MÚSICA VERACRUZANA DE HUAPANGO (CON ILUSTRACIONES) CONFERENCIA POR GERÓNIMO BAQUEIRO FOSTER. SONES TOCADOS Y CANTADOS [...] Por Inocencio Gutiérrez (jaranero) y Nicolás Sosa (arpista), expresamente traídos de Alvarado.⁹

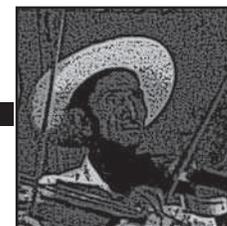
El 31 de agosto *Nico Sosa* y *Chencho* Gutiérrez volvían a sus vidas de rancho en Alvarado, no sin antes hacer un recorrido de aventura con el frenesí del gran éxito que habían gozado en la ciudad de México. Llegando a Alvarado, *Nico Sosa* le redacta una carta a Baqueiro, donde le cuenta que “se amanecieron en Peñuela”, que está después de Córdoba: “llegamos a Veracruz y lla se abia ydo el tren y El bagon tubo un atrazo mui grande para que lo alcansaramos nosotros yegamos a Alvarado a las 2 de la tarde [...]”.¹⁰

⁷ *Idem*.

⁸ Biblioteca de las Artes, Fondo Reservado, “Cartas y documentos en relación con los huapangos, sones del Sotavento Veracruzano”, 29 junio 1937, de Nellie Campobello para Gerónimo Baqueiro Foster en México, D.F.

⁹ *Ibidem*, “Cartas y documentos en relación con los huapangos, sones del Sotavento Veracruzano”, 16 agosto 1937.

¹⁰ Cenidim, Archivo Baqueiro Foster, exp. 2723 “Sosa, Nicolás. Cartas de y para él e Inocencio Gutiérrez”, 31 agosto 1937, Alvarado, Ver., de Nicolás Sosa para GBF (México, D.F.).



El día que volvieron se les informó de la muerte de un familiar del renombrado compositor de versos Fallo Panamá, y *Nico* Sosa señala que andaban orgullosos, exitosos, con la palomilla de vuelta en su terruño. Cuando se despidieron de Baqueiro en la ciudad de México habían acordado con Baqueiro que le enviarían versos y décimas compuestas por ellos, como los que principalmente le interesaban al musicólogo: versos antiguos para deducir a partir de ellos paralelismos con versos del continente europeo, y así encontrar el origen de los sones.

Segundo viaje a México

Para los dos huapangueros había sido toda una hazaña el hecho de haber vivido durante tres meses y medio el gran éxito en México, pero además un éxito que no podía compararse con el de otros músicos que iban a la capital, como el Conjunto Medellín, tocando en cantinas y restaurantes no ganaban “como podían”, según la perspectiva de Baqueiro. Éste decía que el Conjunto Medellín se prostituía, y lo usaba como ejemplo de situaciones que *Nico* y *Chencho* no deberían padecer. Sin embargo, para ellos eso no importaba, pues el éxito recaía en cobrar por tocar, lo cual no podían conseguir en Alvarado, a menos que tocaran en la cantina “La Popular”. Así, cuando finalmente se conformaron como El Trío Alvaradeño no se les pagaba más que a los otros conjuntos, ni se les daba lo que ellos pensaban merecer: dinero y reconocimiento.

Nico Sosa le escribía cartas a Baqueiro explicando sus ocurrencias de negocios, además enviaba descripciones de los “guapangos”, las parrandas y sus andares “fiesteando”, y siempre reiterando sus ganas de volver a la ciudad. La única ocasión en que lograron concretar su visita fue a finales de septiembre de 1937, menos de un mes después de su regreso a Alvarado, por invitación de Luis Felipe Obregón, quien los llevó a tocar en el Palacio de Bellas Artes. En esa ocasión se presentaron *Nico*, *Chencho* y Nicolás Gutiérrez como cantador, además invitaron como bailadora a la hermana de *Chencho*.¹¹

¹¹ *Ibidem*, exp. 2723 “Sosa, Nicolás. Cartas de y para él e Inocencio Gutiérrez”, 18 septiembre 1937, México, D. F., de GBF para Nicolás Sosa (Alvarado, Ver.).

Al regreso de este segundo viaje, mucho más breve y por el cual reciben una determinada paga, empiezan los problemas. *Nico* escribe a Baqueiro una larga carta donde expone el enredo que tienen sobre lo que debe cobrar cada uno proporcionalmente, pues argumenta que el arpista siempre debe ganar más que el jaranero, además de un enredo sobre un préstamo a *Chencho*, quien lo desmiente en otra carta y explica un negocio que tiene planeado y la compra de una máquina, como el motor de un cayuco o lancha.

Esa fue la última vez que Baqueiro pudo concretar las visitas como él quería. A las cartas de *Nico* y *Chencho* —que era menos insistente respecto los incansables comentarios sobre las ganas que tenían de volver a la ciudad— Baqueiro siempre contestaba con disposición, amabilidad y, sobre todo, brindándoles su amistad. Por ello también enviaba medicinas, cuerdas y casi todo lo que le pedían —incluso varias veces mandó dinero a *Nico*—. Además agregaba una nota sobre la importancia de que ensayaran para sus proyectos a futuro, les encargaba que tocaran de una manera particular, que cuidaran ciertos detalles, con criterio de cómo *deben* sonar las cuerdas, las voces, buscando siempre que se presentaran cautivar a un público específico, el que se reúne en espacios como el Conservatorio y Bellas Artes. E incluso, de acuerdo con su propia apreciación, como alvaradeños debían llevar esa música a su máxima perfección:

No debe olvidarse que uno de los puntos más interesantes de este capítulo es saber qué tanguero será más conveniente a un canto y si este tanguero es conveniente que lo haga un instrumentista solo y cuál de ellos será el adecuado, o si conviene que suenen los dos o los tres al mismo tiempo. Una vez terminado el canto queden los instrumentos solos, se aumentará la sonoridad y la expresión, según convenga, matizando, pero con un carácter diferente de aquel que tienen cuando simplemente se sujetan a acompañar.¹²

¹² *Ibidem*, “Sosa, Nicolás. Cartas de y para él e Inocencio Gutiérrez”, “Instrucciones precisas para el trabajo artístico que, como preparación para su nuevo viaje a México harán Inocencio y Nicolás Gutiérrez y Nicolás Sosa”, México, 16 junio 1938.



Nico y *Chencho* aceptaban con entusiasmo, pero también con una gran expectativa sobre lo que implicaba tocar como Baqueiro les indicaba. Ellos se imaginaban nuevamente en el Palacio de Bellas Artes, en la radio nacional, de lo contrario ¿qué sentido tenía ensayar? ¿Tanto ensayo para tocar en los huapangos?

Las cartas de *Nico* muestran invariablemente disposición, mucho cariño, entusiasmo y desesperación por salir, por tener reconocimiento fuera de su contexto, por salir como única posibilidad de triunfar, salir como el triunfo en sí mismo: “Mi cuñado es el que está con mucho catarro Maestro después de saludarlo esta es para preguntarle y quiero que *porfas* Me diga *Uste* si siempre Vamos Para este mes en que estamos para Su Caza pues yo quiero que nos diga *Uste* tan pronto como sea en sus Manos porque tenemos toda la *Hidea* de hirnros para Ila con Ustedes *Aci esque* ya le digo *por-favor* [...]”.¹³

Pero no se vuelven a presentar las condiciones para concretar un viaje a México. En mayo de 1938 Baqueiro viaja a Alvarado, un encuentro que reafirma su amistad y en el que se habla de diversos proyectos que no fueron concretados. En 1941 se presenta la oportunidad de hacer una gira en Nueva York, pero no se dan las condiciones: “En días pasado estuvo un tris de que se hubieran venido ustedes para México y que salieran para Estados Unidos pero desgraciadamente cambiaron al Jefe de Bellas Artes en esos días y todo quedó platicado”.¹⁴

Conclusión

Luego de varios años de desesperadas solicitudes, sobre todo por parte de *Nico* Sosa, quien insistentemente pedía a Baqueiro que lo recibiera en México, los integrantes del Trío Los Alvaradeños —*Nico* Sosa, *Chencho* Gutiérrez, Nicolás Gutiérrez— se mudan al puerto de Veracruz, donde comienzan a tocar con

Candelario Zurita. Poco tiempo después discuten, y por pleitos se desintegra el grupo que habían formado. Varios años después *Nico* Sosa va a la ciudad de México, donde vive algunos meses con Baqueiro mientras trabaja por contrato en la radio e inicia su trayectoria en el camino que su erudito amigo le recomendaba evitar. Ahí *Nico* logra realizar su sueño a sus ochenta años, y si bien no se hizo rico, se enorgullecía de haber conseguido trabajo para muchos músicos jarochos. Los últimos años de su vida vivió de tocar, sin grupo, en los Portales del centro de Veracruz.

Por su lado, Baqueiro Foster se enfrenta a los obstáculos y dificultades propias del medio en que se desenvuelve. Tras años de buscar la manera de llevar a cabo sus proyectos derivados de la investigación con los alvaradeños —detenido en ocasiones por enfermedad, por situaciones familiares, por la falta de recursos, y por pugnas en el interior del Conservatorio—, se quedaron sólo en proyecto, como los dos libros con música que tenía planeados sobre el huapango. Y mientras *Nico* grababa en la radio y las disqueras, Baqueiro compuso la 1a. Suite Veracruzana —parte de ella grabada con la Columbia Recording Company (1940) en Nueva York—, interpretada en diversas ocasiones por la Orquesta Sinfónica de Xalapa y la Sinfónica de Yucatán (1945); se tocó también en la Hora Nacional (1945), en Guadalajara (1946) y en Bellas Artes. Pero a partir de 1947, ya iniciado el periodo alemanista, se detuvo la producción de Baqueiro en torno al son veracruzano; sorprendentemente, la mencionada *Suite* no es conocida hoy en día. Quizá las sutilezas rítmicas del huapango que él buscaba resaltar son tan poco evidentes que no se prestan a ser mediatizadas. Su apreciación de esta música fue aplastada, apabullada por la promoción del son jarocho, que convirtió la música del fandango en el estereotipo musical del trío sotaventino que conocemos ahora. Los interesantes ritmos del huapango, el uso popular de la armonía, las mejores melodías de la época, pasaron a un segundo plano, permanecieron algunos estereotipos que, sin saberlo y con intenciones muy distintas, Gerónimo Baqueiro Foster contribuyó a formar.

¹³ *Ibidem*, “Sosa, Nicolás. Cartas de y para él e Inocencio Gutiérrez”, 4 mayo 1938 Alvarado, Ver., de Nicolás Sosa para GBF (México, D.F.).

¹⁴ *Ibidem*, “Sosa, Nicolás. Cartas de y para él e Inocencio Gutiérrez”, 5 diciembre 1941, México, D.F., correspondencia de GBF para Nico Sosa (Veracruz, Ver.).

Alejandro
Martínez de la Rosa*

A N T R O P O L O G Í A



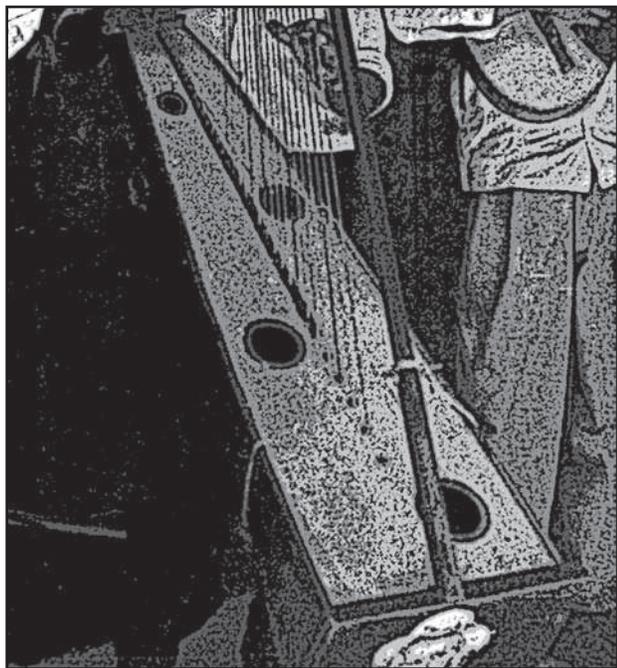
Leandro Corona Bedolla. Memoria viva de los conjuntos de arpa grande en la Tierra Caliente

A principios de julio de 2008, don Leandro Corona Bedolla, violinista de 101 años, estaba muy enfermo de salud, no podía hablar ni sentarse, y con él espiraba una variante musical del son mexicano que será muy difícil volver a escuchar en toda su magnificencia. Las siguientes líneas son un pequeño homenaje a ese hombre, campesino y violinista, que vivió intensamente la historia del sur de Michoacán, de la Tierra Caliente en general. Aquí retomaré algunos relatos que me ha compartido don Leandro en muchas horas de conversación ininterrumpida, una conversación con voz ronca, pausada pero constante, sin dejar de lado detalles.

El violinista se queja amargamente de haber perdido su voz: “Músico que no canta, no es músico completo”, afirma una y otra vez cuando recuerda que él fue durante décadas la voz alta del jananeo, una “voz de huaco”. Don Leandro no fue un innovador ni un compositor en su región, pero llevó a la excelcitud un estilo único de tocar y cantar. Él proviene de una larga lista de músicos de los ahora municipios de La Huacana y Churumuco, zona a la cual identifica con un estilo propio de tocar los sones de arpa grande. Don Leandro no nació ahí, en Tierra Caliente, sino en Tierra Fría, en Urapa, al sur de Ario de Rosales, es decir, su contacto con la música comienza con otro repertorio, puesto que su padre tocaba la *armonía*, instrumento cordófono de cinco órdenes de cuerdas dobles de metal, de menores dimensiones que la guitarra —por la descripción que hace don Leandro, pienso que era como una vihuela sin “joroba” o una jarana huasteca o una jarana jarocho primera—, con la cual se tocaban los jarabes, así como un arpa “jarabera” de 21 o 22 cuerdas —pienso que podría ser parecida al arpa chiquita que se toca entre los nahuas, tenek y totonacos de las huastecas.

Tal información ha sido ratificada por el compadre de don Leandro, don Bernardo Arroyo, al igual que por la familia Murillo, oriundos de El

* Coordinador de la licenciatura en Arte y Patrimonio cultural de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán. Doctor en historia por la UAM-Iztapalapa.



Capote, municipio de Turicato. Vicente Murillo Barajas, de 75 años, sobrino de Juan Murillo, el que tocaba la panzona con el padre y el tío de Leandro, proviene de una familia que tocaba jarabes con armonía, cello y violón —contrabajo de tres cuerdas—.¹ Tales jarabes no fueron aprendidos por don Leandro, ya que en la revolución —que llegó por el año de 1914— quemaron su casa y la tenencia de Urapa, haciéndose necesario huir al sureste, a Tierra Caliente. El conjunto que él vio en El Capote —calculamos que entre 1912 y 1917, época en que Leandro era un niño— era liderado por un maestro violinero llamado Felipe Pedraza; con él tocaban Tranquilino García o Francisco Alcalá en la “requinta” —cordófono de cinco cuerdas de tripa—, Juan Murillo en la “guitarra grande” —guitarra panzona con cuerdas de acero entorchadas—, el tío de Leandro, Zenón Corona Madrigal, en el arpa chiquita —arpa de 21 o 22 cuerdas, como la kora— y el padre de Leandro, Gabriel Corona Madrigal, en la “armonía” —cordófono de cinco órdenes de cuerdas dobles de “alambre”. Este conjunto era el mejor de la región y tiene relación con las descripciones que hizo Rubén M. Campos hacia la década

¹ Los capoteños aún interpretan jarabes a la usanza tradicional, intercambiando el orden de sus partes y en varios tonos. *Yo le daré vuelta al mundo... Los Capoteños. Sonas y jarabes de Turicato*, Michoacán, Música y Baile Tradicional A.C./PACMYC/URCP, 2005.

de 1920: “En el arpa, rechoncho y desgolletado, con las manos tarantulescas, rasca las cuerdas con brío, y el de la jaranita, con melenas y piocha, resquebraja el pequeño instrumento sonoro en un rasgueo sabroso y chillón que es gozo del oído. Las parejas de bailadores se desencuadernan en el zapateo menudo y el aguador en el taloneo redoblado”.²

Resulta interesante que Campos mencione que la jaranita suene chillón, pues implica que no era una guitarra de golpe —también llamada jarana—, sino que tal vez era una “armonía” o “requinta”, instrumento que tocaba el padre de don Leandro. No han sido pocas las veces que don Leandro se queja de que no haya habido forma de grabarlos; para él los jarabes desaparecieron, no se comparan en nada con lo que tocan en Apatzingán. Menciona que se bailaban “pespunteaditos”, al igual que lo describe Campos: “Y enfila sus pies ágiles para seguir a la compañera en un pespunteo de pasos ligeros, de movimientos oblicuos de coyote, y en un repiqueteo de talones que llevan el ritmo del jarabe en una multitud de figuras”.

Una vez que se fue Leandro a Tierra Caliente, el grupo de los Capoteños continuó, pero ya no tuvo forma de saber de ellos, pues llegó la revolución. La familia Corona tuvo que huir, primero se fueron a El Salitre, rumbo a Huetamo, pues ahí se encontraba un “revolucionario” que impedía pasar a los huertistas. Poco tiempo después la posición de los constitucionales avanzó hasta Poturo, a donde se fue a vivir la familia Corona. En esta época Leandro recuerda haber visto a conjuntos de “arribeño” —así les llama a los conjuntos de tamborita— y empezó a conocer los conjuntos de arpa grande. Como le gustaba la música, se empezó “a juntar” con los músicos; donde quiera que sabía que había baile se iba a escucharlos y observarlos, hasta que se hizo de un violín —con un señor llamado Adrián Rojas— a la edad de 25 años. Don Leandro comenzó a aprender sonas de arpa grande con varios músicos, los cuales le decían cuándo le faltaban “pisadas” en los sonas que Leandro aprendía “de oído”.

Antes de llegar a establecerse en Tierra Caliente, don

² Rubén M. Campos, *El folklore literario y musical de México*, México, SEP, 1946, pp. 41 y ss.

Leandro “rodó” por las orillas del Balsas, pues después de separarse de sus padres que ya habían huido a Poturo, se hizo “aventurero” como a la edad de 20 años, trabajando para un ganadero español que vivía en México, de nombre Venancio Leño, quien “barrió con el ganado de Tierra Caliente”; este ganadero compraba ganado al final de “las aguas”, y después lo engordaba “en secas” ya en Tierra Fría; entonces Leandro Corona tenía que ir a buscar ganado en venta hacia las tierras del sur, al otro lado del Balsas, y transportarlo hasta Pátzcuaro. Iba a La Cofradía, de ahí a Zurucúa, para ir a parar hasta La Unión, cruzando la sierra que hoy pertenece al estado de Guerrero, comiendo venado y cualquier otro animal del monte. Él y sus compañeros arreaban hasta 75 reses, las pasaban por el río metiéndoles un tronco delgado y resistente entre las patas desde el cogote hasta la cola. Llegando a los ranchos de Ario de Rosales cuidaba de los animales hasta por mediados de mayo, cuando los tenía que llevar a Pátzcuaro o Morelia para venderse. En ello se jugaba la vida, ya que tenía que cruzar el río Balsas cuando estaba muy crecido. Estos viajes eran así desde la Colonia; desde el siglo XVI, Churumuco y Sinagua eran “camino muy pasajero para la costa de Sacatula, puerto de Acapulco, Colima, Motines, Guava, Maquili y México”.³

Don Leandro comenzó tocando la guitarra sétima, de siete cuerdas de alambre —no recuerda cuántas eran “endosadas, pero su cuñado, Bernardo Arroyo, sí: era una guitarra de once cuerdas, es decir “cuatro endosadas”— mientras vivía en La Mojonera, cerca de La Huacana; pero la fuerza del son le gustó más. A los 25 años ya tenía a su primera hija en la cuna, a la cual le tocaba con su “periquera”, a decir de su esposa, María de los Ángeles. Su primer compromiso como violinista de arpa grande fue acompañando a Trinidad Mendoza (arpa) y a Gumersindo Huerta (jarana) en un “combate de labor” —se les llama así a los trabajos que se realizan durante la siembra, mientras los “combates de cosecha” se realizan para levantar lo sembrado—. De

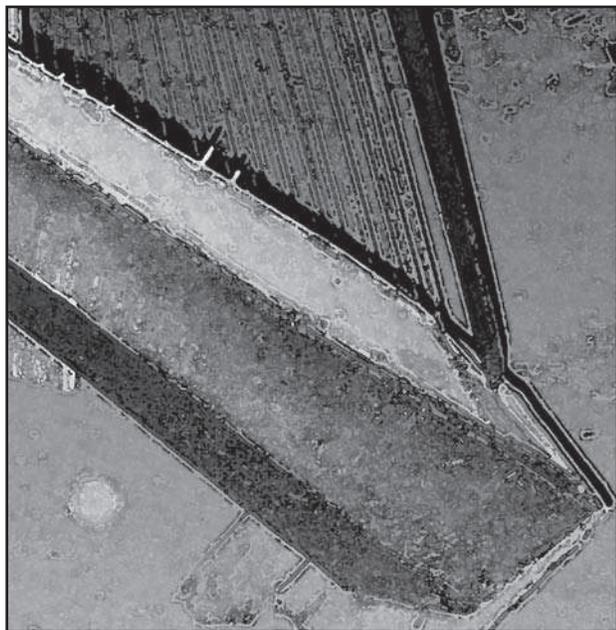


ahí en adelante sería uno de los violinistas más buscados, pues poco a poco aprendería a cantar y ejecutar el jananeo alto, hasta llegar a tocar para el general Lázaro Cárdenas en Churumuco, cuando iba de gira de proselitismo rumbo a Guerrero.

Los recuerdos de Leandro Corona son invaluable, pues su memoria está intacta a pesar de sus años. Entre los arperos de más antes que recuerda están Jesús Becerra, su maestro; Rafael de la Cruz, de Poturo, que tocaba sones de arpa grande y “arribeños”; Andrés Medina, de Churumuco; Isidro Tapia, de Palma de Huaro. También de Churumuco eran dos arperos, Beatriz Orozco e Hilario Reyes; la hija de este último también aprendió a tocar bien el arpa. Otro alumno de Jesús Becerra fue Gabriel Castrejón, quien fue hijo de Martín Castrejón, el revolucionario dueño de la hacienda de San Pedro Jorullo, municipio de La Huacana.

Uno de los grandes grupos fueron Los Gualupeños, originarios de Guadalupe Copeo, lugar donde estaban el gran arpero Natividad López, su hermano Simón López (violín), y su primo hermano Esteban López (jarana). El repertorio más viejo que le hemos grabado a Leandro Corona pertenece a este grupo, afamado como ninguno, que fue desintegrándose porque Natividad fue incluyendo a Leandro, pues él ya no podía cantar. Por su parte, Antioco Garibay se llevaba a Simón a tocar y cantar “pa’ Guerrero”, a Coahuayutla y demás ranchos cercanos. Muchos años después le pasaría lo mismo a Leandro, ya que Abundio García

³ Cayetano Reyes García y Álvaro Ochoa (eds.), *Resplandor de la Tierra Caliente michoacana*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2004. pp. 35 y ss.



—guitarrero nacido en el municipio de Tumbiscatío— fue el último que “más o menos” aprendió el arpa con Leandro, pero que al ser invitado por Juan Pérez Morfín a su grupo, Alma de Apatzingán, dejó solos a Leandro y a José Jiménez, de los cuales ninguno puede ya cantar. Asimismo, Juan Pérez Morfín tiene que buscar violinistas, pues Beto Pineda ya está muy enfermo, y su hermano, Manuel Pérez Morfín, toca más en un mariachi. Por ello, José Jiménez, último segundero de Leandro en el violín, toca a veces con Alma de Apatzingán, pero adecuándose al estilo más moderno de ellos.

Por supuesto hay que recordar al arpero Antiocho Garibay, quien era barquero, es decir, pasaba gente y ganado de Michoacán a Guerrero por el Paso del Tamarindo; después se fue a vivir cerca de allí, en el Guayacán. Por esa orilla del Balsas se llegaba de la hacienda de La luz —donde nació el guitarrero Tomás Andrés Huato— a la hacienda de Las Balsas, en Guerrero. Otros arperos fueron Candelario Rodríguez, asesinado en La Huacana; Enrique Espino, de Oropeo, aunque como “era muy asesino”, se fue huyendo a Guerrero.⁴ El otro guitarrero del conjunto de Zicuirán,

⁴ Este músico es citado por Efraín Vélez como de los últimos arperos del municipio de Coahuayutla, Gro., demostrando la relación estilística entre estas dos zonas; Raúl Vélez Calvo y Efraín Vélez Encarnación, *¡Vámonos al fandango! El baile y la danza en Guerrero*, México, Gobierno de Guerrero/Conaculta, 2006. p. 300; también Los costeños de Coahuayutla. *Baile de tabla*, Conaculta/Kurhaa!, 2004.

Vicente Hernández, de Los Copales, municipio de La Huacana, tocaba con los arperos Martín Hernández —que llegó a tocar jarabes— y Octaviano Becerril; como mataron a este último, “*Chente* lloraba y lloraba a su arpero”, recuerda don Leandro. El hermano de Vicente, Marcial Hernández, también tocó arpa, además de la jarana. De Natividad López aprendió arpa Alfonso Peñaloza, de El Lindero, quien también tocó con Leobardo Benítez, de Guadalupe Copeo. De los hijos de Alfonso Peñaloza ninguno aprendió a tocar en su juventud, pero todavía bailan en las fiestas de cumpleaños de don Leandro.

Ya en la época de las grabaciones, Leandro grabó con Raúl Hellmer en 1959, con Antiocho Garibay al arpa, Secundino Cuevas en la segunda de violín, Tomás Andrés en la guitarra de golpe, y su hermano, Isaías Corona, excelente tamborero.⁵ Después volvieron a grabar con Hellmer en Zicuirán, ya que él se los pidió, pues le interesaba grabar la fiesta. Estas grabaciones contienen un jarabe de siete minutos, “chilenas” y sones antiguos. En cuanto al baile, Leandro Corona nos refiere los bailes de paño como “La peineta”, “La mantilla”, “El toro rabón”, “La rumbera”, “El listoncillo”, “La Esmeralda”, entre otros, donde la pareja se separaba y se juntaba moviendo un pañuelo con una de las manos. Los sones “de piso” son los jarabes “Los panaderos” y “La botella”. Otros sones son imitativos de algún animal o de lo que dicen los versos como “El pollo”, “La chachalaca”, “La iguana”, etcétera, pero había un son especial que sólo bailaba un tal Simón: “El potorríco”, del cual hay referencias coloniales que lo bailaban los negros con cuchillos; don Leandro recuerda que lo bailaba con cuchillos y se tiraba a la tabla para zapatear con las rodillas, luego con los codos, se acostaba boca abajo y boca arriba hasta que se volvía a parar. Fui buscando bailadores que recordaran tales coreografías y nadie baila ya así ni lo recuerda. Después, de regreso a casa de don Leandro, él me dijo: “lo que te digo es de antes, de la primera generación, esas personas que visitaste ya son de la segunda”, y es que después de la Revolución los sobrevivientes tuvie-

⁵ VV. AA. *La música tradicional en Michoacán. Folklore mexicano*, vol. III (CD), Conaculta-INBA-Cenidim, 1990.

ron que recrear sus fiestas en el lugar donde los hubiera dejado y el azar.

Posteriormente, Baruj Lieberman lo grabó con Vicente Hernández en la jarana y José Jiménez en el segundo violín.⁶ Guadalupe Peñaloza pagó para que se grabara al conjunto con Alfonso Peñaloza al arpa; allí fueron acompañados por Tomás Andrés, José Jiménez e Isafías Corona. Este vinilo contiene sones viejos como “La hormiga”, “La perdiz”, “La perra”, entre otros.⁷ René Villanueva y Thomas Stanford también los grabaron en alguna ocasión.⁸ Durante la década de 1980 se realizó una grabación en una fiesta en Piedra Verde, municipio de La Huacana, donde tocaba al arpa Abundio García, José Jiménez en la segunda de violín, Dolores Franco en la guitarra de golpe, y en el tamboreo se alternaban los amigos y vecinos de Churumuco y La Huacana.

Pero don Leandro no sólo anduvo por estos municipios, también se encontró con músicos de otras regiones cuando los contrataban para competir, cuando acompañaba al señor del Socorro o cuando viajaba con los sinarquistas. Así, Natividad López le decía que había un arpero de Arteaga, Gabriel Capi, que sí tocaba; dos veces se encontraron estos conjuntos de arpa en las inmediaciones de Nueva Italia. Como parte de la Unión Nacional Sinarquista o en las procesiones en que acompañaba a las imágenes católicas, don Leandro llegó a viajar a Petatlán, a Coahuayutla, a Guanajuato, a León, a Morelia, a las cercanías de Arteaga y de Carácuaro, etcétera. En 2006 Leandro Corona tocó para la virgen de Sinagua unos pocos minuetes pero muy antiguos —uno que pertenecía a la “Danza del caballito”—. También recuerda muy bien cuando tocaron en la ciudad de México “para las Bellas Artes” por invitación de José Raúl Hellmer y Arturo Macías. Asimismo, se encontró con Ladislao Castrejón, maestro de varios músicos viejos de la actualidad como



Eulalio Benerra y Nicanor Morales, violinistas de más de 80 años. También a don Leandro le gusta recordar al arpero invidente de Aguililla, Teódulo Naranjo, cuando tocaba en Nueva Italia “a peso el son”. En otra ocasión se encontró con el arpero de Los caporales de Santa Ana Amatlán, Rubén Cuevas, siendo ambos reconocidos por la concurrencia como las voces más agudas de Tierra Caliente.

Don Leandro ha tocado últimamente en algunas ocasiones con nosotros, un grupo de jóvenes que queremos aprender su música, pero sus dedos ya no aguantan la tensión de las cuerdas, “todo por servir se acaba”, nos dice. Le hemos tratado de grabar todo: sus relatos de vida, sus percepciones acerca de la vida en Tierra Caliente, su música y hasta su refinado sentido del humor. Ahora que el público prefiere otros géneros musicales modernos, estos músicos viejos se encuentran más aislados que nunca, pero don Leandro está orgulloso de su quehacer en el campo y en la música.

Por último, para cerrar me despediré con un verso dictado por don Leandro que a mi parecer representa su amor a la música y representa en cierta medida la vida de este gran violinista:

*El violín y la guitarra
son mis piedras de amolar,
donde amuelo mi garganta
para empezar a cantar.*

⁶ Antioco Garibay y su conjunto de arpa grande, *La polvareda*, Discos Corason, 1999.

⁷ Conjunto de arpa grande de El Lindero, municipio de La Huacana, Michoacán. *Sones y gustos de la Tierra Caliente*.

⁸ En las notas de René Villanueva a *Cantos y música de Michoacán*, IPN/Pentagrama, 1997, y en *Música popular de Michoacán*, IPN, 1998.



Arenitas del Nazas.

Investigación y crónica de la vida musical en la Comarca Lagunera: 1916-1965

Situada en el noreste de México, la localidad de Torreón carece de una historia regional integral. En sus cien años que tiene como ciudad, todavía no se hacen los estudios y trabajos que registren los acontecimientos de mayor relevancia, sus tradiciones, su impacto en la sociedad y quiénes han sido sus protagonistas.

El presente trabajo se basa en una investigación realizada entre agosto de 2006 y diciembre de 2007, y que culminó con la presentación del libro *Arenitas del Nazas, Prócoro Castañeda Casales, su vida y su obra musical, 1899- 1980*. Esta obra es la primera en su género en toda la historia de la región; en esta biografía se narra una gran cantidad de sucesos olvidados y se aborda el aspecto de la creación musical y la vida de los músicos de esa época.

A través de ese trabajo fue posible rescatar 15 obras regionales compuestas por Prócoro Castañeda —que se incluyen en el libro, tanto en partitura como en audio—, y se logró salvaguardar archivos musicales de otros dos personajes de la vida musical de la Comarca Lagunera: Juan Illescas y Tomás Prado. Por ser tan extensa la información recopilada, en esta ocasión sólo se describirán episodios relevantes de la vida y el ambiente musical de la Comarca durante ese período.

En sus inicios (1865) la región sólo era conocida como el rancho “del Torreón”, pero ya tenía una buena economía basada en su producción algodonera. Prácticamente a finales del siglo XIX varias circunstancias le fueron favorables, como el desabasto de algodón en el sur de Estados Unidos, su integración a la red ferroviaria, los movimientos migratorios nacionales y extranjeros y los incentivos fiscales otorgados por el gobierno estatal, entre otros.

A partir de ahí su despegue económico fue espectacular, pues en menos de treinta años (1893) se convirtió en villa y en 1907 fue elevada al rango de ciudad. Para entonces contaba con cerca de 40 mil habitantes, lo que



* Estudió música e investigación musical en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

la convertía en una de las poblaciones más dinámicas y de mayor crecimiento en el norte del país, sólo comparable a Mexicali y Ciudad Obregón.

Su auge económico captó la atención de los grandes capitales que trajeron consigo empresas nacionales y extranjeras, con sus directivos, profesionistas, técnicos y trabajadores que se integraron al desarrollo regional. Había trabajo y buenos ingresos, además de que se contaba con cine, variedades y bailes para divertirse: así fue como se hizo necesaria la presencia de los músicos.

Numerosos filarmónicos empezaron a llegar a la ciudad desde distintas poblaciones, sobre todo de Zacatecas, Chihuahua y Durango. Sus servicios eran requeridos en teatros, carpas, la plaza de toros, el parque deportivo, los centros de baile, los hoteles de prestigio, los circos y numerosos bares y cantinas. De esta manera se formaron grupos de cuerdas, bandas de aliento y pequeñas orquestas.

Desde hacía algunos años el cinematógrafo se había popularizado, y a Torreón llegó junto con el ferrocarril. Al principio, las películas sin sonido eran amenizadas por un pianista, quien daba los matices de acuerdo con el desarrollo del drama. Con el paso del tiempo la participación de la música en el cine fue adquiriendo más importancia, al grado de hacer necesaria la presencia de duetos, tríos y pequeñas orquestas. De esta manera el cine se convirtió en una de las principales fuentes de trabajo y una gran escuela para los músicos, ya que las películas importantes traían consigo la música escrita, adaptada a las escenas, y requerían de una orquesta con su director, un copista y un arreglista.

Los años difíciles comenzaron con el proceso revolucionario de 1910; la ciudad fue sede de importantes intervenciones militares, entre ellas la de 1911 con las fuerzas de Madero, y las de Francisco Villa en 1913 y 1914. Ante esto algunos filarmónicos locales formaron bandas de alientos para los generales revolucionarios, como en el caso de Jesús Mena Vásquez, quien dirigió la Banda de la División del Norte de Francisco Villa, mientras Juan Illescas formó y dirigió la Banda de la Brigada Madero. La mayoría de los músicos tuvo que



aprender a tocar instrumentos de aliento para sobrevivir, pues llegó un momento en que una gran parte del trabajo se reducía a ese tipo de grupos musicales.

Prócoro Castañeda Casales, uno de los más sobresalientes músicos y hombre clave en el desarrollo musical de La Laguna, protagonista de esta investigación, llegó de Cuencamé, Durango, a Torreón en 1916, cuando el movimiento armado todavía no terminaba. Aunque era violinista, tuvo que incorporarse a una de las tantas bandas de los generales revolucionarios tocando el barítono.

A partir de 1917 la paz regresó, y con ella la actividad económica. La confianza regresó a los grandes capitales, generando nuevas empresas y creando fuentes de trabajo; así los músicos pudieron retornar a sus trabajos cotidianos. En ese contexto, Prócoro Castañeda obtuvo trabajo en la orquesta de la Carpa Pathé como titular en el primer violín. El director lo inició en su formación, orientándolo con una mejor técnica instrumental y una capacitación en armonía, orquestación y composición. En esa época era la única forma en que los músicos se preparaban profesionalmente, pues en todo el norte del país no existía una sola escuela donde pudieran capacitarse.

Para 1920 existía ya una gran demanda de música en la Comarca Lagunera. Lo más interpretado eran marchas, vales, chotis, pasodobles, mazurcas, polkas y, más tarde, *fox-trot*, tangos y boleros. En el campo se interpretaban la canción cardenche, las marchitas y los populares corridos. A finales de ese mismo año el maestro Juan Illescas se reúne con un grupo de músicos y crea una orquesta sinfónica, a la que se integra Prócoro



Castañeda. De dicha orquesta se sabe que fue uno de los proyectos más ambiciosos de esa época, por ello tuvo una larga vida llena de presentaciones entre 1921 y 1958. En 1922 Prócoro Castañeda se incorpora como director a la orquesta Princesa, donde se encargaba de adaptar la música y realizar la orquestación.

A pesar de los avances en las fuentes de trabajo de los filarmónicos, en ocasiones las circunstancias les llevaban al deterioro de su economía. Por ejemplo, en 1922 una epidemia de viruela azotó la región cuando apenas acababa la de influenza española. Esto hizo que el público se mantuviera alejado de los teatros y cines, lo que provocó la suspensión temporal de las orquestas. Por otro lado, para protegerse de situaciones como los despidos temporales de los teatros y cines, algunos músicos se reunieron en 1923 para formar la Unión Mutualista de Filarmónicos, aunque tuvo pocos resultados.

En octubre de 1925 Castañeda formó parte del Primer Grupo 13 de Torreón, cuyo objetivo era estudiar la “nueva” música de Julián Carrillo, quien asistió a muchas de las reuniones que hicieron para capacitarlos en su sistema. En ese mismo año, el 23 de diciembre se reunió otro grupo de músicos para fundar el sindicato Pro Arte y Trabajo (PAYT). Los integrantes de la Unión Mutualista de Filarmónicos decidieron adherirse al nuevo gremio para formar un sindicato único que ejerciera presión sobre los empresarios de los teatros, de tal manera que todos los músicos contratados fueran sindicalizados.

El 13 de octubre de 1926 se registró la convocatoria para un concurso estatal de composición musical, organizado por la Sociedad Cooperativa Intelectual Filarmónica. La convocatoria circuló en el medio filarmónico y muchos de sus miembros compusieron piezas para dicho certamen. Prócoro Castañeda participó con su tango “Amor mío”, que resultó triunfador por unanimidad. El premio, otorgado en la ciudad de Saltillo el 30 de noviembre de 1926, le dio gran prestigio y reconocimiento en todo el estado.

Al año siguiente aparecieron las bandas de jazz, género musical recién importado de Estados Unidos. Los grupos más destacados fueron La Laguna Jazz Band de Polo Reyes; la Víctor Jazz Orchestra del maestro Refugio Aguilar y la Wagner Jazzers de Prócoro

Castañeda, apoyada por la empresa Wagner.

Para finales de los años treinta se había generalizado el cine sonoro. La era del cine mudo había llegado a su fin y ello afectó en forma inmediata a los músicos, pues al quedarse sin trabajo se generó una grave crisis en el medio filarmónico. A mediados de 1931 Prócoro Castañeda, como secretario general del sindicato, se encargó de buscar trabajo para decenas de músicos despedidos de los cines. La solución fue la generación de empleos propios, y apoyados en una cooperativa de consumo dentro del sindicato creado en ese entonces.

La organización de bailes populares, con la participación de las orquestas del sindicato que se turnaban para tocar, permitió la generación de recursos propios y apoyar a los más perjudicados con un bono de desempleo. Por otra parte, la posibilidad de obtener materiales y alimentos a precios bajos por medio de la cooperativa amortiguó considerablemente el impacto negativo del desempleo. En ese sentido, una de las facetas sobresalientes de Prócoro Castañeda fue su participación sindical, pues siempre luchó y obtuvo grandes beneficios para sus agremiados. Por ello fue reelegido como secretario general del sindicato durante siete periodos distintos.

A mediados de los años treinta reinaba un ambiente pleno de cultura musical en Torreón, donde además existían sociedades promotoras del arte y la cultura y centros sociales. Como ejemplo de ello puede mencionarse la Sociedad de Cultura Artística de La Laguna, dedicada a promover conciertos de música clásica a partir de 1936. En octubre de ese mismo año se inauguró el Casino Filarmónico del Sindicato, construido para no tener que rentar un lugar para hacer los bailes y trabajar por porcentaje. Además, los miembros del sindicato lograron tener un local para sus reuniones, conferencias y conciertos.

A través de los años Prócoro Castañeda cultivó una amistad muy cercana con dos grandes músicos: primero con Alberto M. Alvarado y después con Julián Carrillo. Esa relación hizo posible un episodio por demás relevante, ya que el 14 de diciembre de 1936, y durante los días posteriores, ambos se presentaron para dirigir la orquesta sinfónica. Nunca en la historia de Torreón había ocurrido un acontecimiento tan pecu-

liar. Además, Lolita Carrillo, hija del maestro Carrillo y extraordinaria pianista, ofreció magníficos conciertos.

Entre 1936 y 1940 el Casino Filarmónico fue la sede donde se consolidaron las grandes orquestas del momento. Ahí se presentaron orquestas foráneas y las regionales de Prócoro Castañeda, Refugio Aguilar, Adolfo Jiménez, Gilberto de Santiago, Polo Reyes, *Tacho* Villanueva, *Cuco* Mesta y Enrique Unzueta, entre otras.

En 1942, Prócoro Castañeda fundó la Escuela Libre de Música, de la cual fue director durante algunos años; ésta fue, quizá, la única escuela formal y que en su momento capacitó a un buen número de músicos.

En las décadas de 1940 y 1950 en la Comarca se dieron numerosos eventos donde se presentaban la Sinfónica de Torreón, duetos, tríos, pequeñas orquestas de cuerda, compañías de ópera y cantantes populares foráneos.

Al iniciarse la década de 1960 comenzó a cambiar el gusto por la música, lo cual de nueva cuenta dejó sin trabajo a muchos músicos. Empezaron a surgir los pequeños grupos modernos y terminó la época de oro de las grandes orquestas. A partir de esa época las orquestas fueron desapareciendo paulatinamente, así como la generación de músicos fundadores del desarrollo musical de Torreón.

En 1965 Prócoro Castañeda se retiró del ambiente musical de la Comarca y se trasladó a Los Ángeles, donde murió en 1980.

Conclusiones

Como puede apreciarse, la música tuvo un papel preponderante en muchas de las actividades cotidianas de la vida social de los laguneros y en eventos importantes para el desarrollo cultural de Torreón. Gracias a la labor



tan intensa y precisa de los músicos fundadores, pudo darse este movimiento musical en toda la Comarca, y gracias a ellos fue posible el desarrollo musical que se vive actualmente. En consecuencia, los resultados de esta primera investigación son alentadores, pues han permitido:

- Contribuir a un conocimiento amplio de la música y los músicos de la región.
- Rescatar documentos originales de gran importancia en la historia cultural de la Comarca.

– Salvaguardar parte del patrimonio cultural por medio de la recopilación, clasificación y archivo de materiales.

– Favorecer el desarrollo cultural regional por medio de la divulgación de creaciones originales producidas localmente.

– Fortalecer la conciencia cultural al ubicar valores de identidad regional.

– Fomentar el reconocimiento a los creadores locales.

– Difundir las obras que incidieron en épocas de crecimiento regional, con el fin de recrear parte de la historia cultural.

Entre las perspectivas, puede destacarse que ya se trabaja en un segundo proyecto de investigación para conocer eventos y personajes más antiguos, que permitan encontrar y registrar los antecedentes de lo aquí presentado; es decir, cubrir un periodo que comprenda de 1880 a 1916.

Los avances logrados en esta investigación han permitido rescatar nuevos documentos, partituras y fotografías inéditas con los que ya se trabaja para la edición de un segundo libro, cuya difusión de resultados será hasta el próximo año.

*Alfonso Muñoz Güemes**
(moderador) /
Amparo Sevilla Villalobos /

A N T R O P O L O G A

Gonzalo Camacho Díaz /
Guillermo Melquisedec
González / Juan Guillermo
Contreras Arias



El músico tradicional

(Mesa redonda)

Alfonso Muñoz Güemes (AMG). Muy buenas tardes, muchísimas gracias por su presencia en este IV Foro Internacional de la Música Tradicional; quiero felicitar muy rápidamente a Benjamín Muratalla y a todo el equipo del museo y de la Fonoteca del INAH por su excelente trabajo. Les quiero comentar rápidamente [...] vamos a hacer un panel, una pequeña mesa redonda en la cual vamos a conversar, a intentar hacer una serie de planteamientos acerca de qué es la música y el músico tradicional, porque da la casualidad de que en este momento histórico, que algunos ya no definen como globalización sino como posglobalización, en mucha de la literatura se habla de una fase de la economía mundial de pos-industrialización, en donde básicamente son los mercados financieros, y no los sectores productivos, los que tienen la batuta en cuanto al desarrollo de las políticas económicas mundiales, prueba de ello es la tremenda crisis económica que se avecina en Estados Unidos y tiene esta característica [...] ¿Qué pasa con la música popular, en concreto con la música tradicional, en este momento histórico, en el que ya no podemos hablar simplemente de mundialización de la economía, de globalización de las culturas, de una relación entre lo global y lo local que hace que las tradiciones empiecen a tener otro tipo de cambios derivados de factores exógenos que inciden en lo local? Entonces, para hablar un poco acerca de qué es la música tradicional, qué es o quiénes son los músicos tradicionales, hemos convocado —a través de la amabilidad del equipo organizador de este IV encuentro— a mi compañera Amparo Sevilla, Melquisedec González, Gonzalo Camacho y Guillermo Contreras, para platicar un poco acerca de esto.

Me voy a permitir presentar a la maestra Amparo Sevilla, ella tiene una trayectoria muy larga en la investigación en México, no sólo en el ámbito de las danzas tradicionales, también desde su labor en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes al frente de la Dirección de Vinculación

* Etnólogo egresado de la ENAH y doctor en antropología social por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente dirige la Fonoteca del Centro Nacional de las Artes.



Regional, donde se coordinan seis programas de corte regional para el rescate de las tradiciones. Bienvenida Amparo.

A mi izquierda está mi compañero Melquisedec González Juárez, que colabora en el equipo del Instituto Nacional de las Lenguas Indígenas, él es candidato a doctor en antropología social por la Universidad Iberoamericana y tiene una visión muy interesante en tanto originario de una comunidad en la Sierra Juárez, Oaxaca, donde ha vivido y se ha formado dentro de la tradición musical, por ello tiene mucho que aportarnos; bienvenido.

Está con nosotros también el doctor Gonzalo Camacho, uno de los especialistas más importantes en la Huasteca, coordinador del posgrado en etnomusicología en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, y con amplísima trayectoria como investigador de la Huasteca y otras regiones del país; además coordina el seminario de Semiología Musical. Bienvenido Gonzalo, gracias por tu presencia.

Nos acompaña también el maestro Guillermo Contreras, investigador del Centro de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, perteneciente al INBA; es uno de los más grandes conocedores de la organología en América Latina; ha tenido a su cargo varios proyectos acerca de exposiciones sobre instrumentos musicales en México, y es una autoridad muy reconocida no sólo por ser músico, un excelente ejecutante, sino por ser uno de los grandes investigadores de campo; bienvenido, Guillermo.

Y bueno, hecha la presentación, yo solamente quisiera preguntar, en primera instancia, Melquisedec, ¿qué es la música tradicional? ¿Cómo la concibe un antropólogo especializado en problemas de lingüística, pero que además es portador de la cultura zapoteca y de la lengua náhuatl?

Guillermo Melquisedec González (GMG). Muchísimas gracias por la invitación, en realidad mi participación aquí, como bien dijo el doctor Alfonso Muñoz, tiene que ver con el hecho de que yo soy zapoteco de la Sierra Juárez de Oaxaca y tengo ascendencia nahua por el lado de mi mamá, que es hablante de la lengua nahuatl, originaria de un pueblo del Valle de Tehuacán que se llama San Gabriel Chilac. En ambos pueblos

hay una tradición musical muy fuerte, diversa, antagónica en algún sentido, pero finalmente está presente en nuestras vidas. En ese sentido, a mí me invitaron a participar a partir de esa experiencia que yo tengo; una experiencia de aculturación desde muy pequeño en la tradición musical de mi pueblo. En ese sentido, yo creo que la primera cosa que podría decir es que la música en nuestros pueblos no está desvinculada de lo que es la existencia del pueblo mixe, es decir, en los contextos urbanos como la ciudad de México y algunos otros, la música aparece como un ente independiente de lo que es o se quiere ver [...] no aparece, sino que quiere verse como un ente independiente de la construcción o del contexto social en el cual se inscribe.

En el caso nuestro es muy particular, porque la música o la música tradicional no puede existir sin esta vinculación, es decir, un músico [...] es como cuando uno lee textos de antropología de un investigador que llega al campo y empieza hacer investigación y la gente del pueblo le pregunta: “bueno tú que estás haciendo”; “no pues estoy preguntando sobre su cultura, sobre sus costumbres, sobre sus formas de ser como entidad social”, y mucha gente en el pueblo no lo entiende porque no pertenece al mismo universo cultural pues. En más de una ocasión a mí me han dicho —ahora ya no tanto porque actualmente estoy en un estatus social distinto, pero antes, cuando estaba yo haciendo las prácticas de campo de la maestría, los abuelos principalmente nos decían: “Bueno ya dedícate hacer algo productivo pues, en lugar de andar preguntando allá y andarnos preguntando sobre nuestras costumbres ¿no? ya cástate me decían, y haz algo productivo porque ya no tiene sentido lo que tú estás haciendo”.

En ese sentido, la música tradicional está arraigada pues, en las prácticas sociales de nuestra comunidad; nosotros desde muy pequeños, desde los ocho años, empezamos a trabajar en la cuestión musical. La Sierra Juárez se caracteriza por tener bandas musicales, entonces entramos desde esa edad, con el objetivo de servir a la comunidad, de servir a nuestro pueblo; es decir, en las fiestas tenemos que estar presentes y entonces se nos capacita en ese sentido, en el sentido de que vamos a trabajar para la comunidad, no puede estar aislado de ese contexto.



Yo creo que tenemos que alejarnos mucho de la cuestión del folclor que muchas veces se presenta: principalmente en la ciudad de México, cuando hemos hecho presentaciones de la Guelaguetza en el Zócalo de la ciudad hay una tendencia a verlo precisamente como folclor ¿no?, como un elemento aislado fuera de su contexto, pero que no lo es pues; sería la primera cosa que quisiera yo plantear como un elemento pues, que se inscribe en el contexto de la comunidad, y en ese sentido un músico tradicional deja de serlo en la medida en que guarda para sí mismo, y sólo para sí, el conocimiento que tiene; es decir, solamente cuando lo trasmite puede ser un músico tradicional.

AMG. Perfecto, muchas gracias, tocaste dos puntos muy importantes. Me gustaría preguntarle a la maestra Amparo Sevilla, primero a ella y después al doctor Gonzalo Camacho... Amparo: ¿Qué es entonces este fenómeno de la folclorización y qué sucede con la música cuando se folcloriza? ¿Qué nos podrías decir tú?

Amparo Sevilla Villalobos (ASV). Bueno, antes que nada para mí es un honor compartir esta mesa con músicos, y con gente que además de ser músico ha investigado y ha promovido la música. Desde nuestra experiencia, más como investigadora de la danza y ahora como funcionaria, lo que hemos observado en nuestras líneas de fomento de promoción de la música tradicional mexicana es que lo que conoce la mayor parte de la gente es, justamente, la versión folclorizada de la tradición. Es un punto que nos preocupa muchísimo, porque en los programas de promoción nos preguntamos constantemente quién debe ser el primer beneficiario de las políticas públicas de fomento de la música tradicional mexicana, y en ese sentido nos preguntan por la definición del sujeto, por quiénes son los músicos tradicionales, quiénes son aquéllos en quienes están depositados los saberes fundamentales de la música tradicional mexicana; para nosotros es una cuestión fundamental.

Esta confusión que se ha generado de la versión folclorizada de la tradición, la tiene por desgracia la mayor parte de agentes que interviene en el ámbito de la promoción, y observamos que son en primera instancia los propios funcionarios e instituciones quienes tienen esta enorme confusión, y bueno, todos saben, creo, entre los que aquí presentes, que este proceso de folclorización ha

pasado por varios mecanismos. Nosotros entendemos por este proceso aquellas acciones que, en su mayoría promovidas por el Estado mexicano, han proyectado una versión desvirtuada, diferente a la tradición original y cuyo propósito es la presentación de un espectáculo, al hablar de folclorización estamos hablando de espectacularización de una tradición, de una puesta en escena, que pasa por otro proceso también muy vinculado que es la academización, o sea, hay un proceso de academicismo, un proceso escolarizado que se da también vía institución y arroja como resultado un producto totalmente ajeno, distinto a la versión original. Hasta ahí lo dejaré.

AMG. Gracias Amparo, muy interesante, porque esto último que apuntas nos da pie a pensar en cómo la educación formal institucionalizada tiene la característica de desvirtuar, en cierto sentido, la tradición y convertirla en espectáculo, y eso es lo que aprenden finalmente los niños con los bailables regionales. Gonzalo, me gustaría pedirte que nos hablaras un poco acerca de las prácticas sociales y la música; ya Amparo nos apuntó cómo muchas veces las instituciones tienden, desde el Estado, a desvirtuar la tradición, pero [...] tú conoces el otro aspecto, ¿qué nos podrías decir de las prácticas sociales?

Gonzalo Camacho (GC). Bueno, sí [...] ya me estaba dando miedo que hubiera censura [...] Este, creo que voy a seguir un poco el verso encadenado de lo que dijo Amparo, el hecho de que, efectivamente, me parece que está relacionado: lo que implica las prácticas sociales que se dan en las comunidades y lo que implica este proceso del Estado, que desde mi punto de vista busca construir estereotipos, y la construcción, justamente, de una identidad nacional en un momento histórico determinado, donde se estaba defendiendo un Estado-nación que requería de un proyecto político. Esto trajo también como consecuencia, visto desde el otro lado, el desdibujamiento de las prácticas que se daban en las comunidades, pues al construirse los estereotipos se borran justamente las prácticas que se van realizando, y entonces cuando uno habla —por ejemplo— de ciertas prácticas musicales, se genera el estereotipo y no se va a la riqueza de la diversidad que puede haber más allá de los estereotipos; entonces, me parece que esta gran diversidad que se da en las comunidades y regiones, que se da de una manera no reconocida totalmente, es muy rica y

muy diversa [...] Claro, hay un proceso donde se atenta de alguna manera contra esta diversidad a través del estereotipo y se olvida algo que ya Melquisedec señaló y es muy importante: el hecho de que los músicos de las diferentes culturas que pueblan nuestro país están vinculados justamente a la lógica de la propia comunidad, de manera que en muchas ocasiones estos vínculos con la comunidad los llevan no necesariamente a tener una visión, digamos, de estar cobrando para las fiestas patronales, sino más bien es la participación social de, no únicamente manejar un sólo repertorio, sino manejar un repertorio amplio que implica un sistema musical acorde a toda la vida social, a los ciclos festivos, a los ciclos de vida de los individuos y que está, desde otro punto de vista también, incorporando, codificando una gran cantidad de información de la cultura. En consecuencia, la práctica musical se vuelve desde esta perspectiva una práctica simbólica, en donde se concentra mucha información que se transmite de generación en generación.

Desde mi punto de vista, lo anterior es importante para completar lo que decía Melquisedec, pues lo que tenemos entonces es una práctica musical con una importancia particular, en tanto ahí se codifican muchos elementos de la cosmovisión de los pueblos, sobre todo de los pueblos donde hay una lógica de la oralidad frente a un mundo de la escritura o una cultura de la escritura y que, bueno, utiliza estos mecanismos todavía de manera muy eficiente para transmitir la cultura. De esa manera, un fandango, una fiesta patronal, implica poner en juego una gran cantidad de información que participa en ella; la misma comunidad, los jóvenes, los adultos, todos comparten, comparten nuestra cultura, se trasmite y, por tanto, se convierte en aspectos estructurales importantísimos; el problema es que, efectivamente, las políticas estatales desdibujan esto, y lo que ocurre en un momento dado es que se oculta justamente esta diversidad que hay en las comunidades de nuestro país, y se oculta también su importancia como parte de un patrimonio cultural.

AMG. Muchas gracias Gonzalo. Guillermo creo que ya vamos entrando en materia [...], en algo que nos ha ocupado ya desde hace algún tiempo a quienes estamos aquí reunidos en esta mesa; tú has viajado muchísimo por todo el país, has conocido las más diversas tradi-

ciones musicales y prácticas sociales; en este momento, ¿crees que hay algún peligro, algún riesgo de que esta tradición se pierda?

Guillermo Contreras Arias (GCA). No, lo que más bien quisiera señalar es que —a diferencia de lo que mucha gente podría pensar, incluso a lo que formulaban antiguas visiones folclorológicas— las tradiciones son manifestaciones donde siempre está en juego una parte de reafirmación y una parte de transformación. Como decía don Ángel María Garibay, es como una suerte de doble eje, donde cosas antiguas se están rozando con las modernas; esto lo saco a colación porque las tradiciones están en constante movimiento, desde su origen se han visto transformadas por influencias y, dado que nuestro territorio es desde épocas inmemoriales un territorio habitado por diferentes culturas, estos procesos se han venido realizando hasta la fecha.

En realidad, yo veo que las tradiciones, vistas diacrónica y sincrónicamente, han sufrido o sufren constantemente una serie de transformaciones. Esto se evidenciaría, por ejemplo, cuando vemos que tradiciones zapotecas o mixtecas de repente se mueven de espacio y de lugar; primero, como decía el doctor Gonzalo Aguirre Beltrán, las zonas de refugio, nuestras zonas originales, pero después se vendrían a las grandes ciudades y entonces podemos encontrar tradiciones huastecas, mixtecas y zapotecas en varias partes de la ciudad de México, y que siguen siendo tradicionales. Luego, hay otros fenómenos de transformación interesantes que me ha tocado ver de cerca; todos estos asuntos de los cambios sociales, por ejemplo cuando los hijos y los nietos empiezan a tener más facultad para ingresar en los ámbitos de conservatorios y de escuelas de música, también hay una serie de transformaciones que se generan. Entonces sí creo que las condiciones tan efervescentes de cambio que nos están imponiendo los medios masivos de comunicación, por ejemplo, que es lo que veo más grave, están haciendo que estos procesos de transformación no tengan el tiempo necesario para que, como se dice popularmente, estos prestaditos que uno encuentra en todas las tradiciones ¿no?: “¿Dónde aprendió esta música maestro? ¿Usted la compuso, quién la compuso?” —“No, esta es prestadita de la parte baja de la Mixteca, esta es prestadita de la costa”

[...]. Hay estos préstamos, estas influencias culturales que son muy antiguas; da tristeza, sí, pensar que los grandes maestros a los que poco se les ha hecho reconocimiento, como Ángel Tavira o don Leandro Corona, como muchos otros [...], que son cúmulos de conocimientos, se están muriendo sin haber podido realizar con ellos un trabajo metódico sobre ciertas tradiciones. Pero más bien yo me voy con la idea, porque me ha tocado ver de cerca varios fenómenos del son jarocho, anquilosado hace unos treinta años ¿no?, donde, por lo menos en el mundo externo a sus propias tradiciones, sólo se conocían los estereotipos de grupos promovidos por los medios masivos, el cine, los fonogramas. Se vino a recuperar de una forma tan rica que ahora uno levanta una piedra en la ciudad de México y sale un muchacho con su jarana jarocho ¿no? Y entonces esas tradiciones sufren... hay veces... embates de contracción, de dilatación, de dispersión, pero luego de fortalecimiento. Yo todavía sigo teniendo esperanza de que la sabiduría popular sepa hacer resistencia a estos embates.

AMG. Gracias Guillermo. Creo que Guillermo introdujo a varios conceptos interesantes en términos de cómo una cultura se transforma por asimilación de rasgos externos, por incorporación de elementos tomados de otras culturas. En este momento me gustaría que trabajemos en torno a un tema y entonces poder debatir; la idea sería que cada uno de ustedes nos diera una síntesis de cómo vislumbra el panorama de la música tradicional en este escenario de [...] pues no sé si de globalización o posglobalización, no importa ahorita la terminología, cómo vislumbra cada uno de ustedes el problema o el hecho mismo de la desaparición o transformación de la música tradicional frente al uso de nuevas tecnologías, del bombardeo a través de medios masivos. Por favor Amparo, si quisieras participar.

ASV. Bueno, partiendo de lo que al parecer todos hemos anotado, en este proceso de diversos tipos de reformulación de la música tradicional mexicana vemos, por ejemplo, para hacer una síntesis muy rápida, una primera etapa en la que el Estado mexicano, la construcción de estos estereotipos, interviene con políticas dirigidas vía misiones culturales y demás; después,

la televisión y el cine, los medios masivos, también empiezan a generar otro tipo de estereotipos, sobre todo el cine en su primera etapa.

Luego hay otro proceso de intervención estatal, vía la academización de las tradiciones y la folclorización; mucha gente considera que Amalia Hernández es la mejor embajadora de México y se le debe rendir homenaje; en fin, hay quienes consideramos que podría demandársele por lo que ha hecho al apropiarse de un patrimonio cultural como la “Danza del venado”, que se presenta sin ninguna advertencia de que es un tipo de reinención, de reelaboración, esto es atentar contra el patrimonio cultural del pueblo mayo y yaqui. Y finalmente esta nueva reformulación que pasa por los mercados globales, donde pareciera ser que los músicos tradicionales que no empiecen a hablar los códigos de la *World Music* van a desaparecer ¿no?

Lo que yo observo es una fuerte tendencia a la apropiación de un patrimonio musical por parte de los sectores con mayor poder de toda esta raíz, del universo musical de los pueblos de México; no soy tan optimista como Guillermo, y aunque creo que sí hay espacios y mucha imaginación y muchas ganas por parte de los músicos tradicionales de generar condiciones para producir y reproducir sus universos sonoros, ante el panorama y la tendencia cada vez más fuerte de posibilidades de apropiación por parte de sectores que tienen de su lado los medios masivos, el control de los medios de reproducción masiva, pues no veo un panorama muy optimista.

AMG. Gracias Amparo. Melquisedec ...

GMG. Fíjense que yo coincido con Amparo, porque en la zona de Juchitán, Oaxaca, había un término específico para determinar lo que son las festividades de la zona; en zapoteco se utilizaba *binni birti bigoras*, una frase de muy difícil traducción al español porque agrupa el conjunto de prácticas asociadas a la preparación de la fiesta, hoy los jóvenes dicen vamos a poner el “estand”, y con ello olvidaron todo lo que implicaba la preparación de una festividad, se refieren exclusivamente a luces y sonido, a micrófonos, a música estruendosa y ya. Entonces en ese camino, que parece nada más el cambio de un término, se da ya la pérdida de toda una concepción, de toda una práctica social, y



desde que estaba yo en la cuestión de la academia, había mucha como resistencia de los académicos para trabajar el asunto de la pérdida de la identidad cultural, porque ellos decían que nada más se transforma, nada más se cambia, y en los pueblos pues uno se da cuenta de que las cosas están cambiando y están cambiando mal, porque uno se da cuenta de que las condiciones no están en la misma paridad pues; lo digo desde mi experiencia pues, porque lo tradicional no sólo abarca lo indígena, pero pensando desde este punto [...] si lo indígena estuviera en el mismo nivel de cualquiera de las otras manifestaciones culturales, entonces si a un muchacho le dijeran vistes guaraches o vistes tenis, tendría la elección normal para poder decir cualquiera de las dos, pero hoy día no, o sea cualquiera va a preferir lo otro porque es el símbolo justo de la modernidad, justo de todas esas cargas de sentido que tenemos en nuestra sociedad e implican que no peleemos en las mismas condiciones pues, y en ese sentido nuestra base social se está cambiando y esa base social se está destruyendo, y en ese sentido se está perdiendo la música que nos identificaba. Decía el doctor Gonzalo Camacho que la música transmite muchas vivencias del pueblo, y uno puede verlo en las fiestas; un día los invito a una fiesta que hagamos aquí en la ciudad de México, hay cumbia, hay salsa, hay rock [...] están unos cuantos bailando ahí, en cuanto suena la banda todo mundo, todo mundo se para a bailar, porque es una cuestión de identidad, transmite valores, transmite sentimiento, transmite historia y eso desde mi punto de vista se está perdiendo.

En ese sentido, algo que me faltó decir acerca de la música tradicional es que tiene que ver con la música que está arraigada y tiene identidad, que no está construida a partir de un momento histórico y nada más, sino que ha sido transmitida de generación en generación y entonces nos permite identificarnos con ella. En el caso de los pueblos zapotecos, la forma en como se toca en San Pedro Cajonos, que es mi pueblo, respecto de San Miguel Cajonos, aun cuando para el oído no educado sea la misma cosa, para nosotros es una cosa distinta ¿no?, y eso es lo que está en riesgo porque se están perdiendo los procesos de enseñanza de la música, se están perdiendo muchos valores como el respeto a los

adultos; decía hace un rato, sobre la cuestión del músico tradicional, que enseña y tiene un prestigio y una función social en nuestra sociedad, éste cada día va perdiendo sentido ante la entrada de nuevas formas culturales se desdibuja totalmente su importancia dentro de la comunidad; en ese sentido coincido con Amparo, en que si no se construye algo a nivel estatal y desde los propios pueblos —me estoy extendiendo un poquito nada más—, porque fíjense que esta idea, volviendo a lo académico de Gramsci en torno a la hegemonía, se aplica muchas veces en la cuestión de la ciudad de México; nosotros, nosotros población indígena que vivimos aquí, hemos aprovechado los espacios que ha abierto el Gobierno del Distrito Federal para nuestras manifestaciones culturales, entonces hoy celebramos la Guelaguetza en la ciudad de México, y poco a poco eso dejó de ser oaxaqueño y empieza a ser parte de todos los pueblos, porque ahora en la Guelaguetza, que era nada más de Oaxaca, participan nahuas, participan totonacos, participan purépechas, pero se está convirtiendo en lo que Eric Hobsbawm llamaría la invención de la tradición, y en ese sentido nos estamos inventando, pero no tiene arraigo porque no tiene esa práctica para todos, y entonces nosotros mismos la estamos folclorizando, y eso sí, desde mi punto de vista, está generando muchos problemas, porque nos hemos sostenido gracias a que hemos tenido cierto control sobre nuestras prácticas culturales, y en la medida en que las estamos perdiendo me parece que ahí sí estamos teniendo problemas

GC. Sí, me parece que aquí hay un punto fundamental: efectivamente hay condiciones asimétricas de producción y reproducción de las prácticas musicales; es decir, no estamos en iguales condiciones; por otro lado, para seguir apuntalando esto me parece que también hay una apropiación desigual del patrimonio, no hay una equidad en ese sentido. Además, me parece que es importante señalar una lucha simbólica, una violencia simbólica que se ejerce justamente contra las prácticas musicales que no tienen el reconocimiento oficial, y esto, evidentemente, trae como consecuencia también el estigma, la estigmatización de ciertas prácticas y entre ellas la música, por supuesto. Entonces, escuchar determinado tipo de música, que a mí me guste determinado tipo de música, me ubica en una clase



social, me ubica en un estatus social; hay una serie de mecanismos de diferenciación social, justamente donde es muy difícil combatir; es muy difícil luchar cuando uno está en estas posiciones de asimetría; sin embargo, los pueblos están todo el tiempo luchando, y entonces yo veo el panorama de la música, de las culturas musicales de México —no me gusta mucho utilizar el concepto de lo tradicional—, en tanto que son culturas, hablar de los wixáricas, hablar de los hñahñú, hablar de los actores sociales, me parece que de entrada el concepto de lo tradicional a veces mete en un solo cajón a la diversidad. Entonces, bueno, me parece que el panorama de la música, o de las culturas musicales, está en constante negociación, en constante lucha y tampoco se puede generalizar. Creo que en cada región, en cada cultura hay procesos diferenciados que tienen que ver con las historias de las propias comunidades, de las propias localidades, con la historia que se ha dado desde la nación y hoy día desde la globalización, en fin, la memoria que se tiene, la memoria de lucha, de combate. Hay muchos factores que hacen que en cada lugar existan procesos diferenciados, aunque por supuesto existen además elementos comunes a todos estos procesos, entonces sí creo que en ese campo hay una lucha constante y negociación constante. Me ha tocado, por ejemplo, ver en la Huasteca que para que un grupo pueda insertar su música en la radio, en las radios comerciales, les cobran tres mil pesos mensuales, algo que ni siquiera los grupos versátiles, que a veces son los que se supone que tendrían mayor éxito, lo pueden hacer; entonces por qué, por qué a los músicos de la Huasteca se les margina en la radio, pues porque no tienen para pagar tres mil pesos mensuales, digo, a duras penas tienen para vivir ¿no? Esto, evidentemente, pues habla de las condiciones de marginación cultural y entonces yo nada más diría eso; estas son las condiciones puestas sobre la mesa desde las que tendríamos que empezar a reflexionar, sobre todo qué vamos hacer en ese sentido de, bueno, ver todos estos procesos; y yo creo que uno de los motivos de esta mesa debía ser justamente empezar a reflexionar sobre las estrategias que nosotros debemos afrontar ante una situación de este tipo.

GCA. Es probable que no supe contrastar bien mi parte émica de mi parte ética, porque decía yo que en

estos procesos de cambio hay esta asimetría que mencionaba Gonzalo, con la que estoy perfectamente de acuerdo, el asunto de las transformaciones que de por sí sufren las culturas desde épocas inmemoriales; y decía en ese punto que el bombardeo vertiginoso que ofrecen los medios masivos es tan violento, que entonces no permite que estos cambios se hagan de la manera natural con que se venían haciendo en otros tiempos; entonces mi parte émica dice que la sabiduría popular ha sabido cómo darle vuelta, porque a falta de cápsulas vegetales han usado latas de cervezas para hacer sus maracas y han sustituido materiales para seguir produciendo sus tradiciones. Mas por otro lado, es clara la violencia del bombardeo de los medios; me acuerdo alguna vez llegando al Cenidim, una mañana en que un compañero de intendencia estaba barriendo el patio y estaba cantando *cinco seis ocho, ocho siete veintidós, cinco seis ocho...* en vez de echarse, como le había oído en otras épocas, alguna cancioncita, de repente estaba silbando un *jingle* de Locatel ¿no? Ahí nos damos cuenta cómo es la penetración tan violenta; creo que los factores económicos sin duda están... aunque en las clases subalternas este ha sido un factor constante, pero que cada vez está haciendo más grave, tan grave que en la Sociedad de Etnomusicología de Bloomington, Indiana, decidimos para la reunión de este año hacer una mesa redonda con un tema que llamamos “Etnomusicoeconomía”, para hablar un poco de cómo los hechos etnomusicales también son afectados por razones económicas, y cómo éstas son cada vez mucho más violentas. Insisto, yo tengo esta parte émica y esta parte ética, en donde por un lado creo que hay una confianza, las culturas no han requerido de ninguna mano milagrosa paternalista para sobrevivir. De hecho hay cosas sobre las que podríamos tener largas discusiones aquí, algunos intentos de querer apoyar algunas manifestaciones tradicionales que las han venido más bien, según mi punto de vista, a tergiversar, pero sí creo que habría que hacer algunas cosas y sí creo, también, que muchas otras, por supuesto, están en terrible riesgo de extinción. Por ejemplo, hay instrumentos prehispánicos que mi padre me enseñó a hacer con corcholatas dobladas, pero como ahora las corcholatas ya están empezando a ser artefactos históricos, entonces van a tener que inventar otra cosa para el futuro.

AMG. Gracias Guillermo. Bueno, en relación con esta pregunta que hice hace un rato, quisiera apuntar lo siguiente: esto que llamamos tradición, que son un conjunto de prácticas sociales, lo voy a decir de manera muy esquemática, demasiado sintética, estas prácticas sociales que se adquieren desde la primera infancia de los niños en cualquier región del mundo, no son privativas de un grupo étnico en particular, sea cual sea esta adscripción étnica, llega un momento en el que deben confrontarse de alguna manera con la educación formal que tiende a deformar; que tiene que confrontarse con la construcción de estereotipos sociales, como decía Gonzalo, tendientes a la creación de una identidad nacional donde la folclorización se convierte en un atentado contra la propia tradición; en este momento los grupos locales tienen que enfrentar de manera asimétrica una serie de factores que muchas veces son impuestos por la sociedad nacional, por la sociedad global, que les obliga a crear estrategias. Estas estrategias, desde mi punto de vista, en algunos casos han pasado por el intento de las comunidades locales de acceder a los escenarios globales. Voy a poner un ejemplo muy sencillo, de los agricultores cafetaleros en Chiapas que comercializan en los mercados de comercio justo productos orgánicos a muy pequeña escala; no son industrias masivas como pudiera ser la agroindustria en el centro norte del país, y estos productores locales destinan su mercancía a escenarios globales, se globalizan. Entonces, ¿qué pasa con la cultura? ¿Qué pasa cuando ciertos elementos de la sociedad local tratan de ser revindicados a escala global? Pues le tienen que entrar a la *World Music*, le tienen que entrar a una serie de transformaciones de su propio repertorio cultural que obligan a que esta tradición se vaya transformando. Yo me pregunto, ¿se pierde la tradición? ¿Se reinventan tradiciones en el sentido de Hobsbawm, de utilizar elementos diacríticos culturales para renovar una noción de pertenencia e identidad grupal? ¿Qué pasa con las instituciones públicas? ¿Qué papel deben jugar? ¿Desde dónde deben actuar para no folclorizar, para ofrecer a los grupos locales la oportunidad de actualizar toda su tradición? Yo quisiera que en esta última parte de la mesa, por favor Amparo, hiciéramos

de manera muy sencilla, muy breve, un recuento sobre qué debemos hacer quienes estamos en las instituciones, ¿cuál debe ser el papel del Estado? ¿Debe crearse una política pública, una política de Estado para proteger esta tradición, hay que mantener una política paternalista, como se ha venido haciendo? Para cerrar ya el panel, me gustaría que viéramos cuál es la perspectiva.

ASV. Son preguntas muy importantes y, bueno, las acciones públicas hasta el momento vemos que están sustentadas en buena voluntad; no todas, algunas. En el campo de la cultura hay buena voluntad, buenas intenciones, pero [están basadas] en poco estudio y poca investigación. Es fundamental saber en qué consiste el terreno, de qué estamos hablando al hablar de música tradicional mexicana, y por ello la definición de qué... quién es el músico tradicional y qué es la música tradicional mexicana requiere de toda una reflexión que por fortuna ya estamos iniciando entre varios compañeros de diversas instituciones. Tú planteaste un supuesto que yo cuestionaría, no porque tú lo afirmes, sino porque creo que permea la idea de mucha gente, y es que los músicos tradicionales tienen que actualizar su tradición para seguirla manteniendo. Yo pondría en duda este fundamento, porque se piensa que actualizar es necesariamente ingresar al mercado global, o sea seguir el parámetro que está afirmando el mercado global para existir; sin lugar a duda el mercado global está poniendo el paradigma, el modelo, la vía a seguir, pero al colocarnos en esta perspectiva vemos que esto es preocupación sólo de algunos sectores de músicos que, desde mi punto de vista, no son necesariamente los músicos tradicionales. Y aquí la pregunta es ¿para qué toca y para quién toca el músico tradicional? ¿Para quién toca y por qué toca, para qué toca? El sentido de su práctica como músico no es el mismo del sentido de la práctica del músico inserto en circuitos mercantiles, y entonces para nosotros es urgente tener muy claro que el sujeto de la acción institucional —y hemos visto que dentro del amplísimo paraguas de la música tradicional mexicana se da una diversidad de tipo de agrupaciones, de músicos con distintas condiciones—, el primero de esta tipología o clasificación, que para nosotros tiene mayor importancia, es aquel músico que

está vinculado a su comunidad, que la función como músico la percibe él mismo como una función social a su comunidad, que está muy relacionado con la vida ritual, ceremonial y comunitaria, que da un servicio a la comunidad, que en muchos casos también tiene conocimientos que son parte de la música; son chamanes, son médicos tradicionales, y en este sector el para qué y para quién toca, pues desde nuestro punto de vista representa un ámbito distinto al paradigma que se plantea en los mercados globales.

AMG. Muy bien Amparo, gracias.

GMG. La razón de ser del grupo ha sido la cuestión de la tradición pues, pero con ese concepto me parece que ocurre lo mismo que con los de indígena o lengua indígena y que bien marcó el doctor Gonzalo Camacho, pues en lugar de ayudar en muchas ocasiones sólo oculta la diversidad que existe al interior; hablábamos de lengua indígena y todos hablábamos... todos los indígenas éramos hablantes de lengua indígena, pero ¿de cuál exactamente? Pues lo que hicimos fue catalogarlas y sacar 364 lenguas indígenas en México, de eso estamos hablando. ¿De qué estamos hablando? cuando hablamos de música tradicional o, como bien planteaba el doctor Camacho, de culturas musicales en México. Son cosas que me parece que deberían revisarse para ver esa diversidad y saber exactamente de qué hablamos y cómo podemos intervenir en ellas. Se trata de un problema muy complejo porque viene de asuntos históricos de marginación y exclusión hacia los pueblos indígenas; es decir, a final de cuentas nos pasa igual que con el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, que cuando tratamos de incentivar el uso de la lengua me contestan como me contestaba mi abuelo en algún momento: “no estamos preguntando cuánto cuesta la letra sino cuánto cuesta el maíz”, haciendo referencia al hecho de que necesitamos comer, es decir... de ahí en fuera que se pierda nuestra lengua o que se pierda nuestra música pues poco nos importa, porque nuestra comida y el dar comida a nuestra familia es la principal motivación ¿no?

En ese sentido cada vez se ha dado una mayor reducción de los ámbitos de uso de la música tradicional y se reducen justamente a los ámbitos rituales, cuando anteriormente eran parte de toda la sociedad,

de todo el conjunto de prácticas sociales de una comunidad. Hoy día solamente lo utilizamos para la iglesia y solamente ahí, entonces necesitamos recuperar esos ámbitos de uso, esos espacios de uso y ampliarlos. Me parece increíble lo que dice el doctor Camacho, en términos de tener que pagar 3 000 pesos para que se escuche lo que queremos decir en esta sociedad, y eso es una vergüenza, es realmente una ofensa, pero esa es la realidad que confrontamos... No le pedimos al Estado, como bien decía el doctor Alfonso Muñoz, que sea paternalista con nosotros, simplemente que garantice las condiciones y nosotros hacemos lo demás; si lo hemos hecho por más de quinientos años, pues lo podemos seguir haciendo...

GC. Sí, gracias... como decía mi abuela: “no quiero que me den, pónganme donde hay”. En relación con el papel que podría llevar a cabo un etnomusicólogo, yo creo que trabajar hombro con hombro con las distintas comunidades sería uno de los puntos fundamentales, ¿no? Se trata justamente de hacer equipo con la gente, con la propia comunidad, formar parte del proceso y apoyar estos procesos desde adentro, claro que con el conocimiento adquirido del trabajo en las instituciones, del trabajo en el estudio y poder participar con ese conocimiento en las decisiones que las propias comunidades tengan a bien hacer. Creo que en ese sentido los etnomusicólogos debemos ser instrumentadores y permitir que las comunidades puedan articularse de una manera no asimétrica y luchar justamente por eso. En muchos casos también denunciar, como lo hemos hecho, este tipo de condiciones que encontramos siempre que estamos en el campo [...] Estoy hablando de una condición económica con respecto al radio, pero también están las nuevas religiones prohibiendo las prácticas musicales; por supuesto que cuando llegan los músicos de ciertas comunidades a la ciudad de México pues se les margina; en fin, esa es una lucha que yo creo que están llevando a cabo los pueblos, bien o mal están tratando de buscar mecanismos de defensa, de resistencia, de propuesta, inclusive. Por ejemplo, para la utilización de esos recursos en la Huasteca, como es el caso de la cumbia o de los carnavales donde vemos representaciones de Felipe Calderón abrazando a Carlos Salinas



de Gortari [...] en una fiesta para todo el pueblo, donde dice mucho de lo que el pueblo también está pensando y cómo se apropia de los medios masivos; también me ha tocado ver en comunidades muy lejanas a gente que escucha Radio Francia. Entonces, creo que eso sería un poco la idea: ayudar a establecer estrategias creativas para apropiarse de los medios masivos, para apropiarse de las nuevas condiciones de producción intelectual, para buscar juntos caminos nuevos, derroteros nuevos y yo creo... un proyecto de nación distinto al que estamos viviendo, porque evidentemente este proyecto está teniendo serios problemas para mantenerse; por supuesto, a lo único que nos ha llevado es a incrementar la pobreza de nuestro país, la marginación de nuestro país y, como decía bien el abuelito, pues primero hay que comer; yo creo que en ese sentido va la lucha, y en ese sentido nos toca a los etnomusicólogos un trabajo que tiene que ver justamente con evitar que la memoria histórica, la memoria musical de los pueblos, se pierda; al contrario, buscar que se revitalice, que no sirva solamente para tenerlo como el patrimonio, como un museo, sino utilizar toda esa carga nueva, resemantizarla, darle nuevos sentidos a palabras como "tradicional. A lo mejor tendríamos que dejar de hablar de estos conceptos, que se han dado históricamente y obedecen a contextos particulares de la vida de nuestro país, y buscar nuevos conceptos que nos permitan la construcción de una sociedad distinta.

GCA. Pues sí, creo que esa es la razón que nos dirigió a la profesión que ejercemos. Este asunto de investigar las músicas tradicionales finalmente lleva dos cargas importantes, o yo reconozco una más aparte de las que se han mencionado. Por un lado esta obligación que tenemos con la sociedad de revertirle en conocimiento, en difusión, de lo que es toda esta pluralidad en nuestro país; pero también está otra carga de tipo emocional. Desde siempre me he sentido muy atraído por las músicas que se generan en diferentes comunidades de nuestro país y del mundo, y creo que esa es nuestra obligación. Sin embargo, y retomando lo que decía Amparo Sevilla acerca de estas definiciones que tendríamos que hacer después acerca del músico tradicional, digo que tiene muchas vertientes

que deben tomarse en cuenta, porque los cambios que se suceden en el interior de las propias tradiciones musicales son movidos por muchos hilos: étnicos, espaciales, académicos, y son muchos los casos que a mí me ha tocado ver de cerca, como formar alumnos en la Escuela Nacional de Música que son herederos de tradiciones muy antiguas, por ejemplo la música de la Tierra Caliente. He tenido alumnos de la familia Salmerón, de la familia Tavira, que ahora constituyen algunos de las agrupaciones más importantes, y entonces uno se pregunta cómo entender la tradición cuando un joven que se ha formado en un conservatorio, en una Escuela Nacional de Música, de repente vuelca los ojos a sus orígenes, los desarrolla y además se vuelve un icono, un emblema a seguir. Me ha tocado estar muy cerca del surgimiento de agrupaciones como Mono Blanco, y otros más que podría citar aquí; muchos de ellos vivían en las ciudades y no eran parte de tradiciones y ahora ya son hasta emblemáticos ¿no? Me pongo a pensar en cómo algunos grupos tradicionales siempre se han visto influidos por muchos elementos, incluso la participación de músicos extranjeros y todo eso se ve normal, nadie tiene empacho en pensar que todas esas cosas sean tradicionales hasta que empieza a haber una reflexión más profunda [...] Me acuerdo, consultando grabaciones de los acervos de Hellmer, cómo de repente aparecían músicos que él había grabado y de repente, a la hora de las entrevistas, ello decían, pues que en realidad no eran de ese lugar, que venían del Istmo de Tehuantepec y que ahí tocaban otra música, tocaban la marimba pero de repente les había gustado el arpa y los graba Hellmer, y entonces aparecen hasta en fonogramas y son vistos como ¡ay, los grandes músicos tradicionales del son jarocho! Es decir, en la tradición se experimentan muchos cambios e intervienen tantos elementos, que en nuestra tarea como investigadores tenemos mucho que trabajar.

AMG. Gracias. Con esto concluimos esta mesa, yo sé que hay preguntas del público; agradezco a mis compañeros de mesa su participación: Guillermo Contreras, Gonzalo Camacho, Guillermo Melquiadec, la maestra Amparo Sevilla, muchísimas gracias, y les pedimos que sus preguntas sean muy breves por favor.

Ely Salmerón García*
Nadia Mercedes
Salmerón García**

A N T R O P O L O G Í A

La banda de viento en la Tierra Caliente de Guerrero. El caso de Tlapehuala

A nuestros abuelos.

Yo cuando abrí mis ojos ya había bandas.

José Estrada

Músico de Tiringueo, Tlapehuala

Esta ponencia tiene como objetivo presentar los avances de una investigación sobre la banda de viento en Tlapehuala, municipio de la región de Tierra Caliente en el estado de Guerrero. Es importante recordar que esta región es conocida por los gustos y sones interpretados por el conjunto de tamborita, que sin duda alguna son símbolo de identidad entre los calentanos. Sin embargo, poco se ha dicho de la banda de viento, la cual ha jugado un papel importante dentro del sistema musical de Tlapehuala.

La Tierra Caliente de Guerrero —región que comprende también parte de Michoacán y del Estado de México— se ubica en la depresión del río Balsas y está conformada por los municipios de Arcelia, Coyuca de Catalán, Ajuchitlán del Progreso, Cutzamala de Pinzón, Ciudad Altamirano, San Miguel Totolapan, Tlalchapa, Tlapehuala y Zirándaro.

Tlapehuala se fundó como municipio independiente de Pungarabato el 20 de noviembre de 1947.¹ Limita al norte con el municipio de Tlalchapa; al sur con Ajuchitlán del Progreso; al este con el municipio de



* Estudia etnomusicología en la Escuela Nacional de Música-UNAM. Fue integrante de la Orquesta Típica “Soncitos de Mi Tierra”, dirigida por Guillermo Contreras, la Banda Yalalag de Oaxaca y el grupo La Yerbabuena. Forma parte de la Orquesta Típica de la Armada de México y de los grupos Los Salmerón, Psiqueson, Tierra Caliente y Los Arrieros.

** Licenciada en administración por la FCA-UNAM. Fue integrante de la Banda Sinfónica de la Escuela Nacional de Música, Banda Yalalag de Oaxaca y la Orquesta Típica “Soncitos de mi Tierra”, dirigida por Guillermo Contreras. Integran te de los grupos: La Yerbabuena, Tierra Caliente y Los Arrieros.

¹ Andrés Luviano, *Tlapehuala, pasado y presente*, Morelia, PACMYC-Conaculta, 2006.



Arcelia; al oeste con Pungarabato y Ajuchitlán del Progreso. Este municipio está integrado por las siguientes comunidades: San Juan Mina, Nuevo Guerrero, Limón de Guadalupe, Tiringueo, Morelita, El Tinoco, San Antonio de las Huertas, El Gallo, Nueva Filadelfia, Las Fraguas, El Tanque, Colonia Juárez, El Cuacoyul, San José Poliutla, Santo Niño y Hacienda Nueva.² No podemos hablar de Tlapehuala sin hacer mención de su industria del sombrero —cuyos productos se distribuyen en toda la región de Tierra Caliente—,³ su sabroso pan de vaqueta, sus distinguidos músicos y compositores, y de la calidez de su gente.

En Tlapehuala, y en la Tierra Caliente en general, se componen géneros musicales tan diversos como danzones, boleros, polkas, foxes, rancheras, piezas fúnebres, *vinuetes*, marchas, pasos dobles, valeses... Esta variedad de géneros ha sido interpretada a lo largo del tiempo por diferentes dotaciones instrumentales, entre ellas el conjunto de tamborita y la banda. Pero a diferencia de otras dotaciones que han desaparecido —como el conjunto de chirimía o la orquesta de mujeres—, la banda se ha podido consolidar de manera más permanente. Si bien el conjunto de tamborita ha dado fama y reconocimiento a Tlapehuala, por sus virtuosos ejecutantes de violín, reconocidos a escala internacional, la banda de viento se ha quedado en casa para participar de manera fundamental en las celebraciones de mayor arraigo e importancia para la comunidad.

Un poco de historia

Es difícil precisar cuándo llegaron los instrumentos que conforman la banda de viento en Tlapehuala: clarinetes, saxofones, saxores, bajo de latón, cornetín, tambora y redoblante. Sin embargo, se tienen evidencias⁴ de que para 1916 ya estaba constituida la primera banda de viento en este municipio, integrada por Carlos Tavira, director; J. Isabel Maldonado, soprano; Andrés Jaimes Rojas, cornetín; Buenaventura Sánchez

Pérez, 1er clarinete; Basilio Núñez, 2do clarinete; Eusevio Ramos, 3er clarinete; Gilberto Flores, clarinete requinto; Ángel Rojas, bajo de latón; Eulogio Navarro Valentín, bombardita; Lucrecio de la Torre Flores, saxofón soprano; Tomas Iriarte, 1er trombón; Simitrio Salmerón, 2do trombón; Ernesto Vázquez Galán, redoblante, y Asunción Rojas, tambora.

El siguiente dato disponible corresponde a una banda de San Juan Mina retratada en Ciudad Altamirano en 1920, integrada por Buenaventura Sánchez, bajo de latón; Majin Carlos, caja (redoblante); Pablo Patricio, 2do saxo; Froylán Ruiz, trompeta y director; Buenaventura Blancas, 1er saxo; J. Natividad Ruiz, clarinete; Melquíades Vela Ruiz, 2do trombón; Nicanor Ruiz Carlos, clarinete requinto; Paciano Ruiz Francisco, 1er trombón, y Martín Ruiz Luciano, tambora.

Estos datos nos llevan a pensar que a principios del siglo XX las bandas en Tlapehuala ya estaban consolidadas, aunque quizá todavía de manera poco relevante y por ello debían alternar con el conjunto de tamborita, el cual tenía un papel preponderante en las prácticas musicales de la región. Con el paso del tiempo la banda despojó de estos espacios al conjunto de tamborita, adquiriendo así un rol importante dentro de la comunidad. De acuerdo con Íñigo Álvarez, a finales de la década de 1930, después de haberse ausentado por varios años, Isaías Salmerón —violinista y compositor, autor de gran parte del repertorio musical de Tierra Caliente— regresó a su pueblo natal y se encontró con que las bandas y orquestas ya ocupaban un lugar importante en el gusto de sus paisanos, y algunos de los pocos músicos que venían de la tradición de cuerdas —como su sobrino y discípulo Filiberto Salmerón, al igual que Martín Ruiz, Plutarco Ignacio, Florencio Delgado, Zacarías Salmerón y Benjamín Pastenes, por mencionar algunos— ya estaban tocando en dichas agrupaciones. Desde entonces el conjunto de tamborita empezó a perder terreno frente a las bandas y orquestas, a lo cual contribuyó el hecho de que en realidad esos conjuntos de tamborita no eran grupos constituidos formalmente, tan sólo se reunían para cumplir algún compromiso.

² Entrevista a Hugo Salmerón García, México DF, agosto 2008.

³ El sombrero calentano hecho en Tlapehuala es reconocido en todo el mundo; Andrés Luviano, *op. cit.*

⁴ Archivo fotográfico de Íñigo Álvarez Galán en Tlapehuala, Guerrero.

Para finales de esa década de los treinta la banda de viento ya estaba totalmente insertada en las prácticas de la comunidad, ganando espacios por la adaptación del repertorio tradicional y la incorporación de los temas de moda. En esta época encontramos a varios músicos tocando tanto en orquestas y bandas como en conjuntos de tamborita.

Entre las bandas de viento con mayor reconocimiento en años posteriores destacaban la de los Salmerón, los Ruiz, los Blancas, los Pérez, los Estrada. Es importante señalar que la base de estas bandas estaba conformada por familiares y se hacían acompañar de otros músicos del municipio. El maestro o director se encargaba de juntar a sus músicos cada vez que salía una “tocada”, y quizá por eso las bandas eran reconocidas por el apellido del director.

Desde sus inicios, este tipo de banda se ha caracterizado por ser un espacio masculino por excelencia. El papel de las mujeres en estos conjuntos ha sido nulo, lo cual no quiere decir que no estuvieran presentes en las prácticas musicales de la comunidad, y ya desde 1930 las encontramos tocando instrumentos de cuerda y aliento, principalmente en contextos religiosos. Las bandas de viento son muy comunes en la región de Tierra Caliente, y por ello el 15 de agosto, durante la fiesta de la Asunción de María (fiesta mayor), pudimos

observar un total de ocho bandas, la mayoría provienen de las comunidades de Tiringueo y Morelita.

Dotación instrumental

Las primeras bandas estaban integradas por una mayor dotación instrumental que incluía clarinetes en Bb y Eb, saxofón soprano, saxores, cornetín, trombones, bajo de latón, redoblante y tambora, como la primera banda de viento de Tlapehuala (1916) o la banda de San Juan Mina, del municipio de Tlapehuala. Esta variedad de instrumentos habría posibilitado una mejor orquestación y riqueza tímbrica. No tenemos datos precisos de los años treinta, pero con el paso del tiempo algunos instrumentos presentes en bandas de principios del siglo XX cayeron en desuso para 1950, entre ellos el clarinete y el saxor —tal es el caso de la banda de Filiberto Salmerón o la nueva banda de San Juan Mina (2008) dirigida por Pedro Medina—. Otros, como el saxofón soprano y el cornetín, fueron sustituidos por saxofones altos, tenores, barítonos y trompetas, como en nuestros días hace la banda Tiringueo de *Nicho* Medina.

Como puede verse, los instrumentos de tesituras más agudas dejaron de estar presentes en las bandas de viento, quizá por resultar “menos sonoros” en comparación con los otros. Otra razón es de carácter monetario: la banda de viento se redujo —y con ello favoreció los ingresos de los músicos— y debió conservar únicamente los instrumentos “más sonoros, por lo que el saxor, los clarinetes y el saxofón soprano fueron dejándose de lado porque la banda no podría tener una tarifa elevada, sobre todo si tenemos en cuenta que la población no posee grandes ingresos económicos, realizan muchas fiestas y existe mucha competencia.

Las bandas no están integradas de forma estable, varias de ellas son ocasionales y se integran con músicos de diversas comunidades; esto sucede a menudo sin mayor problema porque el repertorio musical es conocido por todos; sin embargo, quien desea contratar una banda puede decidir el número de integrantes que quiere escuchar, desde bandas con un mínimo número de integrantes hasta conjun-

Cuadro 1. Uso de instrumentos en la banda de viento (1916-2008).

	1916	1920	1950	2008	2008
Clarinete Eb	1	1			
Clarinete Bb	1	1			
Saxofón soprano	1				
Saxhorns (bombarda)	3	2			
Cornetín	1	1			
Trompeta Bb			2	2	2
Trombones	2	2	2	2	1
Saxofón alto			2	2	1
Saxofón tenor				1	1
Saxofón barítono					1
Bajo de latón	1	1	1	1	1
Redoblante	1	1	1	1	1
Tambora	1	1	1	1	1



tos que incluyan los olvidados clarinetes porque “el que paga manda”.⁵

Como podemos ver en el cuadro 2,⁶ la tambora y el redoblante siempre están presentes porque son la base rítmica de las bandas de viento, “porque sin tambora y redoblante no es banda”.⁷

Repertorio

El repertorio que tocan las bandas de viento es muy rico y variado: desde géneros regionales como gusto, son, *vinuetes*, piezas y marchas fúnebres hasta diversos estilos que se han integrado al repertorio de Tierra Caliente: danzones, valsos, corridos, paso dobles, marchas, cumbias, polkas, boleros, canciones rancheras, alabanzas y foxes. Los calentanos no sólo se han interesado por interpretar los temas conocidos de dichos géneros, también cuentan con composiciones en un estilo propio de la región, haciéndolas parte de su repertorio tradicional; tal es el caso de valsos como “Hortensia” y “Un recuerdo a mi maestro”, compuestos por Isaías Salmerón y Filiberto Salmerón respectivamente; las ocho variantes de la “Marcha fúnebre” del maestro Filiberto Salmerón; la marcha “Felicidades” del maestro Bañuelos; boleros como “Mis brazos en cruz” y “Mi gran amor”, de Ezequiel Salmerón.

Es importante mencionar la labor de Isaías Salmerón al incursionar en casi todos los géneros de su época, dejando un basto repertorio que todavía se interpreta en gran parte de la Tierra Caliente, y que lo ha llevado a ser reconocido como un compositor emblemático de la región. La mayoría de piezas tocadas por las bandas de viento son autoría de este gran compositor, como las marchas “Bolívar Sierra”, “Viva Tlape-

huala”; foxes como “Jacobita” paso dobles como “César Rosenberg”, “Amatepec”, “Feliz año”, “El bacilón de Tacámbaro”, “¡Ay! va otro toro”, entre otras, sin mencionar sus gustos y sones.

Por otro lado, podemos identificar un tercer bloque del repertorio, éste relacionado con piezas comerciales promovidas por los medios de comunicación, entre las que destacan baladas, corridos, cumbias y canciones rancheras. En general, corresponde a los directores de las bandas resguardar por escrito el repertorio en libretas, mismas que suelen prestarse a quienes están aprendiendo para que memoricen las piezas, lo cual obliga a estos músicos a leer por nota; sin embargo, a la hora de presentarse todos tocan de memoria. En el caso del repertorio más tradicional —gustos, sones, *vinuetes* y algunas piezas fúnebres—, la mayoría se transmiten de forma oral y así permite una interacción entre generaciones, pues en cada banda siempre las personas mayores transmiten sus conocimientos a los jóvenes

Uso y función

Este basto repertorio adquiere sentido dentro de sus contextos de ejecución y de acuerdo con sus usos y funciones. Si bien se trata de dos conceptos complementarios, cada uno de ellos nos ayuda a entender el papel de la música en una determinada cultura. Por “uso” entendemos las ocasiones en que se utiliza esta música y por “función” las razones por las que se toca determinado repertorio. En palabras de Alan Merriam, “la palabra ‘uso’ se refiere a las situaciones humanas en las que se emplea la música; ‘función’ hace referencia a las razones

⁵ Entrevista a Pablo Benítez en Tiringueo, Tlapehuala, Guerrero, agosto 2008.

⁶ De izquierda a derecha en el cuadro, tal dotación corresponde a las bandas Guerrerense, de Pablo Benítez; Capricornio, de Félix Baltasar; Tiringueo, de Félix Baltasar; Tiringueo, de Cleofas Baltasar, y San Juan Bautista, de Eduardo y Jesús Ignacio; las cuatro primeras de la localidad de Tiringueo, y la última es de Tlapehuala.

⁷ Entrevista a Pablo Benítez en Tiringueo, Tlapehuala, Guerrero, agosto 2008.

Cuadro 2. **Dotaciones instrumentales para bandas de viento**

	2008	2008	2008	2008	2008
Trompeta Bb	2	2	1	1	
Trombones	1			1	
Saxofón alto			1	1	1
Saxofón tenor		1			1
Saxofón barítono					
Bajo de latón					
Redoblante	1	1	1	1	1
Tambora	1	1	1	1	1

Cuadro 3. Tipos de repertorio

Repertorio	Tipo de música	Géneros	Contextos
Tradicional	Profano	Gusto y son.	Fiestas patronales, bodas, bautizos, XV años, cumpleaños, eventos políticos, toros, cabildos, monas, chicoterías y novena.
	Sacro	Vinuetes, piezas y marchas fúnebres.	Velorios y procesión luctuosa.
Apropiado	Profano	Danzones, foxes, vales, cumbias, boleros, canciones rancheras, corridos, marchas, paso dobles, mañanitas y dianas.	Fiestas patronales Bodas, bautizos, XV años, cumpleaños, toros eventos políticos cabildos, monas y chicoterías.
	Sacro	Foxes, vales, paso dobles, mañanitas y alabanzas.	Fiestas patronales, velaciones de santos, novenas, lavadera y procesiones.
Externo de "moda"	Profano	Cumbias, canciones rancheras.	Fiestas patronales, bodas, bautizos, XV años, eventos políticos, cabildos, monas y chicoterías.
	Sacro	Baladas.	Velaciones de santos Día de muertos.

de este uso, y particularmente a los propósitos más amplios a los que sirve”.⁸ Dentro de los tres bloques identificados en el apartado anterior, vemos que la música puede dividirse en dos tipos: música sacra y música profana. De acuerdo con Camilo Camacho, “la profana busca la recreación y tiene como función la cohesión social, la sacra busca el orden cósmico con la naturaleza, la comunicación con las deidades para pedir algo [...] y su función es la sobrevivencia del sujeto y la comunidad en su conjunto [...]”.⁹

Dentro de la música profana podemos identificar el gusto y el son, dos géneros tradicionales que forman parte de la identidad del calentano y que son interpre-

tados por las bandas de viento en fiestas patronales, bodas, XV años, cumpleaños, bautizos, cabildos, monas, chicoterías, novena y eventos políticos. En tales contextos podemos encontrar géneros “apropiados” como danzones, boleros, cumbias, corridos, marchas, paso dobles, mañanitas, entre otras, al igual que cumbias y canciones rancheras que pertenecen a géneros de “moda.” Los gustos y sones tienen como función el esparcimiento, la convivencia, la alegría e identidad, por lo que se tocan generalmente en domicilios particulares, plazas, calles, en el atrio de la iglesia, en el corral de toros y en la presidencia.

Dentro de la música sacra podemos identificar géneros tradicionales como *vinuetes* y música fúnebre, mismos que son interpretados por las bandas de viento en funerales y procesiones luctuosas, donde su función es acompañar y despedir al difunto; confortar y apaciguar a la familia.

⁸ Alan P. Merriam, “Usos y funciones”, en F. Cruces *et al.*, (eds.), *Las culturas musicales*, Madrid, Trotta, 2001 [1991], p. 77.

⁹ Camilo Camacho, “El cambio sonoro en la música sacra. Algunos ejemplos entre los pueblos indígenas”, en *Antropología, Boletín Oficial del INAH*, núm. 77, enero-marzo 2005, p. 12.



En cuanto al repertorio sacro de música “apropiada”, tenemos foxes, vales, paso dobles, mañanitas y alabanzas, géneros interpretados en fiestas patronales, velaciones de santos, novenas, lavadera y procesiones. Estas celebraciones relacionadas con lo sacro se llevan a cabo en domicilios particulares, calles, arroyos, en el atrio y dentro de la iglesia; su función es dar alegría a la celebración, unificar y alimentar su devoción. Del repertorio externo de “moda” se llegan a incluir baladas en estos mismos contextos.

En el cuadro 3 se muestra cómo los tres tipos de repertorio —identificados como tradicional, apropiado y de moda— están conformados por géneros musicales divididos en música profana y sacra, así como la relación de éstos con sus contextos de ejecución.

Como se aprecia, la banda de viento está presente en toda la vida del calentano. Es innegable que tiene un papel sobresaliente dentro de su “sistema musical”. Este concepto ha sido manejado por varios etnomusicólogos para explicar que las diferentes músicas de una cultura están relacionadas y organizadas dentro de un sistema, el cual le da coherencia y significado a las prácticas musicales. De acuerdo con Camilo Camacho, “la música de una cultura no está constituida sólo por los géneros, dotaciones o piezas musicales, sino por las relaciones que existen entre ellos y éstas; es decir, se encuentran organizadas dentro de un sistema. El conjunto de estas interacciones constituye la organización de un sistema musical”.¹⁰

Por su parte, Edgar Morin¹¹ comenta que este concepto tiene tres caras: sistema, interacción y organización. El primero “expresa la unidad compleja y el carácter fenoménico del todo, así como la complejidad de las relaciones entre el todo y las partes”. El segundo término “expresa el conjunto de relaciones, acciones y retroacciones que se efectúan o se tejen en un sistema”. La organización “expresa el carácter constitutivo de éstas interacciones —lo que forma, mantiene, protege, regula, rige, regenera— y ofrece a la idea de sistema su

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Citado por Simha Arom, “Modelización y modelos en las músicas de tradición oral”, en F. Cruces *et al.* (eds.), *Las culturas musicales*, Madrid Trotta, 2001 [1991], p. 204.

columna vertebral”. Estos tres conceptos, tal como sostiene el autor son indisolubles. Así, con este concepto podemos entender cómo la gente organiza e identifica sus músicas en un espacio y momento adecuado, e incluso si son interpretadas correctamente.

La banda de viento no es la única dotación instrumental en Tlapehuala, como ya se dijo, existen otras con las que interactúa: los teclados, los versátiles, el conjunto de tamborita y el mariachi; sin embargo, a diferencia de éstas, la banda de viento está presente en lugares sacros y profanos en virtud de que su repertorio es muy amplio y su presencia es parte de la tradición. En determinados contextos la banda de viento es indispensable, como velorios, fiestas patronales, chicoteras, monas, los toros, o en las procesiones a la iglesia y al panteón. Podemos ver que la banda de viento es necesaria y práctica por varias razones: la más importante es que forma parte de la tradición y está arraigada en el gusto de la gente; otra, por la gran sonoridad y colorido que da a las fiestas sin necesidad de energía eléctrica, lo que le permite acompañar procesiones y estar en cualquier lugar.

Conclusiones

En resumen, la organización del sistema musical de Tlapehuala permite la interacción de la banda de viento en las actividades de la comunidad y así se mantiene vigente. A pesar de que no ha sido difundida como símbolo de identidad de los calentanos, a diferencia del conjunto de tamborita, mantiene un rol importante en las prácticas musicales de la comunidad.

Consideramos necesario realizar una investigación más profunda, ya que en este primer acercamiento sólo se ofrece un panorama general, mas quedaría pendiente profundizar en cuestiones como las formas de enseñanza, el cambio musical, uso y desuso de instrumentos, entre otros aspectos que son motivo de una investigación individual.

Lo que nos queda claro es que la música de banda es parte fundamental de los tlapehualenses, ya que se encuentra presente acompañándoles a lo largo de su vida, y es muy probable que cuando nosotros cerremos los ojos la banda continúe...

Puro pa' arriba: música y conflicto en el México contemporáneo



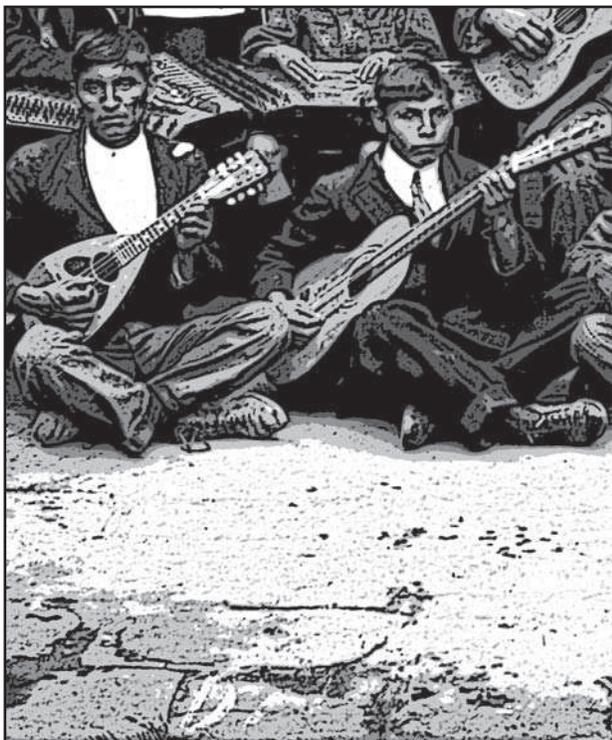
La música se constituye en una expresión narrativa de los procesos histórico-culturales de grupos sociales, etnias o unidades mayores, como en la conformación de la *nueva canción* chilena o en la música fariana en Colombia; ambas expresiones musicales tienen en común proceder de géneros tradicionales que se reconfiguran para responder a condiciones políticas y culturales. A partir de cambios estructurales, en especial económicos y los momentos de crisis de los sistemas, se realizan readecuaciones de las expresiones culturales en colectividades particulares¹ y se expanden a regiones o incluso países, creando modelos de expresión con variantes locales que permiten aceptar la existencia de creaciones artísticas con una matriz común, pero que expresan las particularidades de cada zona de creación o retransmisión.

En este texto se revisan diversos corridos, cuya característica es describir el aumento de la violencia y los enfrentamientos entre los grupos delictivos y el aparato político militar que se recrudece en el presente sexenio. En México el corrido es un género musical que, a partir de narraciones versificadas, describe historias de corte épico². Diversos autores plantean

* Proyecto Etnografía de las Regiones Indígenas de México en el Nuevo Milenio. Equipo Estado de México, INAH.

¹ La influencia de los procesos históricos en la conformación de una región se analiza en Andrés Aubry, *Chiapas a contrapelo*, México, Contrahistorias/Centro de Estudios Immanuel Wallerstein, 2005, p. 18, donde se plantea que “la continuación lógica de la historia social y económica de la escuela de los *Annales* es un análisis histórico sistémico... en el que las partes (aún comunidad o Chiapas) y el todo (la totalidad del sistema como una unidad de análisis) interactúan en la materialidad de un espacio y en las dinámicas del tiempo”.

² Sobre el análisis de la estructura musical de los corridos pesados, el resumen que hace Miguel Olmos se puede aplicar a la mayoría de ellos, por lo menos hasta inicios de la década de 2000, por lo que se cita de manera completa. “La estructura musical es sencilla y constante, el ritmo puede ser binario o ternario. En la introducción se presentan elementos del tema secundario, similar a las canciones rancheras. Después el segundo tema asciende al cuarto grado, pero la segunda semi-frase del primer tema continúa igual. Este cambio se expresa en los corridos de ‘La camioneta gris’, ‘Lamberto Quintero’ y ‘Las monjitas’. En



que se consolida a partir de la Revolución mexicana, a principios del siglo XX. A través de ese género musical se narran las acciones de los grupos en conflicto, o la vida de personajes relevantes. En el segundo tercio del siglo, durante el llamado “nacionalismo mexicano”, se recrea la historia de la Revolución a través de corridos en los que predominan narraciones sobre actos y personas idealizados, destacando la tendencia a presentar al mexicano como valiente y parrandero; las piezas se estandarizan tanto en el repertorio como en la forma de interpretación.³

el movimiento al cuarto grado se realizan en algunos corridos en la segunda estrofa, mientras en la siguiente guarda la misma estructura que la estrofa inicial, es decir, tónica y subdominante. Con algunas excepciones los corridos no poseen cambios armónicos radicales. En caso de ser interpretado por un conjunto norteño, es el acordeón el que presenta el tema introductorio, extraído del tema B. Los temas pueden ser interpretados por una o dos voces, en intervalos de tercera mayor o sexta invertida. Después aparece el segundo tema con previo anuncio del acordeón que bordea los finales de cada frase musical”; Miguel Olmos Aguilera, “El corrido de narcotráfico y la música popularesca en el noreste de México”, en *Actas del Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, 2002, p. 8 en línea: <http://www.hist.puc.cl/historia/aspmla.html>.

³ Desde el siglo XVII existían piezas utilizadas como crónica de sucesos sobresalientes. Se trata de un género épico-lírico-narrativo, que heredó de la jácara española el énfasis en el machismo y la jactancia. El esplendor del género se presenta en el período de la

En los últimos treinta años se intensifican crisis económicas recurrentes que afectan a amplios grupos sociales, generando adecuaciones a los corridos; así se inicia una fase de consolidación de nuevas composiciones que aluden a luchas populares y sobre hechos de los grupos políticos de izquierda, y se fortalecen los que narran acciones producidas por la práctica de actividades consideradas ilícitas, como el tráfico y la producción de estupefacientes. Diversos autores coinciden en señalar que el corrido pasa de narrar tragedias por honor e historias de conflictos personales, a relatar las actitudes y actividades del comercio y consumo de sustancias prohibidas. Son en especial los Tigres del Norte quienes empiezan a cambiar el corrido⁴ a principios de la década de los setenta, con “La banda del carro rojo” y sus secuelas: “Camelia ‘La Texana’” y “La venganza de Camelia”. En estos corridos se empieza a hablar de grupos organizados de manera jerárquica y del control de zonas y rutas de drogas, como en el caso de Pablo Acosta y su coto de poder regional en Ojinaga, Chihuahua, donde tejió un cerco de protección regional, inició estrategias de redes que permitían el flujo de marihuana, y se unió a Miguel Ángel Félix Gallardo

Revolución y, al igual que otros géneros, el corrido cambia paulatinamente. Con la influencia del nacionalismo mexicano en la década de los treinta y cuarenta, el corrido crea la imagen estereotipada del mexicano macho, desafiante, enamorado, parrandero y jugador, tan difundida en el cine nacional, reflejada en piezas como “El muchacho alegre” o el “Corrido de Juan Charrasqueado”. Así, faltaba sólo un paso para transitar de la figura altanera y benévola de los antiguos personajes a los protagonistas modernos que se debaten entre la ilegalidad y la valentía; *ibidem*, p. 3.

⁴ En “Los tequileros”, pieza interpretada por Los Cadetes de Linares, se menciona a un trío de traficantes que en plena ley seca en Estados Unidos viajan de Guerrero hasta San Diego, California, y si bien las autoridades del vecino país frustran la misión, queda como testimonio de la existencia de corridos de traficantes en épocas previas; Miguel Olmos Aguilera, *op. cit.*; Sandra Gonzalez, “Narcocorridos”, en *Marvin*, septiembre 2004; Eric Lara, “Teoría de las representaciones sociales: y otros también del gobierno. Objetivación que sobre el gobierno mexicano se produce en la lírica de los narcocorridos”, en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, núm. 9; José Manuel Valenzuela, *Jefe de jefes, corridos y narcocultura en México*, México, Plaza Janés, 2002. Este último texto constituye un amplio acercamiento a la narcocultura y es una referencia obligada en el tema hasta su fecha de publicación, ya que posteriormente surgen nuevas agrupaciones musicales que dotan de nuevas características al corrido.

para volverse un eslabón más en una cadena que crecía, con lo que se convirtió en precursor del Cártel de Juárez, ya que entre sus colaboradores tendría a Amado Carrillo, el futuro Señor de los Cielos.⁵ Se inician así corridos que describen a personajes que emplean la violencia regional como parte de un entramado mayor:

Él cuidaba la frontera por órdenes del Tío Sam/ él cazaba terroristas de esos que saben matar/ era el zorro de Ojinaga Pablo Acosta Villarreal/ pero viene otra consigna dijeron al publicar/ dicen que bajaba aviones con polvo para comerciar/ como el hombre ya esta muerto, ya no lo desmentirán [...] a los zorros más astutos los atrapan con su gente/ en el cielo de Arizona lo quisieron derribar[...].⁶

Por las mismas fechas Antonio Aguilar, cantante enfocado al género ranchero y a los corridos del periodo revolucionario, difunde “Lamberto Quintero”, pieza dedicada a uno de los primeros jefes de bandas organizadas de tráfico, y en la que se mencionan fechas, acciones y el mensaje implícito de los conflictos posteriores a la muerte del personaje:

Un día 28 de enero cómo me hiere esta fecha/ a don Lamberto Quintero lo seguía una camioneta/iban con rumbo al Salado nomás a dar una vuelta. Pasaron El Carrizal, iban tomando cerveza/ su compañero le dijo, nos sigue una camioneta/ Lamberto sonriendo dijo pa'que son las metralletas/ ya cerquita del Salado rugieron dos R-15 / allí dejaron un muerto enemigo de Lamberto/ quisiera que fuera cuento/ pero señores es cierto [...] Clínica Santa María tu vas a ser mi testigo/ dos días después de su muerte/ vuelven a sonar los tiros/ allí quedaron diez hombres/ por esos mismos motivos/ puente que va a Tierra Blanca/ tú que lo viste pasar/ recuérdales que a Lamberto no se le puede olvidar/ yo por mi parte aseguro que hace falta en Culiacán.⁷

Otro cantante y compositor, *Chalino* Sánchez, fue quien inició la producción de corridos dedicados a per-

⁵ Ricardo Ravelo, *Los capos. Las narco-rutas en México*, México, Plaza y Janés, 2005, p. 81.

⁶ “El zorro de Ojinaga”, Los Tigres del Norte, *Corridos prohibidos* (CD), Fonovisa, 2002.

⁷ “Lamberto Quintero”, Antonio Aguilar, *Disco de Oro*, vol. II (CD), Musart, 2007.

sonajes fallecidos en actos violentos, aun cuando la mayoría de sus protagonistas tiene una muerte “tranquila”. Curiosamente, los corridos de este músico sinaloense son festivos, exaltados incluso, pero “tratan sobre seres que atraviesan el delicado umbral entre la existencia terrenal y la mitología en virtud de su deceso”⁸. Irónicamente, el mismo compositor pasaría a formar parte del mito, ya que su secuestro y ejecución dio origen a su propio corrido.

En la década de los ochenta esta vertiente musical empieza a ser designada como narco-corrido, principalmente por el Estado y los medios de difusión; éstos últimos los fomentan y comercializan, para luego descalificarlos en el nuevo siglo, al ver en esta expresión musical una amenaza a la seguridad pública. Según Astorga, el término “narcotraficante” designa a lo asociado con el tráfico de drogas narcóticas, surge a mediados de los años cincuenta, es usada de manera generalizada en la década de los setenta en el lenguaje oficial —Estado y medios masivos— y afecta las percepciones en la población al asociar el término a todo el complejo cultural de producción, transporte y consumo de estupefacientes; con el tiempo sería reformulado y este conjunto de percepciones quedarían contenidas en el concepto “narco”.⁹ Así se habla de narcoaviones, narcoviviendas y narcocorridos. El Estado busca desplazar en la memoria colectiva esta forma de hacer música y narrar las acciones de una realidad vigente, y por ello se propone la prohibición de este género.¹⁰ Se plantea que los corridos no deberían competir con la música políticamente correcta como la norteña o la cumbia grupera, y actualmente se busca implantar por parte de los medios de difusión¹¹ el

⁸ César Güémes, “Los mitológicos seres del corrido”, en *La Jornada*, jueves 25 de enero de 2001.

⁹ Luis Astorga, “Corridos de traficantes y censura”, en *Religión y Sociedad*, vol. XVII, núm. 32, 2005, pp. 155-161.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ “Los compositores de corridos pusieron en palabras el universo simbólico de los traficantes [...] en la área del mercado de masas el éxito comercial de esos corridos iba más allá del valor económico; significaba, sin que así se lo hubieran propuesto conscientemente sus creadores, el principio del fin del monopolio estatal de la producción simbólica acerca de los traficantes”; Luis Astorga, *Seguridad, traficantes y militares; el poder y la sombra*, México, Tusquets, 2007, pp. 4-5.



denominado “pasito duranguense”, impulsada por estaciones de radio y televisoras como opción para quienes escuchan corridos. Según Lara, así “se han integrado dos elementos a la cosmovisión de la tradición corridística de nuestro país [...] la inclusión del tema de la ilegalidad, así como el trastocar las formas tradicionales de composición y difusión de los mismos”.¹²

Los productores y consumidores de este género han identificado los diferentes tipos de corridos, y así se planteaba en los años ochenta la denominación de “corridos prohibidos”, quizá debido a la influencia del álbum homónimo puesto a la venta por los Tigres del Norte. En este periodo la temática se enfocaba a historias particulares de traficantes o de aspirantes a serlo, por ello narra fugas o actos de sobrevivencia como en “La camioneta gris” o “El avión de la muerte”.

Con *Chalino* Sánchez se empieza a perfilar la siguiente etapa de los corridos: las letras empiezan a cambiar, ya no se proporcionan fechas exactas o nombres reales, pues manejar estos datos puede ser peligroso para la salud de los músicos. Para que los corridos no pierdan legitimidad dejan de ser fuentes de información verídica, además de que se empiezan a presentar “zagas” para narrar las vicisitudes entre grupos de narcotraficantes, siendo una de las más difundidas la que empieza a mediados de los años noventa —un periodo de reacomodo entre diversos grupos de narcotraficantes—. ¹³ Un ejemplo de estas zagas es “El encabronado”, donde se narra una disputa por territorios entre grupos de narcotraficantes que se complementa en corridos como “El emputado” y “Soy el cabrón que buscabas”. El lenguaje se vuelve más agresivo y plantea desafíos a quienes pretenden inmiscuirse en los círculos de poder locales; por otra parte, la rítmica de vuelve más marcada, se inician con pequeños fragmentos a capela con dos voces, y si bien esto ya era manejado por grupos como los Tigres de Norte, en estas nuevas piezas tal rasgo se remarca. La confrontación con el Estado se

expresa mediante piezas con referencia a judiciales o comandantes de la Policía Federal de Caminos que participaban en decomisos o actos de corrupción; si se mencionaban lugares o personajes, ello se hacía de manera general, como sucede en “El judicial y el traficante”, “Se les peló Baltasar” o “El traficante”.

En la última década se empieza a perfilar una nueva variante de este género, conocida como corridos pesados o “perrones” y entendida como reconfiguración de esta tendencia musical, ya que en las composiciones se hace referencia a delimitar los elementos válidos, se da un mayor grado de violencia en las letras y se narra de manera abierta la “vida malandrina” y la ostentación de poder:

[...] en muchos de los corridos más recientes el carácter desafiante del ‘valiente’ ha pasado de dirigirse a un orden o a un colectivo determinado (el orden social que excluye, las fuerzas policiales que persiguen, etcétera), a constituirse en intimidación generalizada [...] La valentía no se dirige contra nada ni contra nadie en particular, no busca modificar un destino ni mejorar una situación personal. Antes al contrario, busca reforzar un nuevo orden social, en el que estos personajes imponen a tiros su voluntad. Han pasado de “rifarse el cuero” a jugar con la vida de los demás [...] el tradicional elogio de los corridistas a los “valientes” [...] es probable que se haya transformado de *expresión de solidaridad en una forma de complicidad*.¹⁴

Los corridos pesados buscan delimitarse y diferenciarse de otras formas musicales: “Se oye la música perra/ sabemos quién está tocando/es el grupo de Los Razos/ qué corridos se está echando/ me están cayendo al madrazo/ por que ando bien enyerbado. Canten mis Razos cabrones como lo saben hacer/ canten sus pinches corridos/ que den ganas de beber/ por que tomando y loqueando/ hoy me voy a amanecer”.¹⁵ “Un malandrín de a de veras/ sólo escucha sus corridos/ no

¹² Eric Lara, *op. cit.*

¹³ Sobre los principales hechos vinculados a los líderes de los cárteles se emplea la cronología propuesta por María Idalia Gómez y Darío Fritz, *Con la muerte en el bolsillo. Seis desafortunadas historias de narcotráfico en México*, México, Planeta, 2005, pp. 281-285.

¹⁴ María Luisa de la Garza, *Pero me gusta lo bueno; una lectura ética de los corridos que hablan del narcotráfico y de los narcotraficantes*, México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas/Miguel Ángel Porrúa, 2008, pp. 60-61.

¹⁵ “El enyerbado”, Los Razos, *Tres compas bien originales* (CD), 2007.

anda con pasitos raros/ de algunos desconocidos/ que pueden dejar la huella/ a uno que otro confundido".¹⁶

Las zonas de influencia aumentan, de su habitual presencia en el norte y el occidente de México se extiende a otras regiones. Presenta temáticas y composiciones referidas a lugares antes no mencionados, como el sur del país en piezas como "El Oaxaco" y "Arriba Oaxaca", de Los Inquietos del Norte; zonas del centro como en "Cien por ciento poblano" y "Viva Puebla", de Los Capos; mientras en Michoacán se produce un amplio catálogo de piezas que incorporan instrumentos como arpa grande en conjuntos como Raza Obrera,¹⁷ en Guerrero el estilo tradicional de corrido con un dúo de guitarras adopta las nuevas formas de narrar de este periodo. Las bandas de aliento de la zona incluyen este tipo de corridos en su repertorio.¹⁸

Otro ejemplo del crecimiento de los corridos pesados es "Costumbres de la sierra", que si bien tiene la forma musical del corrido es interpretado con guitarra quinta, violín y huapanguera por un trío de la Huasteca hidalguense. Es cierto que en las grabaciones de los tríos huastecos, por lo menos en la última década, resulta común incluir corridos pesados, pero se trata de adaptaciones a la sonoridad de la región de compositores del norte del país. Por ejemplo, en esta pieza se alude a la aspiración de un campesino, que habita una de las zonas de mayor marginación del país, de acceder a una arma de fuego como una nueva forma de prestigio. Primero se hace la presentación del arma: "Esta pistola es muy mía y no se lo digo a nadie/ es mi mejor compañía que no ha sabido fallarme/hablando sin demasía esta se le guisa aparte", para luego narrar las

¹⁶ "Me voy a poner bien pedo", Los Razos, *Tres compas bien originales* (CD), 2007.

¹⁷ Díaz Patiño aborda la influencia de este grupo en el contexto de las comunidades migrantes de la zona de Apatzingán, Michoacán y California; Gabriela Díaz Patiño, "Arpa grande y charango pa' la raza obrera", en Jorge Amós Martínez Ayala (coord.), *Una bandolinita de oro, un bandolón de cristal. Historia de la música de Michoacán*, México, Sedesol, 2004.

¹⁸ Por ejemplo, entre 2000 y 2008 en el mercado de discos piratas aparecen producciones como Éxitos del Duetto Teloapan y *Puros corridos y gustos* del Duetto Río Balsas; en el caso de bandas de aliento de Michoacán y Guerrero destacan *Corridos calentanos*, *Corridos de Tierra Caliente* y *Puro toro pesado*, discos en los que diversas bandas interpretan corridos pesados.

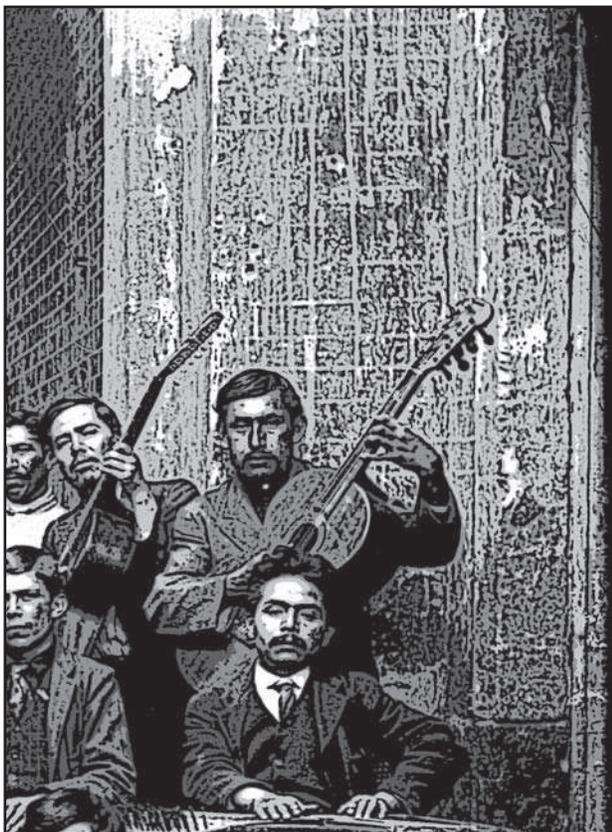
actividades que realiza para obtener el dinero necesario para comprarla, y también menciona guisos tradicionales: "Desde pequeño chambeaba y no me agüito por eso/ de sol a sol trabajaba ganándome doce pesos/ el dinero lo guardaba allá en un encino hueco. Nunca comí lo mejor pero feliz barriguita/ pura carne de frijol salsa o nomás tortillitas/ con barbacoa de tejón o a veces una ardillita". Consigue reunir el dinero y obtener el arma, a la que tiene oculta como símbolo de una nueva posición que aún no se generaliza en la zona de la Huasteca hidalguense:

Y se fue pasando el tiempo dos años y veinte días/ el encino cayó al suelo que chulada de alcancía/ me fui brincando contento a comprar lo que quería. La traigo ocultada al cinto no la robé y por lo tanto/ se que no tengo delito solamente ando piteando. El viborón es mansito pero no lo anden toreando/ todas aquellas laderas retumban pero chulada/ cuereando mi fogonera hasta los perros se callan. Es por eso que en mi tierra yo no la cambio por nada/ ser eterno yo quisiera quel tiempo volando pasa/ y mi pistola se queda para que cuide mi casa/ que tal y el día que me muera se las cambio por mi caja.¹⁹

Este corrido es una muestra de cómo la temática de la violencia, en este caso con la posesión de un arma para protección, predispone al protagonista a participar en hechos violentos: "El viborón es mansito pero no lo anden toreando". Esta temática se encontraba ausente en las grabaciones de tríos huastecos, y en el álbum citado se incluyen piezas como "Los tres encajuelados" o "Dos plebeyos atrevidos", piezas relacionadas con las acciones de violencia en la frontera de Tamaulipas con Estados Unidos. Las formas musicales regionales reciben influencia de este género.

La reconfiguración de los corridos a esta nueva etapa no es sólo producto de un cambio de las relaciones entre los corrideros y los grupos de narcotráfico, se debe al cambio de estrategia del Estado mexicano para el combate al narcotráfico, así como a los cambios del mercado internacional de drogas. En los últimos años

¹⁹ Trío Alborada Hidalguense, *Costumbres de la sierra* (DC), Loro Huasteco, 2007.



del sexenio de Vicente Fox²⁰ el narcotráfico se incrustó en las estructuras del poder, las policías de los diferentes niveles de gobierno se involucraron a través de la corrupción, sirviendo a los diversos cárteles de las drogas, empezando las ejecuciones de mandos medios y altos, como se narra en la pieza “El comandante” (2008): “Ya estuvo bueno de hablar/ a lo hechos me remito/ a mi no me va a comprar/ y ni me pegue de gritos/ conmigo le va a atorar/ lo haré pagar sus delitos. Varios meses ya pasaron/ de aquella conversación/ al comandante mataron/ pues alguien lo venadeó/ ha pagado con su vida/ haber torcido al patrón”.

Al término de la presidencia de Vicente Fox, *El Chapo* Guzmán, líder del Cártel de Sinaloa, es resaltado en los corridos recientes por su fuga de una cárcel de máxima seguridad y recobrar el control de su cártel: “De los pies a la cabeza/ es bajito de estatura/ de la cabeza hasta el cielo/ yo le calculo su altura/ por que es grande entre los grandes/ a ver quién tiene una duda”.²¹ La admiración que sienten hacia él sus partidarios se

²⁰ Ricardo Ravelo, *op. cit.*, pp. 23-26.

²¹ “Corrido del *Chapo* Guzmán, interpreta *El Tigrillo* Palma, 2007.

hace patente en otro corrido: “Aquellos velices de cerro/ los que guardan a Guzmán/ ni enemigos ni gobierno/lo han podido encontrar/ en verdad a veces pienso /que es una leyenda más.”²² A la par del *Chapo* Guzmán, a diversos líderes de cárteles se les componen corridos, como a *Nacho* Coronel, Osiel Cárdenas, los Arellano Félix y los Beltrán Leyva.²³

Otro elemento de reconfiguración de los corridos pesados es el cambio del mercado internacional de drogas, el desplazamiento de la cocaína por drogas sintéticas entre los consumidores estadounidenses ha llevado a que los grupos de narcotráfico se enfoquen a la consolidación del mercado interno de México; en consecuencia, la disputa por los lugares de venta, desde importadores hasta vendedores callejeros,²⁴ la pelea por asegurar las plazas ha producido nuevas formas de violencia reflejadas en corridos como “Al señor ‘Chapo’ Guzmán”, interpretado por Los Vagos de Sinaloa (2008):

Pa’ los coyotes los perros, dijo Arturo Villarreal/ este dicho va pa todos los que nos quieran brincar/ especialmente para uno llamado *Chapo* Guzmán/ las pruebas se las he dado hasta en su propio terreno/ las muertes que les he dado para mi son puros juegos/ apenas voy empezando ya no le echen leña al fuego. También me dicen 6-1 esa clave se respeta/ tengo hombres a mi cargo con cuernos y metralletas/ si quieren pelear conmigo les arranco la cabeza [...]

El elemento central en el aumento de la violencia descrita en los corridos pesados lo constituyen las movilizaciones de fuerzas militares y policíacas a las zonas con presencia de cárteles, que como política contra el narcotráfico ha planteado Felipe Calderón

²² Joaquín Guzmán *El Chapo*, interpreta Grupo Cártel, 2007.

²³ La detención de Alfredo Beltrán Leyva produjo diversos corridos, como “Agarraron al Mochomo”, de Los Buitres de Sinaloa (2008), o “La captura de Alfredo Beltrán”, del Grupo Torbellino (2008); ambas piezas ya estaban a la venta en el mercado informal en marzo de 2008, mientras la detención tuvo lugar el 22 de enero del mismo año.

²⁴ Jorge Fernández Menéndez y Ana María Salazar Slack, *El enemigo en casa, drogas y narcomenudeo en México*, México, Taurus, 2008, pp. 32-36.



como parte central de su discurso sobre seguridad. La participación cada vez más abundante de militares en el combate al tráfico de drogas, en retenes y acciones para lo cual no están capacitados ni jurídicamente reconocidos, ha generado ya que esta institución esté cayendo en el entramado de la corrupción, como plantea Astorga,²⁵ y también se expresa en “El narco-batallón”, corrido interpretado por *Beto Quintanilla* (2007):

A Victoria, Tamaulipas hasta el cuartel militar/ llegó el coronel Roberto por orden presidencial/ a llevarse militares y hasta por el general/ coronel Ramírez Yoques entre las rejas te encuentras/ junto con un capitán/ que era tu mano derecha/ no pudiste escapar/ venía derecha la flecha. Que por culpa de un sargento/ que se llevaron primero/ empezó a soltar la sopa/ fue quien le puso el dedo/ perdone mi coronel amacizarme no puedo. Frontera norte querida/ a cuántos ya te has llevado/ cómo le haces quiero saber/ para comprar tantos soldados/ de general para abajo/ que a tus filas han llegado. Ejército mexicano/ cuna de hombres valientes/ cuántos traidores se encuentran/ trabajando entre tu gente/ jurando pura lealtad/ y son puros delincuentes. Yo soy un simple soldado/ que todavía ando en acción/ un saludo pa mis jefes/ que les ganó la ambición/ y nos hicieron famosos como el narco-batallón.

Durante el sexenio de Calderón se ha privilegiado la lógica punitiva,²⁶ y se busca el apoyo de las fuerzas armadas mediante un discurso que pretende restablecer la paz social a través de retenes en zonas urbanas y zonas rurales; mas a pesar de la detención de sus líderes las organizaciones de la droga continúan trabajando, incluso en medio del enfrentamiento entre ellos, como se dice en una pieza como “La captura de Alfredo Beltrán Leyva”, del grupo Torbellino (2008): “La captura de Alfredito/ a mucha gente afectaba/ se desbalanceó el cártel/ las plazas se tambaleaban/ y entre los uniformados / llevan al barba cerrada”. El control que durante décadas conservara el partido de Estado —que mantenía estable el sistema político a partir de

atribuciones extralegales de los encargados de la seguridad interna— se ha visto roto con la llegada al poder federal de un grupo político diferente: “[...] las principales fuerzas del campo político, más interesadas en las descalificaciones mutuas [...] contribuyeron a abonar el terreno para que las instituciones policíacas se convirtieran en un componente adicional de la inseguridad”.²⁷ En “El Cris”, corrido de Los Vagos de Sinaloa (2008), se narra cómo se detiene a un sicario, pero también cómo desaparece dinero del cártel en esa acción: “Dónde quedó la bolita, mejor dicho un maletín/ puras ratas del gobierno metieron la mano allí/ si quieren más aquí tengo soy el hermano del Cris/ vamos a limpiar la estufa y me van a acompañar/ policías y federales que ya se van a bañar/ en una tina con sosa los vamos a remojar”.

La confrontación ocasional con los equipos de seguridad del Estado y las bandas rivales ha generado que los cárteles organicen grupos de choque, por ello existen corridos sobre estos grupos para casi todos los cárteles principales, como este que interpretan Los Tucanes de Tijuana, titulado “El comando negro” (2007):

Carros nuevos y blindados/ se ven de nuevo en Tijuana/ con nuevos jefes al mando/ volvieron las caravanas/ se visten todos de negro/ y con sus pasamontañas. Bien armados se pasean/ tranquilos por el estado/ la hacían de mandaderos/ hoy les hacen los mandados. La plaza sigue de a cinco/ y el comando negro al cien/ ya los jefes son compadres/ reforzaron su poder/ Ramón les dejó las llaves/ y traen la bandera de él/ aún siguen siendo leales a Benja y el gran Cártel/ Pare uno, Arturo y el Cholo a la orden de Javier. El negocio nunca para/ aunque el gobierno se aferra/ la mafia pone sus reglas/ la ley se asusta y coopera/ por eso a través de claves/ controlan bien las fronteras. No se agüite mi compadre/ porque andemos en las listas/ la ley tiene sus tarifas/ y más vale que nos cumplan/ porque allí están sus cobijas.

Al crecer los escenarios de violencia y enfrentamientos de los carteles, entre ellos y contra el Estado, un grupo de sicarios, los Zetas, originalmente a la orden

²⁵ Luis Astorga, *op. cit.*, 2007.

²⁶ *Ibidem*, pp. 303-307.

²⁷ *Ibidem*, p. 304



del Cártel del Golfo y su líder Osiel Cárdenas, se independizan y asumen la dirección de una parte de la organización; apresar o detener a este grupo ha sido un objetivo principal en las acciones militares del gobierno calderonista, y en el repertorio de los corrideros las acciones y enfrentamientos de ese grupo se han seguido desde su origen. Así, “Los Zetas”, de *Beto Quintanilla* (2005), es un corrido emblemático de esta organización y ha generado nuevas composiciones a favor y en contra:

Soy del grupo de los Zetas/ que cuidamos al patrón/ pura lealtad y valor/ dispuestos a dar la vida/ para servir al señor. Desde que era muy pequeño/ quise ser lo que ahora soy/ Siempre me dijo mi padre/ no hay nada como el honor/ el hombre con esta idea/ es natural de valor. Somos veinte el grupo Zetas/ unidos como familia/ los veinte somos la fuerza con diplomas de suicida/ conscientes de que en cada acción/ podemos perder la vida. Bonito mi Tamaulipas/ donde no hay gente de miedo/ para subirme a la sierra/ aquí en Victoria me quedo/ para servirle al patrón de Tampico hasta Laredo. Soy de mero Matamoros, Tamaulipas es mi tierra/ mi capital es Victoria/ que está al pie de la sierra/ un saludo a X-R que es de la misma madera.

Los corridos pesados se han configurado como una vertiente del corrido que responde a los procesos políticos y económicos vinculados al mercado de las drogas a escala internacional, y cuyo efecto en las estructuras de venta y consumo, así como el uso de las fuerzas armadas en la política estatal antidrogas, no ha desarticulado a los grupos delictivos, apoyados estos últimos en la corrupción policial. La figura del narcotraficante ha pasado en este género de ser una posición aspiracional de poder a una figura con poder real, que desdeña al Estado y su legalidad. La relación entre el Estado y el narcotráfico se plantea en el discurso como parte de una batalla permanente, donde a pesar de la detención de *capos* los grupos se expanden y rearticulan, pero no desaparecen.²⁸ Con la creciente militari-

²⁸ Sobre estos complejos procesos de relación entre las estructuras políticas y económicas existen diversos textos que abordan detalladamente el problema, como los ya citados en el curso de este

zación, que usa como argumento principal la lucha contra el narco, se corre el riesgo de reprimir a comunidades enteras —como sucedió en Carácuaro y otras poblaciones de Michoacán— o no impedir acciones violentas como la de Creel, Chihuahua, en agosto de 2008; también representa un argumento interesante para readecuar las posiciones militares hacia zonas de conflicto social o donde se concentran movimientos sociales emergentes.

En lo musical, el corrido pesado se constituye como un género, o como parte de un género, en constante crecimiento y su presencia se expande a nuevas zonas, como el sur de México o Colombia. El corrido mantiene el objetivo de transmitir sucesos, historias y proyectos de una cultura emergente, los músicos y compositores retoman una vieja tradición adoptándola a nuevos tiempos, tiempos de crisis y de resistencia. Los corridos pesados reflejan una realidad donde la violencia parece estar *puro pa'riba*, como dicen Los Tucanes de Tijuana en “El papá de los pollitos” (2007):

Ábranse que llevo lumbre/ o se quitan o los quito/ ya saben que yo no juego/ tengo fama de maldito/ por si no saben yo soy/ el papá de los pollitos/ la plaza me pertenece/ mientras viva yo decido/ el que se meta se muere/ si no se arregla conmigo/ yo no respeto niveles/ menos mi cuerno de chivo. Ya saben que soy el jefe/ y que conmigo no pueden/ más vale que me respeten/ porque son bravos mis plebes/ con una clave se activan/ y esos si pecan de crueles. Sigo reclutando gente/ el negocio lo amerita/ el estado sinaloense/ es el que más participa/ Jalisco y Tierra Caliente/ Nayarit y Tamaulipas. Tengo los nervios de acero/ es herencia de familia/ a nada le tengo miedo/ me crié al estilo Sicilia/ por eso en cualquier terreno/ mi cártel puro pa'riba. Ya saben que soy el jefe/ y que no soy tan mansito/ más vale que me respeten/ porque los traigo cortitos/ y les recuerdo que soy/ el papá de los pollitos.

texto; sin embargo, aquí importa destacar el punto de vista de los corrideros, así como la forma de observar la realidad que su actividad genera y cómo la comunican; véase Ricardo Ravelo, *Herencia maldita: el reto de Calderón y el nuevo mapa del narcotráfico*, México, Grijalbo, 2007.



La chamba del músico

Durante mucho tiempo la disciplina musical dentro de nuestro país se ha considerado “un pasatiempo”, una forma útil para el desarrollo de “aptitudes”; y al igual que otros ámbitos culturales —teatro, danza o pintura—, la música se ha dejado de lado y sólo se encuentra en escuelas particulares o especializadas. De hecho, la perspectiva que en México se tiene sobre la cultura musical como parte integral de los individuos es de un total abandono, y en consecuencia los músicos que buscan esa forma de reconocimiento lo único que logran es sobrevivir como ejecutantes de música ya creada, tradicional o contemporánea, dentro de espacios como la calle, lugares de fiesta y bares, lo que no permite la consideración (creación) de nuevas corrientes musicales. Por otro lado, la problemática que genera la falta de conocimiento y estudio de la música en el país requiere de una urgente participación de musicólogos, etnomusicólogos y antropólogos, ya que ante la ausencia de este tipo de estudios los medios de comunicación masiva valoran y eligen las tendencias musicales en boga, desvirtuando la realización nacional.

Ante esta perspectiva, se pretende mostrar —a través de la investigación antropológica etnohistórica— una reconstrucción del fenómeno musical en la ciudad de México, ya que en gran o poca medida es reflejo de lo que ocurre en el resto del país. Otro de los aspectos importantes de mencionar será la música como disciplina viable de empleo y presentarla como un factor importante en los estudios histórico-contextuales, ya que la comprensión de los productos que genera (piezas o canciones) son producto de la sociedad y cultura que los crea.

La música en sí es parte de un sistema de lenguaje que puede ser analizado y estudiado como medio para el entendimiento de nuestra propia realidad. Por último, se analizará el fenómeno laboral-musical a través de

* Pasante de la carrera de Etnohistoria en la ENAH. Ha participado como bajista, tecladista, cantante y pianista en grupos como Ensemble Pessoa, Garage, Cartón, Contra Libélula, Barra Libre y Matilda.



una observación directa con ejecutantes y trabajadores inmersos en la dinámica ciudadana.

La música como disciplina

Historia de la música tradicional en México

[...] música es sonido, pero es también la intención y la realización; es tanto emoción y valor como estructura y forma. La música es compuesta, estudiada, ejecutada y recibida por miembros de sociedades [...].¹

En México, la música tradicional y contemporánea se compone de momentos históricos cruciales y elementos étnico-culturales. Así, cabe mencionar uno de los momentos más significativos para la transformación del pensamiento musical, la Conquista. Los ajustes culturales derivados de la llegada de las corrientes europeas abrieron paso a cambios dentro de lo que la música representaba para los indígenas, ya que gracias a los registros de cronistas como fray Bernardino de Sahagún, fray Diego Duran, Torquemada y Motolinía, se sabe que “la música era una forma de comunicación del hombre con lo sagrado, los usos de ésta eran de

¹ Luis Díaz Viana, *Música y culturas*, Madrid, Fundación Antropológica Horizontes, 1993.

índole religiosa dentro de rituales. También se usaba para la guerra, los sacrificios y las fiestas”. Para Samuel Martí,² la música precortesiana fue una creación directa de la masa del pueblo y que reflejaba sus creencias, costumbres y medio ambiente, donde su función no era la de provocar emoción estética como en Europa, más bien “[...] tenía la función de un fanatismo religioso, que arrastra al hombre a la piedra de los sacrificios, a la hoguera y al martirio, por su naturaleza fue música imaginativa y expresiva [...]”.³

La gama de instrumentos prehispánicos es muy amplia, citaremos sólo algunos: el huehuetl, el tepoztli (percutores), ayacaxtli y chichahuaztli (sonajas), omichichahuaztli (raspadores), atecocolli y chirimía (trompetas), todos siempre listos para acompañar las ceremonias y los ritos, como ya se mencionó. A pesar de la riqueza de los instrumentos descrita por los cronistas, la escritura de la música como sistema o lenguaje (piezas) no se ha encontrado, pues “[...] en aquellos lugares, generalmente centros urbanos, donde los españoles tuvieron mayor influencia cultural, los hábitos musicales indígenas desaparecieron casi por completo, pero las sierras y la selva virgen, donde el español no radicó definitivamente por razones climáticas, la música precolombina siguió sus cauces naturales [...]”.⁴

A partir de la época colonial la música formó parte de las instituciones religiosas españolas, con el propósito de evangelizar a los indios. Así, los villancicos, canciones y piezas teatrales que se enseñaron en las primeras escuelas establecidas en México, como las de Texcoco, Tlaxcala y Santa Fe, provocaron que el pueblo indígena comenzara a asimilar la melodía y el ritmo de la nueva música; de esta manera se introdujo el sistema tradicional europeo. Instrumentos como la guitarra, el pandero, el arpa y el violín, entre otros, se integraron con instrumentos originales de las zonas para evolucionar y crear lo que se considera “la música folclórica” o de los pueblos, con elementos étnicos de españoles, árabes, africanos e indígenas; ejemplo de ello son los can-

² Samuel Martí, *Instrumentos musicales precortesianos*, México, INAH, 1968.

³ *Ibidem*.

⁴ Leonardo González Sanchez, *Música folclórica*, México, Colegio de Bachilleres, 1988.

tos religiosos y profanos.⁵ Entre los primeros destacan oraciones principales cantadas, salmodias y responsorios; alabados, pasiones y calvarios; alabanzas a Cristo, a la Virgen y diversos santos; misterios del rosario y pastorelas. Entre los segundos pueden mencionarse pregones, coplas de nana o arrulllos, coplas en juegos, contrarrestos gallegos, la canción amorosa y el son.

La conjunción de los ideales y los propósitos de los evangelistas se identifica dentro de estas realizaciones musicales, y es indudable que la letra y las formas sonoras tienen la característica de describir la transformación ideológica de los pueblos sometidos.

Escuelas de música en México

La ciudad de México cuenta con la Escuela Nacional de Música de la UNAM, el Conservatorio Nacional de Música, las escuelas de Iniciación Artística de Bellas Artes y la Escuela Ollin Yoliztli; asimismo, en todo el país hay centros culturales. Parte de la metodología y técnica en estas escuelas es recurrentemente clásica o contemporánea (jazz), dentro del sistema musical europeo, y muy pocas de las instituciones mencionadas se dan a la tarea de una investigación actual sobre las técnicas tradicionales, por ello se pierden con el paso del tiempo o permanecen dentro de las regiones de origen. Por otro lado, a las autoridades en el poder no les importa ni beneficia que los individuos desarrollen capacidades artísticas, lo que sí les interesa es que se formen seres “productivos y trabajadores”, para continuar alimentando y reproduciendo el sistema económico mundial, el capitalismo. Así, el gobierno persuade a la sociedad de que disciplinas como la pintura, la danza, el teatro y la música no generan empleos viables para la supervivencia. El ejemplo más tangible es precisamente la clasificación de dichas disciplinas como instituciones para una especialización.

Lenguaje musical, “sistema de análisis musical”

La música es una de las principales manifestaciones del impulso creador del hombre, ha cambiado cons-



tantemente a través de los tiempos, tal y como debe ocurrir con todo lenguaje viviente. Así, en función de reglas y normas se crean las partituras de determinadas piezas. Cada generación de músicos hereda una tradición, un conjunto establecido de usos, funciones y técnicas que se enriquecen gracias a los esfuerzos creadores y que son transmitidos a la generación siguiente. En el caso de la música tradicional o de algún pueblo lejano a la “modernidad”, su reproducción se genera por la transmisión oral del conocimiento, y así se conserva de generación en generación. Desde este punto de partida, la creación contemporánea en México se ha visto minada constantemente por los medios de comunicación, pues éstos fomentan los gustos de moda, así como las corrientes musicales a promover.

En el análisis de la situación de la música en México se utilizará el modelo donde se integran análisis diversos en diferentes niveles: 1) conceptualización de la música, 2) comportamientos relacionados con la música y 3) estructuras musicales. Para tal efecto es necesario tomar como punto de partida el “estudio de los usos y funciones”, que ha rodeado a la producción musical tradicional y contemporánea, y que muchos músicos tocan a diario como un medio de subsistencia en la ciudad, otorgando rasgos específicos del comportamiento humano.

⁵ Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, México, SEP-Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934.

A partir del contenido y la forma de una pieza se determinan cambios de comportamiento, expresión, estética, de creencias, de control. En este sentido la etnomusicología o antropología de la música, considerada por Alan P. Merriam, es “la disciplina encargada del estudio de la música como cultura en determinado contexto y como parte de la sociedad”.⁶ Esta es una de las armas idóneas para la reconstrucción de la música tradicional; sin embargo, no se ha fomentado en nuestro país debido a la falta de interés por parte de antropólogos y de los propios músicos.

Para Merriam,⁷ la estructura del sistema o los sistemas que explican a la música como un lenguaje simbólico, se funda sobre una serie de conceptos de las sociedades en general, definiéndola e integrándola a la vida de todos los hombres. Las herramientas para el estudio de este lenguaje se fundamentan, como ya se dijo, con base en una tripartición conceptual y metodológica que engloba aspectos básicos de la investigación en etnomusicología. Así nos define algunos objetivos específicos:

- Cultura musical material.
- Textos de las canciones.
- Categorías de la música.
- Músicos, instrucción musical.
- Funciones de la música.
- La música como actividad cultural y creativa.

La chamba del músico (comentarios y entrevistas)

La investigación se llevó a cabo con bases etnográficas, etnomusicológicas y etnohistóricas; los resultados variaron de acuerdo con las zonas, la técnica y el repertorio; pero fue similar en cuanto a los usos y funciones que representaba en distintas estancias. Para mejor efecto y comprensión de los datos recopilados, se mostrará en video a los músicos en acción en tres espacios distintos: calles, fiestas y bares. Los cuestionarios están dirigidos a músicos, dueños de espacios y al público escucha, con el propósito de obtener los distintos pun-

⁶ Enrique Cámara de Landa, *Etnomusicología*, Madrid, ICCMU (Colección Música Hispana), 2003.

⁷ Luis Díaz Viana, *op. cit.*

tos de vista (intérprete-perspectiva del dueño o dueños del espacio-escucha).

Cuestionario a músicos

1. Nombre.
2. Tiempo de ser músico.
3. Metodología (escuela)
4. Corriente musical e instrumento que maneja.
5. El material que toca es original o *cover*.
6. Promedio obtenido (económico) al día o por tocada.

Cuestionario a dueños de espacios

1. Nombre del dueño.
2. Nombre del lugar.
3. Tiempo en uso del lugar.
4. Corrientes que se tocan (música).
5. Sueldos base.

Conclusiones. Análisis del fenómeno “músico” en México

Las conclusiones serán discutidas al final de la proyección. Sin embargo, se recalcan tres circunstancias derivadas del estudio de la situación que muchos músicos tradicionales o contemporáneos enfrentan en la actualidad.

a) La música como disciplina es resultado de los momentos históricos, económicos, políticos y sociales en México. Y desde tiempos muy remotos la música ha acompañado al hombre. Nuestra música tradicional se creó con base en elementos que se integraron como ya hemos visto, y aún en los cantos, sones y bailongos se siguen conservando rasgos del pueblo indígena.

b) En la actualidad, elementos como “globalización” y “modernización” orientan los gustos de moda que determinan las características de la producción musical no sólo en la ciudad, ahora también en los pueblos.

c) La repetición constante de ritmos, letras y contenidos provocan la falta de imaginación creativa del compositor.

d) El contenido de la letra muestra una sociedad vacía, sumida en el conformismo y consumo de reproducciones musicales.

Los sonideros en México

En primer lugar quiero agradecer a la Fonoteca del INAH, por abrir estos espacios de intercambio de experiencias en torno a las “Formas Musicales Contemporáneas e Identidades Tradicionales”. El tema que expondré es el de “Los sonideros en México” entendiendo por éstos el movimiento cultural que nace en los años sesenta a través de la música grabada para la animación de fiestas sociales y familiares. Este movimiento, de mucha importancia y arraigo, rara vez tiene acceso a foros de esta naturaleza donde se reflexione sobre su origen.

Con este propósito presentaré mi intervención en tres apartados. En el primero hablaré brevemente de la historia de la música caribeña y su influencia en gran parte de América, a propósito de los países invitados a esta XX Feria del Libro de Antropología e Historia. En el segundo señalaré la historia y las tendencias del movimiento sonidero; y en el tercero comentaré las estrategias de cómo los sonideros crean éxitos y fomentan la identidad de sus seguidores.

Antecedentes de la música caribeña

El primero de enero de 1959 entra en La Habana Fidel Castro, después de derrotar con sus guerrilleros del Movimiento 26 de julio a la dictadura de Fulgencio Batista. Castro implantaría el primer gobierno comunista del continente, un hecho político que habría de dividir radicalmente la situación global de la América Latina. Y la música, que como arte al fin no es más que un reflejo o prolongación de los hechos sociales. Las cosas, musicalmente hablando, de ninguna manera podrían ser iguales.

En la década de los cincuenta Cuba era el centro de la música caribeña, ya dos décadas atrás había influido desde Puerto Rico, Venezuela, México hasta Nueva York. Y es que Cuba, viviendo en la *farra* batistiana,

* Egresado de la escuela Nacional de Artes Plásticas del INBA, con diplomados en antropología visual y museología. Actualmente se desempeña como museólogo en el INAH.





produjo las más diversas manifestaciones y estilos: son, cha-cha-cha, rumba, ritmo batanga y bolero entre otros, así como destacados intérpretes como Dámaso Pérez Prado, *Benny Moré*, Mariano Mercerón, Enrique Jorrín, *Miguelito Valdez*, Celia Cruz, y grupos musicales como el Trío Matamoros, La Orquesta Aragón de Cienfuegos, La Sonora Matancera, por mencionar algunos.

Cuba fue el comienzo y el final de la música popular caribeña, y no es cuestión de afirmar que sólo Cuba poseía ritmos de valía e interés entre los diversos países de la región, se trata simplemente de entender que Cuba reunió todas las condiciones necesarias para convertirse en el centro musical del Caribe.

Después del arrase del son en la década de 1920s un son que ya en los años treinta era considerado legítimamente caribeño y no exclusivamente cubano, sería muy difícil desarrollar e imponer internacionalmente ritmos que no tuvieran esta marca, y una excepción fue el venezolano Combo de Rafael Cortijo, con la voz de Ismael Rivera. La cumbia colombiana y varios ritmos negros de la costa venezolana, como la gaita marabina y el merengue caraqueño, quedaron reducidos al folclore. La presencia de la sonoridad cubana fue inevitable. Esta influencia, que virtualmente nace con el siglo con las primeras grabaciones de discos y la muy importante difusión de la radio, afectaron tan sólo el campo de lo popular, nunca lo folclórico.

El mundo popular del continente, y muy en particular el del Caribe, tiene demasiados elementos comu-

nes, tantos que entre ellos se establece una semejanza altamente notoria e importante. Si el son rápidamente salió del oriente de Cuba para invadir La Habana y al poco tiempo posesionarse en toda la isla, fue porque el son tenía suficientes condiciones para representar y asumir esos mismos elementos comunes. Algo semejante sucedería cincuenta años más tarde con la salsa, y ello porque el pueblo que habita la región es básicamente el mismo, y para ser cantada la música tiene necesariamente que parecerse e identificarse. En América nuestra cultura popular tiene un mismo origen, se ha mantenido y desarrollado en las mismas condiciones en todos nuestros países; y de cualquier manera desemboca siempre en afluentes comunes y únicos.

Es cierto que hay una cubanidad, igual que una venezolanidad y una mexicanidad, pero éstas escasamente pueden ocultar el inmenso lazo que desde siempre nos ha unido; todo lo contrario, lejos de servir como elementos de perturbación y separación, se convierten en extraordinarios instrumentos para el enriquecimiento de esa misma expresión común. Y esa es simplemente la virtud fundamental que caracteriza a la fabulosa música del Caribe, una música que, con toda la propiedad del caso, consideramos legítimamente nuestra, ni más ni menos.

La Revolución cubana determinó dos factores importantísimos en la posterior evolución de la música popular del Caribe. Por una parte, el bloqueo impuesto por Estados Unidos y la OEA cerró las puertas de la isla, que durante años había servido de convergencia ideal para todas las tendencias; de ahora en adelante la música tendría que funcionar al margen de Cuba. Y por la otra, la numerosa inmigración de músicos cubanos, especialmente a Nueva York, suponía un cambio considerable en los esquemas que ya previamente se habían manejado.

En los años sesenta Santo Domingo recibía la feroz invasión de los marines estadounidenses; Venezuela todavía estrenaba la democracia peleando con guerrillas de izquierda y enfrentando sabotajes económicos de la derecha; México se bañaba en sangre estudiantil. Y la música, en un periodo de inestabilidad y cambios, cedió sin condiciones ante la influencia del poderoso pop internacional. En la radio los Beatles desplazaron

a las gurachas, y cierta juventud prefirió abandonar el español para balbucear un inglés que jamás entendió...

La historia y las tendencias del movimiento sonidero

Cuatro décadas después de la Revolución mexicana, cuando ya se respira un ambiente de estabilidad, los problemas eran otros, como satisfacer las necesidades de los distintos estratos sociales: desde iniciar colonias como la Roma, la Juárez, La Condesa o Las Lomas de Chapultepec, hasta fraccionar zonas del norte de la ciudad como la Industrial Vallejo y Lindavista, que con el tiempo se convertirían en colonias populares. También se da la consolidación de empresas enfocadas a fomentar la comunicación, pero sobre todo la diversión; ejemplo de ello son el Salón México en 1920, la XEW en 1930, las disqueras y la multiplicación de salones de baile en 1935 y, finalmente, en 1950 inicia la televisión en México.

Sí, la gran ciudad tenía que satisfacer las necesidades de sus nuevos habitantes, así como de esos visitantes que, desde varias partes de la república, llegaban para quedarse y saber qué se sentía ser ciudadano, vivir en las vecindades, visitar el café de chinos, conocer los salones de baile y el cabaret; pero en los años cincuenta se empezaron a formar sobre todo los barrios, los barrios pobres, que también presentaban necesidades muy específicas y particulares, como amenizar de forma alternativa sus fiestas familiares y sociales, no como la clase alta, que podía contratar los servicios de un salón con todo incluido: comida, bebida y música de orquesta.

Gracias a la participación organizativa de la mujer en la casa se pudo cambiar esa costumbre que se tenía de mucho tiempo atrás, y que consistía en que después de la misa de la primera comunión, el bautizo, etcétera, todos, hombres y mujeres, iban a la casa del festejado a tomar café y tamales, o a comer, y ya después, por la tarde-noche, los nuevos compadres, junto con otros invitados, todos hombres, podían irse al cabaret, mientras las mujeres se quedaban en casa. Ante esto, la intención de la mujer ama de casa fue atraer a los hombres para festejar conjuntamente en el hogar. Este hecho origina la modificación de las estructuras de las fiestas familiares y transforma los patios de las vecinda-



des en escenarios de fiestas y ambientaciones diferentes de como se venía haciendo: se trataba de llevar el ambiente o escenografía del cabaret, o salón de baile, al patio de la casa, donde se ponían mesas para todos los vecinos e invitados, iluminación especial, arreglos de papel de China, se destinaba un espacio a la pista de baile, y se colocaba hasta una barra donde se servía desde cerveza hasta brandy o ron, todo cortesía de la casa. Así es como nace en la ciudad de México, en la década de 1950, la necesidad de cambiar la forma de amenizar eventos sociales como bodas, XV años o meras fiestas familiares.

En ese tiempo la contratación de una orquesta sólo podían hacerla las clases altas, por ello surge como alternativa la contratación de un sonido, que aparte de tener un menor costo tenía otras ventajas: tocar o promover música de todo tipo, tocar los éxitos de la radio, acomodarse en un espacio más reducido y no traer tantos integrantes como la orquesta. Este contexto da como resultado el nacimiento de un movimiento que con el paso del tiempo se le denominaría “los sonidos”.

En un principio estos prestadores de servicios musi-



cales (sonideros) contaban con una infraestructura muy precaria: un amplificador, una tornamesa, un baffle y una gran cantidad de discos de 78, 45 y 33 rpm que contenían los éxitos de todo tipo de música —la que hoy conocemos como música comercial— y que eran promovidos principalmente por la radio y las orquestas que se presentaban en los salones de baile que en ese tiempo marcaban las modas y tendencias, sobre todo las influencias cubanas. Aunque ese equipo era muy precario, superaba por mucho a los equipos domésticos que podía poseer la clase media en esos años: un radio o una consola.

Desde sus inicios los sonidos habían tenido que competir contra otras opciones o formas de diversión, como las orquestas y grupos musicales, y para sobresalir los sonideros tenían que mejorar sus servicios; por ello fueron incorporando elementos a su infraestructura, y con el uso del micrófono pasaron de únicamente poner discos a ser parte importante de la fiesta como maestro de ceremonias; micrófono en mano el sonidero presentaba tanto a la quinceañera como al feliz padre, quien dirigiría unas palabras para presentar a su hija ante la sociedad: o invitaba a cada uno de los padrinos a participar en el vals; en otras ocasiones mencionaban los nombres de los recién casados e invitaban a los festejados a abrir el baile, o indicaban que ya era hora de la cena, para luego anunciar a la concurrencia que la fiesta había llegado a su fin.

Con el tiempo los sonidos se empezaron a popularizar y a multiplicarse en las diferentes colonias y barrios del Distrito Federal, como el Peñón de los Baños, Tepito o San Juan de Aragón. En los años sesenta los sonideros empiezan a preocuparse por la música que promovían, y el defecto, o la cualidad, del ser humano de querer saber quién es “más”, más rápido, más grande, más fuerte o más poderoso, creó la competencia entre los propios sonideros; es decir, el cómo diferenciarse uno de otro: por el nombre, el barrio de procedencia, el equipo que poseían —entre más equipo el sonido era más fuerte—; pero lo que empezó a marcar verdaderamente la diferencia entre uno y otro fue, sin duda alguna, la música que tocaban. Conseguir música con influencia cubana era relativamente fácil, por ese motivo casi todos los sonidos tenían el mismo tipo

de música, y no fue hasta que a un sonidero, don Pablo Perea de León, se le ocurrió salir de México en busca de nuevos ritmos para la gente del barrio, gente que ya empezaba a frecuentar las tardeadas de los domingos.

Esos nuevos ritmos no eran otra cosa que música sin influencia cubana como la cumbia, ritmo nacido en Panamá y adoptado por Colombia; lo cual representa un parteaguas en el ambiente sonidero, pues se popularizó a tal grado que varios sonideros acudieron con don Pablo para comprarle discos de cumbias. Sin embargo, no sólo los sonideros compraban este tipo de música, sino también algunos intérpretes, que con el tiempo colocaron esas canciones en las listas de grandes éxitos, tal es el caso de Mike Laure y Carmen Rivero. Don Pablo —o Sonido Arco Iris, como se le conoció después— hizo muchos viajes a Centro y Sudamérica, donde conoció grandes músicos como Lizandro Meza y Los Corraleros de Majagual, y durante esos viajes se especializó en la cumbia colombiana, y así fue como el Peñón de los Baños se convirtió en el punto de distribución en México para los sonideros y varias organizaciones musicales, este hecho hizo que a esa colonia se le conociera como la “Colombia chiquita”.

En los años setenta se incorpora otro elemento que identificó por mucho tiempo a este movimiento: las trompetas, donde los sonidos agudos se amplificaban de una manera tan particular, que podía detectarse varias cuerdas a la redonda.

Además de la competencia entre los mismos sonideros, o grupos, éstos también se han enfrentado a ritmos y modas impuestos por los grandes medios de comunicación, entre ellos la música disco y sus derivados, la música de banda, la quebradita y, recientemente, el pasito duranguense y el reguetón.

Los sonidos siempre han caminado de la mano de la tecnología: desde el empleo de amplificadores con bulbos y de circuitos integrados, hasta la revolucionaria era digital. También en cuanto a la infraestructura se dio un gran cambio, ahora ya cuentan con camiones, iluminación computarizada, estructuras, escenario y equipo aéreo. Asimismo, los sonidos poco a poco crecen y pasan de ser empresas familiares, o compuesta por dos o tres amigos, a empresas que dan empleo a mucha



gente que es el sostén de una familia, desde el chofer del camión, los integrantes del *staff*, el valet, el taquillero, los que atienden la barra, el que vende los *souvenirs*, el de los cigarros y hasta el que pone la música, que normalmente es el locutor.

En esa misma década también se incorpora un elemento muy importante: los saludos, en un principio eran al inicio o terminando una canción, pero durante los años ochenta esa tendencia cambió y los saludos empezaron a mandarse al mismo tiempo que las canciones; este elemento es netamente mexicano, como muchos otros de este género, y como ejemplo está una tocada donde se presentó un sonido mexicano y un grupo colombiano en Las Vegas, los colombianos no podían bailar y decían: “¡oye amigo deja de hablar para oír la música, así no puedo bailar!”, y los mexicanos se molestaban y comentaban: “¡oye mano qué pasó con mi saludo, ya se va a terminar la canción y no pasas mi saludo, no seas gacho!”.

Cómo hacen éxitos los sonideros

Al paso del tiempo estos sonidos se han multiplicado a lo largo y ancho del territorio nacional e incluso en la Unión Americana, como en Chicago, Nueva York, Los Angeles. Sin embargo, cómo ha evolucionado este fenómeno social, cómo explicar que en un principio la música que tocaban los sonidos era la que se escuchaba en la radio, o la que interpretaban las orquestas o grupos y ahora es al contrario: los sonidos imponen las canciones en la radio, o dan y recomiendan canciones a grupos o intérpretes, e incluso imponen ritmos o géneros musicales.

En la década de 1980 era muy común que la gente que escuchaba una canción en una tocada al día siguiente fuera a la tienda de discos y preguntara por dicha canción, el encargado le decía que no la tenía; es más, que ni la conocía, pero trataría de conseguirla. El encargado la pedía al distribuidor de discos, quien comentaba lo mismo: “ni la conozco”.

Tres meses después esa canción era el éxito del momento, se escuchaba todo el día en la radio y se vendía como pan caliente en las discotecas. ¿Cómo se daba este fenómeno? Los sonideros son como catadores de

música, consiguen discos o muy nuevos o de piezas ya olvidadas, los escuchan y seleccionan un tema. Al que le cambian el título al momento de presentarlo, y además alteran las revoluciones al reproducirlo. Si ese tema tiene éxito la compañía de discos lo re-edita con la certeza de que ya es un éxito, al grado de que algunas veces el disco presentaba dos nombres, el original y el que le dio el sonidero.

Otra forma de hacer éxitos sonideros era que los grupos acudían con los sonidos y le pedían que promocionara su disco; curiosamente, el grupo le decía al sonidero: “pon la uno del lado A, es la buena,” pero al escuchar todo el disco el sonidero les decía: “no la buena es la cuatro del lado B”, y al cabo de unas semanas el grupo se daba a conocer por esa canción.

Un caso curioso es el de Ismael Miranda: a principios de 2000 los sonidos colocaron un tema suyo como éxito, la radio lo contactó en su país y le comentó que una de sus canciones es un *hit* en México y le hace una invitación para varias presentaciones en nuestro país; él acepta, y cuando llega a su primera presentación en Veracruz antes de salir al escenario —en un estadio ya repleto de gente que lo aclamaba— pregunta cuál es la canción que está de moda y saca su último disco, la gente de la radio lo revisa y le dice “no, aquí no está ‘El incompleto amor’”, que era el tema del momento. Ismael comentó: “¡¿qué?! ‘El incompleto amor’ tiene tantos años que ya ni me acuerdo de la letra”, pero la escribió en una hoja y salió al escenario para empezar a cantarla y una ráfaga de aire se llevó su hoja; al final del evento comentó: “lo bueno, chico, es que todo el estadio se sabía ‘El incompleto amor’ y la cantó”.

Los sonideros conocen el gusto musical de la gente por regiones, estados, municipios o colonias en México e incluso en Estados Unidos; por ejemplo, en septiembre se realiza el baile anual en Almoloya, Estado de México, y al día siguiente se lleva a cabo el baile de Almoiyita, en Los Angeles, California, y a veces toca el mismo sonido en los dos lugares. La gran mina que se ha explotado para mantener y hacer crecer este movimiento es la música tropical proveniente de América del Sur, el Caribe y Centroamérica. Los sonideros son importadores y exportadores de costumbres que no por ser muy recientes son menos importantes.

El sonido acuático: entre la tradición y la modernidad



La música tradicional, si bien juega un papel identitario frente a los cambios de orden socio-cultural, implica también una estructura que aquí se sugiere universal y factible de modificarse a través de una lógica de transformaciones en los significantes y significados implicados. Esto se observa en el caso específico de lo que llamamos sonidos acuáticos, que, desde una perspectiva compleja, convocan factores biológicos y culturales que musicalmente se concretan en instrumentos y frecuencias que evocan los sonidos líquidos tanto de la experiencia cultural humana como de sus vínculos biológicos primigenios. Para ilustrarlo se recurre a la música y organología de dos danzas indígenas, una otomí del Valle de Toluca, y otra chontal de Tabasco.

Una estructura significativa y compleja

Partamos de que las estructuras —pre-existentes o construidas socialmente— poseen una existencia real o conceptual, lo que nos lleva a asumir para este caso que la estructura, antes que una entidad pre-existente a lo humano —en su pensamiento y praxis, en su cultura y sociedad— es una manera de pensar, una forma de organizar el pensamiento.

Así, Jean Piaget considera que, en una primera aproximación, una estructura comprende los caracteres de totalidad, transformación y autorregulación, seguida de una formalización producida por el teórico.¹ De su parte, Claude Lévi-Strauss señala que en la sociedad las estructuras son de diversos tipos de orden, los cuales pueden ser, a su vez, ordenados en tanto se haya descubierto qué relaciones los conectan y cómo interactúan; además, este autor entiende que concurren tanto órdenes “vivididos”, los cuales son función de una realidad objetiva; a la vez que concurren los órdenes “concebidos” y no “vivididos”, tales son los casos del mito y la religión.² De esta manera, pode-

* Profesor-investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma del Estado de México; doctor en antropología por la UNAM; miembro del SNI desde 1996.

¹ Jean Piaget, *El estructuralismo*, Barcelona, Oikos-Tau, 1980, pp. 9-10.

² Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1977, pp. 285-286.

mos discernir la existencia de *estructuras de estructuras* o, en otros términos, conformar un *sistema* determinado a partir de aceptar su integración por una multiplicidad de otros *sistemas* “menores” o “subsumidos” al primero. En esta línea de ideas, Iuri Lotman aporta un concepto particularmente fructífero para nuestro propósito:

[...] no existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. 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* [...] lo llamamos semiósfera.³

Con lo anterior, disponemos ahora de una concepción que reconoce en las formas sociales y culturales humanas una estructura que participa de la constitución de otras estructuras, su separación implica la mutilación para comprender los procesos culturales del hombre en tanto que vividos integralmente por las individualidades y la colectividad; dicha *integralidad* da por resultado la característica de *totalidad*, y que aquí equiparamos con el concepto de *semiosfera*, el cual nos permite continuar visualizando estructuras que se *transforman* y *autorregulan*, y que se manifiestan socialmente como sistemas de significación dinámicos y propios de cada grupo cultural.

La estructura resulta un concepto *complejo*, parafraseando a Edgar Morin, dada su multidimensionalidad de lazos diversos implicados, que antes de llevarnos a una imposible omnisciencia nos plantean a la *complejidad* como *una palabra problema y no una palabra solución*, un ejercicio confuso en el afán de nombrar las cosas y poner orden en nuestras ideas.⁴

El sonido: complejidad y polisemia

Sobre lo anterior es que entendemos al sonido como una entidad factible de abordarse en su complejidad

³ Iuri M. Lotman, *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 22.

⁴ Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 2005, pp. 21-23.

semiótica. Así, por ejemplo, la palabra, específicamente la hablada, es sustantivamente un *sonido humano*, al menos nombrado de tal manera para darle un orden semiótico a las ideas vinculadas con la complejidad del *verbo* vuelto significado cultural. En esta línea de ideas, el sonido humano, la palabra, deviene, como en el acto religioso de rezar, en *música* cuando se canta.⁵ Pero al pretender una historia o una arqueología de la música es común encontrar la conclusión, acaso apresurada, que consigna: “Los comienzos del fenómeno musical humano están completamente envueltos en la oscuridad”⁶, de donde “la música no es mística ni sobrenatural; es solamente misteriosa”;⁷ un misterio que invade, en tanto que estructura totalizadora, a la física de sus ondas sonoras, junto con la medición matemática de éstas, a su relación con los procesos cerebrales, su incidencia en la fisiología humana, amén de las reacciones emotivas que despierta, e incluso sus connotaciones cósmicas como las ideas pitagóricas respecto a la *música de las esferas*.⁸ Por lo tanto, la música evoca la noción del todo en su carga semántica tremenda, por lo que hace de ella una dimensión incognoscible; luego así la música es *mysterium*. El hombre entonces, hace de ella objeto de contemplación: sólo la escucha.

Lo que el hombre oye es una totalidad compleja. Entre la voz humana y la cuerda frotada del violonchelo oscilan la música y la palabra; entre las cuerdas percutidas del piano interpretando las *Variaciones Goldberg* de Bach circulan la estética y la alegoría matemática. El sonido musical es, en consecuencia, complejidad y polisemia.

El sonido instrumento musical

Suena la flauta, se estremecen los tambores. La máscara comienza a danzar, su blanca y larga cabellera flota a

⁵ El canto, “[...] la forma más habitual de hacer música [y] el más complejo de todos los instrumentos musicales”; *Diccionario Harvard de Música*, Madrid, Alianza, 1997.

⁶ Kurt Honolka *et al.*, *Historia de la música*, Madrid, Edaf, 1980, p. 9.

⁷ E. Thayer Gaston, “El hombre y la música”, en E. Thayer Gaston *et al.* (eds.), *Tratado de musicoterapia*, México, Paidós, 1993, p. 41.

⁸ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza, 1981, p. 2579.



la vez que sus pies marcan los pasos sobre la tierra; porta en su mano izquierda el abanico que ondea rítmicamente, mientras tanto, con la derecha sostiene el machete que en péndulo mueve apuntando hacia abajo, para enseguida levantarlo ante la embestida del Caballito, quien lo ataca con su espada. Se retiran entre sí, dando giros sobre su eje y serpenteando sus armas, para arremeter en una segunda y tercera ocasiones, entrelazados a retiradas y avances se alternan retumbos solos de los tambores con el agudo silbar de la flauta. En un cuarto ataque el Caballito derriba a la Máscara, éste, en cuclillas, pasa su mano sobre la frente y mira que ha sido herido, con el mismo brazo amenaza a su oponente, para enseguida con la palma izquierda frotar su machete. Se yergue la Máscara, desplazándose en círculos, en tanto que el Caballito le espera en movimientos más cortos, hasta volver a chocar sus hierros por quinta y sexta ocasiones. La música sigue acompañando hasta que bajando su volumen cesan los últimos giros de los danzantes.

En “El caballito blanco” los dos danzantes son acompañados por un grupo musical conocido con el nombre de *tamborileros*, pero cuyo maestro es el pite-ro. Los tambores se dividen en tres tipos: el *na'joben*, bajo; el *ch'ok joben*, mediano; y, el *P'ok joben*, requinto.⁹ La flauta o pito¹⁰ es elaborada en carrizo y su interpretación lleva la melodía y liderazgo del conjunto musical, en tanto que los percussionistas se encargan del ritmo.

Suenan cuerdas de violín perseguidas por el rasgueo de guitarras y entremezclado el golpe de bastones tintinando cascabeles. Las pastoras se conforman por mujeres danzantes y hombres músicos. Las primeras reúnen cerca de 20 integrantes entre niñas y jóvenes solteras, además de ancianas; las mujeres casadas jóvenes o maduras no participan; por su parte, los varones pueden interpretar violín y guitarra. La danza inicia con la formación en dos filas de las mujeres, puestas en orden de edades, las más pequeñas al frente hasta las mayores al final; con tal disposición inician el bailable —acompañadas por los instrumentos de cuerda ya señalados—, consistente en giros

⁹ Pablo Gómez Jiménez *et al.*, “Los siete pulmones de la raza”, en *Correo del Maestro*, núm. 5, octubre 1996, p. 45.

¹⁰ *Idem.*

dados por cada pareja que se integra gracias a la formación en dos filas; de esta manera comienzan las de menor edad, que al concluir su participación, que dura algunos minutos, pasan a ocupar el final de la formación; luego danzan las que ocupaban el segundo sitio, terminan, se forman al término de la hilera, y así sucesivamente hasta que danza la pareja de mujeres de mayor edad. Las mujeres danzantes sostienen en la mano izquierda un bastón, que en su extremo superior muestra un atado de cascabeles percutidos desde el primer paso de baile y hasta la última intervención de las más ancianas.

Sonidos acuáticos

Es sabido que nuestro oído registra los sonidos comprendidos entre 20 y 20 000 Hz, correspondiendo al segundo extremo el registro de las frecuencias agudas o altas, que podemos asociar con instrumentos como los referidos en los casos particulares del tambor requinto chontal y los cascabeles de las pastoras otopames del Valle de Toluca. Pero más allá de este punto físico, ocurre que los sonidos del agua, como arroyos, ríos o cascadas regularmente son placenteros al oído humano.¹¹

En otro estudio hemos propuesto que las danzas de “El Caballito” y “Las Pastoras” corresponden a ritos propiciatorios de la lluvia y fecundación de la tierra.¹² Este significado acuático se asocia con la relevancia sonora del tambor requinto y los cascabeles que auditivamente evocan los sonidos del agua, en un proceso —como ya se ha asumido al inicio del presente escrito— *complejo* y con una dinámica estructural caracterizada por las transformaciones al interior de un sistema de significados.

En este sentido, la vinculación semántica entre los instrumentos musicales, el sistema ritual, la danza y la música obedece a que “no podemos representarnos cosas más allá del mundo de la experiencia”¹³ o, en palabras de Luria: la actividad cognitiva de la percepción “depende

¹¹ Anthony Storr, *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 19-20.

¹² Juan Luis Ramírez Torres, “Rito y ritmos indígenas. Dos ejemplos mesoamericanos”, en *Gazeta de Antropología*, núm. 22, 2006.

¹³ Ernest von Glassersfeld, “Despedida de la objetividad”, en Paul Watzlawick y Peter Krieg (eds.), *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 25.



de la práctica, históricamente formada, del hombre y del sistema de codificación que éste utiliza”.¹⁴

¿Cuál es esa experiencia? Propongo que ésta oscila en torno a dos ejes paralelos, de una parte el hecho de que los contextos a los que se corresponden las danzas referidas son los de sociedades rurales campesinas como las del Valle de Toluca; o campesina y de pescadores como la chontal de Tabasco, que vinculan sus ritos de fecundación con los ciclos pluviales y del calendario religioso, ambos propios de sus condiciones históricas reflejadas en sus forma de producción económica y reproducción socio-cultural.

De otro lado, interpreto que el bastón, portado en la mano derecha de la danzante, es rayo fecundante que en su golpetear el suelo preña sementeras y mujeres. Los cascabeles, con su sonido, evocan el particular ruido provocado por las gotas de lluvia al hacer percutir la tierra. Los mismo se puede decir del tambor requinto, su redoble rápido y agudo por igual convoca asociaciones sonoras para con la lluvia generosa sobre lagunas, ríos, sabanas y pantanos tabasqueños.

Estos sonidos acuáticos nos remiten a una experiencia vivida por cada individuo, me refiero al muy posiblemente primer sonido percibido por todo ser humano: el del líquido amniótico, acompañado de los latidos de su corazón y el de la madre. Esto explicaría el porqué del agrado por la escucha de sonidos de agua antes referidos.

Conclusiones

Victor Turner considera que “el cuerpo humano es un microcosmos del universo [...] un lugar privilegiado para la comunicación de la gnosís, del conocimiento místico sobre la naturaleza de las cosas y el modo como éstas llegan a ser lo que son”. En esta misma línea, de nuestra parte ya hemos concebido al cuerpo humano en la condición de una topografía de la *biología* y *biografía* del individuo, el cuerpo como texto por cuya intermediación se comunica tanto la fisiología como los afectos y las relaciones sociales de la persona.¹⁵ En

¹⁴ A.R. Luria, *Desarrollo histórico de los procesos cognoscitivos*, Madrid, Akal Universitaria, 1987, p.35.

¹⁵ Juan Luis Ramírez Torres, *Cuerpo y dolor. Semiótica de la anatomía y de la enfermedad en la experiencia humana*, Toluca, UAEM (Cuadernos de Investigación, 10), 2000.

consecuencia, ocurre una percepción históricamente mediada, en la cual ocurre la coincidencia simbólica en torno de las aguas geográficas y los líquidos orgánicos del cuerpo humano, que al implicarse mutua y semióticamente hacen de los fluidos fisiológicos, específicamente, líquido amniótico, un *lugar privilegiado para la comunicación de la gnosís*.

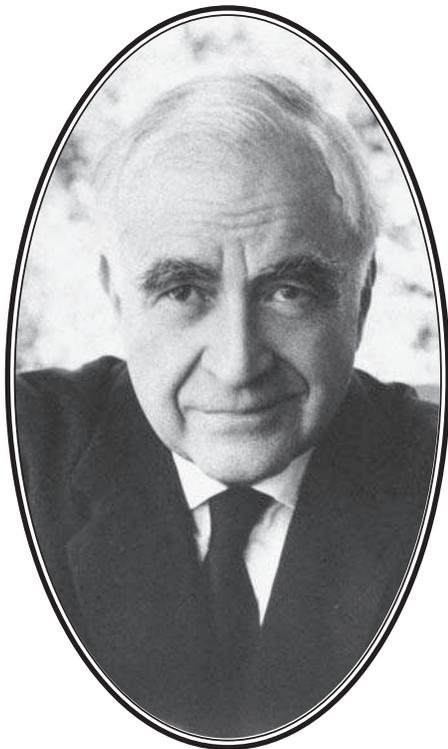
Al quedar fecundada la *tierra-mujer madre*, en términos fisiológicos se inicia un proceso que terminará con el parto; durante el proceso del embarazo el nuevo ser está rodeado por el ambiente acuoso que se acerca a las nociones del espacio nocturno, dominio femenino, invadido por las aguas telúricas, maternas. En este tiempo nocturno y femenino que es el de una madre preñada que cubre con su líquido amniótico al futuro hijo, fruto de la tierra, gestado entre los ritmos de dos corazones que sincronizados ya evocan el percutir de tambores sagrados. Algún día los cuerpos de esos hijos danzarán para propiciar nuevas fecundaciones en el tiempo sagrado de la música *mysterium*. En ese sentido, Humberto Maturana considera que “lo humano surge en la historia evolutiva de los primates [...] con el lenguaje. Cuando esto ocurre, el vivir en el lenguaje se hace parte del fenotipo ontogénico que define a nuestro linaje como linaje cultural, y en torno a cuya conservación se dan todas las variaciones estructurales que llevan al ser biológico *Homo sapiens sapiens*”.¹⁶

Entre la experiencia ligada a lo biológico —el feto que escucha los fluidos del líquido amniótico— y la experiencia colectiva —tambor y cascabel en tanto que constructos culturales—, existe un proceso de transformaciones estructurales que al interior de una semiósfera hace de la experiencia amniótica una instancia de gnosís sobre la cual se erigen significados expresados en un lenguaje cultural que hace del rito propiciatorio acuático metáfora para el establecimiento del modelo de orden social: la vida de indígenas, campesinos y pescadores, que al danzar hacen del espacio ritual, en ese tempo sagrado, un instante que regresa al origen cultural y uterino de la *música mysterium*: acaso el sonido primigenio.

¹⁶ Humberto Maturana, *La realidad objetiva o construida? I. Fundamentos biológicos de la realidad*, México, UIA, 1995, vol. II, p. 280-281.

Odette Aída Colunga M.*
Octavio Arrellín C.**

A N T R O P O L O G Í A



Carlos Chávez y el nacionalismo musical mexicano

El objetivo de presentar este trabajo es dar a conocer la importancia de Carlos Chávez en la música y en el nacionalismo mexicano a partir del análisis de su obra, refiriéndonos a ésta como el legado musical que dejó plasmado tanto en sus composiciones sinfónicas, preludios y conciertos para piano, entre otros, donde se dejó ver la influencia de sus maestros y de músicos de otros países, que lo alentaron para que recuperara la herencia musical mexicana que lo llevaría a ser un exponente del nacionalismo mexicano hasta el final de su vida.

Aunque los gobiernos posrevolucionarios manejaron de manera demagógica la oficialización del movimiento musical nacionalista, esto no significó un mayor conocimiento de la escuela mexicana de composición, a pesar de que Carlos Chávez y otros músicos difundieron de manera constante algunas de sus obras; nuestro pensamiento es similar a lo que menciona Yolanda Moreno Rivas cuando señala: “por el contrario, en el aspecto de la apreciación concreta de las obras musicales nacionalistas, subsisten aún desconocimientos básicos”.¹ Eso se debe a que no ha habido un verdadero avance en cuanto a identificar

[...] las fuentes populares o folklóricas de los temas y motivos desplegados en las obras de corte nacionalista más conocidas. No nos ayuda mucho saber que Carlos Chávez utilizó una melodía yaqui o que Silvestre Revueltas transformó temas de origen mestizo, con todo esto no hay un acercamiento o un conocimiento de las obras nacionalistas. La investigación de Otto Mayer-Serra señaló enfoques específicos de una evolución y se apoya en la obra significativa de algunos compositores para demostrar su posición principal: la originalidad del

* Estudió biblioteconomía en la Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía de la SEP, y lingüística en la ENAH. Es bibliotecaria del Fondo Reservado de la Biblioteca de México “José Vasconcelos”.

** Estudiante de la Escuela Nacional de Música de Bellas Artes, en la especialidad de instrumentista (guitarra).

¹ Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989, p. 9.

movimiento nacionalista. Otra postura reveladora de origen vasconceliano se refiere a la existencia necesaria de una “elite social y espiritual” indispensable para la creación y mantenimiento de una cultura nacional.²

Semblanza biográfica

Carlos Antonio de Padua Chávez Ramírez nació en la ciudad de México el 13 de junio de 1899 y falleció en Coyoacán, el 2 de agosto de 1978. Fue el más pequeño de seis hermanos y tenía cinco años cuando murió su padre, quedando al cuidado de su madre, la profesora normalista Juvencia Ramírez. Debido al conflicto revolucionario ocurrido en 1910, se dispuso que todos los maestros abandonaran la ciudad de México, por lo que Carlos y su familia se establecieron en Veracruz; cuando finalizaron las hostilidades regresaron a la ciudad de México.

Junto con su hermano Manuel, inició sus estudios de piano a la edad de nueve años, estudiando de manera temporal con Asunción Parra. En 1910 fue alumno del destacado compositor mexicano que en ese tiempo era Manuel M. Ponce. Posteriormente conoció a quien lo formaría musicalmente: al gran pianista mexicano Pedro Luis Ogazón, quien dio a conocer la música del compositor francés Claude Debussy en México en 1903, y también le enseñaría la teoría de armonía de Juan Fuentes. Al poco tiempo empezó a componer algunas piezas sencillas, a la par que improvisaba en el piano. A los quince años empezó a componer su primera sinfonía, concluyéndola en 1918: *Sinfonía para orquesta*. Se puede decir que Chávez fue autodidacta, analizando por cuenta propia las obras de los clásicos. Con todo, finalizó sus estudios formales en el Conservatorio Nacional, diplomándose en composición. En 1920 se publicaron algunas de sus primeras composiciones para piano.

Compositores extranjeros que influyeron en Carlos Chávez y en el surgimiento del nacionalismo mexicano

En 1921 interpretó su *Sexteto para cuerdas y piano* en un primer concierto público que tuvo un buen recibimiento,

² *Ibidem*, p. 10.

y el gobierno revolucionario de aquella época le encargó la composición de un ballet basado en antiguos temas aztecas, *El fuego nuevo*, donde “Chávez incorporó muchos temas indígenas que recordaba de sus primeros intentos por crear un trabajo orquestal con sonoridad distinta y que fueron de gran importancia para sus composiciones futuras”.³

En su estancia en París Chávez conoce al compositor Paul Dukas, quien lo alentó para que se concentrara en recuperar la riqueza del patrimonio de la música mexicana, del mismo modo que otros compositores extranjeros habían hecho con la música folklórica de su país. En 1923 realiza una primera estancia en Nueva York. Al regresar a México, en 1925, organiza y dirige conciertos de música contemporánea en la capital, a la vez que promociona trabajos no conocidos en México. Se interpretaron obras de compositores extranjeros como Bartók, Stravinsky o Varèse, y de él mismo. Pero estos conciertos no tuvieron la aceptación del público que Chávez esperaba, por lo que en 1926 decide regresar a Nueva York, junto con el pintor Rufino Tamayo. Allí conoce a Aaron Copland y a Edgard Varèse. Sus composiciones musicales fueron escuchadas por fin, recibiendo críticas favorables y un merecido aplauso del público.

Chávez regresa a México en 1928, para continuar su trayectoria, un tanto polémica, como director musical de la entonces Orquesta Sinfónica Mexicana —antes conocida como Orquesta Sinfónica Nacional, pero después de ser reorganizada se le denominó Orquesta Sinfónica de México—; agrupación de la que se mantuvo al frente durante 21 temporadas, siendo la primera orquesta estable en la historia de México. Al mismo tiempo, es designado director del Conservatorio Nacional de Música, donde enseñó composición e influyó a varias generaciones de destacados compositores de la talla de Candelario Huízar, Silvestre Revueltas, Daniel Ayala, Blas Galindo, Salvador Contreras y José Pablo Moncayo.

Las obras más memorables de Carlos Chávez fueron compuestas en la década que inició en 1930: *Sinfonía*

³ “Carlos Chávez: Biografía”, documento electrónico, <http://www.chcz.com/craton/musique/chavez/bioesp.htm?>



de *Antígona* (1933), *Sinfonía india* (1935), *Chapultepec* (1935), *Diez preludios para piano* (en 1937) y su *Concierto para piano y orquesta* (1938). Para cerrar la década, en 1940 se le encargó componer una obra que conmemorara la exhibición de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, titulada *Xochipilli*, “una música azteca imaginaria, arreglada para cuatro instrumentos de viento y seis de percusión, utilizando una variedad de instrumentos indígenas mexicanos.”⁴

En 1943 es miembro fundador del Colegio Nacional, junto con distinguidos artistas como Diego Rivera y José Clemente Orozco. Chávez desarrolló una gran labor como conferencista de temas musicales, a la vez que abre una editorial musical llamada Ediciones Mexicanas de Música, a la cual muchos compositores mexicanos deben su popularidad. En el sexenio del presidente Miguel Alemán se le nombró director del Instituto Nacional de Bellas Artes, desarrollándose las artes en México como nunca antes. Estas nuevas responsabilidades interfirieron con su posición en la Orquesta Sinfónica de México, siendo cancelado su contrato en 1949, dando como consecuencia la disminución del repertorio de nuevas composiciones. “De este período su trabajo más notable fue su *Concierto para violín y piano*, que escribió entre 1948 y 1950.”⁵

A la vez que se desempeñó como funcionario público en diversas instituciones relacionadas con la música y las artes, en 1969 fue nombrado secretario de Educación Pública, criticando severamente los métodos educativos que se utilizaban en el Conservatorio

Nacional de Música; el presidente Luis Echeverría le encargó el desarrollo de un currículum completo para las escuelas públicas y lo nombró jefe del Departamento de Música del INBA y director general de la Orquesta Sinfónica Nacional, renunciando a dirigirla por no llegar a un acuerdo con el sindicato de músicos de la orquesta; posteriormente, en otra faceta, también fue conferencista de temas musicales.

El nacionalismo: nueva ideología de Carlos Chávez

Nacionalismo significa “sentimiento apasionado hacia la propia nación y a cuanto le pertenece. Desde nuestro punto de vista, significa tendencia estética, especialmente musical, de exaltación de la cultura, el folclore o la historia de la nación propia”.⁶

El nacionalismo que surgió en México durante los años veinte fue una corriente estética que replanteó dentro de un nuevo contexto una síntesis artística que ya se había intentado en épocas anteriores, y que podría definirse como “la incorporación decidida y la interacción en la obra musical de elementos de origen dispar y a veces opuesto. Básicamente se proponía la reunión e integración del material sonoro de origen popular o los remanentes indígenas dentro de las formas de composición o de ejecución culta o artística”. Subsistió la cuestión de definir lo popular, ya que éste era un elemento cambiante y se adaptaba a las necesidades del compositor:

La generación nacionalista reconsideró todas las coordenadas de la invención sonora; dimensiones, *tempi*, texturas, dinámicas, selección de timbres, concepto de tonalidad, estructuras rítmicas e intensidades fueron reordenadas en un vocabulario y un lenguaje que pudo considerarse moderno y actual dentro de los parámetros de la música “internacional” del siglo XX. Otro problema no resuelto fue el de la creación y sostenimiento de una estética distintiva y nacional que pudiera desembocar en la creación de un lenguaje personal. Ponce fue la figura equidistante y opuesta de Carlos Chávez, el ideólogo de la escuela mexicana, que impulsó los lenguajes contem-

⁴ *Ibidem*, p. 3.

⁵ *Ibidem*, p. 3.

⁶ Manuel Seco, *Diccionario abreviado del español actual*, Madrid, Aguilar, 2000, p. 1232.



poráneos y el formalista neoclásico en su disciplinada serie de sinfonías. Bajo la personalidad y la obra de Chávez, se alienan seguidores como Daniel Ayala o Blas Galindo, ambos compositores de un estilo nacional ya establecido y casi estandarizado”.⁷

De 1920 a 1940 fue preponderante la figura de Carlos Chávez en el escenario de la música mexicana:

La finalidad del arte sonoro en México, su progreso, su difusión y finalmente lo más trascendente es que una buena parte de la renovación técnica, temática y estilística en la composición de este siglo fue gracias a la acción múltiple y a la creación personal de Carlos Chávez, siendo este un caso excepcional en la historia del arte mexicano. Rara vez un músico puede tener la posibilidad de influir de manera contundente y prolongada en el desarrollo del arte de su país. Chávez, además de compositor, fue un hombre público, un funcionario, un educador y un político. Algunas veces sus acciones públicas y propagandistas como político oscurecen el sentido mismo de su obra como músico. De manera frecuente, las pasiones del hombre público, su abundancia panfletaria, sus contradicciones ideológicas iluminan una parte muy importante de su obra como compositor: es aquella parte reconocida como abierta y provocadoramente nacionalista o indigenista.

Chávez surge en la cultura mexicana en el momento preciso en que se reconocían las necesidades apremiantes del país en el aspecto artístico y educativo. El atraso general, la pobreza de la instrucción pública en materia de arte, las limitaciones del ambiente artístico y el mercado cultural, la existencia de arte musical desconectado en términos generales de la realidad de un país como México, que salía a duras penas de un proceso revolucionario, fueron sucesos percibidos simultáneamente por muy diversas personalidades de la generación intelectual y civilizadora de los años posteriores al conflicto armado. Pero sólo Chávez comprendió que de nada hubiera valido proyectar y estimular en México la aparición de un arte con características propias sin influir directamente en cada uno de los aspectos de la vida cultural del país. De ahí nacieron su preocupación genuina por la justicia social, el cuestionamiento de un arte elitista y una serie de ideas e iniciativas relacionadas con la función educativa y divulgadora

de un arte para las masas, el mecenazgo del Estado, la inserción del compositor en el aparato estatal, el papel del músico como intermediario entre el Estado y esa entequeia denominada “pueblo”, la utilización de los lenguajes populares y muchos otros temas.⁸

Aaron Copland, Gilbert Chase y Olin Downes mostraron verdadero interés en el movimiento musical nacionalista de México. Para ellos, los músicos nacionalistas no fueron sólo los iniciadores de un movimiento significativo en la música mexicana, “sino solitarios pioneros de un arte sonoro que fue irrelevante o inexistente hasta la aparición de las tendencias nacionalistas”.⁹

A manera de conclusión

La importancia de la obra musical de Carlos Chávez hoy resulta indudable, así como de su quehacer político en cargos directivos que desempeñó en varios sexenios, dándose tiempo, sin embargo, para la enseñanza de la música en diversos espacios públicos nacionales e internacionales, y para cultivar relaciones con colegas del ámbito musical como Manuel M. Ponce, Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Silvestre Revueltas, o con intelectuales de la talla de Diego Rivera, Rufino Tamayo, Antonieta Rivas Mercado, José Vasconcelos, Carlos Pellicer, Roberto Montenegro, Aaron Copland, entre muchos otros. En consecuencia, sólo queremos mencionar que “supo rodearse y formar un equipo multidisciplinario que a través de las otras bellas artes, no sólo de la música, impulsaron y difundieron de manera decidida e importante el movimiento nacionalista del México de aquella época, dando como resultado el encuentro y la búsqueda de la identidad mexicana que se plasmó en todas las manifestaciones artísticas que tuvieron lugar en esa época y que trataron de conformar el nacionalismo mexicano.”¹⁰

⁸ *Ibidem*, pp. 128-129.

⁹ *Ibidem*, p. 11.

¹⁰ Agradecemos sinceramente al etnólogo Javier Galindo González, de la Coordinación del Acervo Histórico del Palacio de Bellas Artes, las valiosas ideas a manera de conclusión sugeridas para este artículo.

⁷ Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*, pp. 13-14.

Música tradicional y patrimonio musical de tradición oral. Propuestas de salvaguarda en contextos de la globalización

Música popular, folklórica o música de las clases subalternas, música indígena, música mestiza, música de tradición oral, o patrimonio musical, han sido los conceptos que corresponden a diversos momentos de conceptualización, ya sea de musicólogos, etnomusicólogos, folclorólogos, antropólogos y sociólogos, entre otros especialistas.

Para entender los cambios conceptuales desde la perspectiva de las disciplinas de la musicología y la etnomusicología, es preciso hacer un breve resumen de sus objetos de estudio, para desarrollar una interpretación de la problemática acerca de la “música tradicional” y de cómo se ha llegado a considerar como patrimonio.

Desde mi punto de vista, la música es creada, circulada, reconocida y, de acuerdo con el rango conceptual que se asuma y las actividades analíticas en las que se basen las mismas, responden a un tipo particular de relaciones sociales y procesos políticos.

Para empezar, el estudio de la música desde la perspectiva de la musicología y la etnomusicología han sufrido diferentes acepciones y transformaciones conceptuales. Se considera a Johann Nicolaus Forkel como el fundador de la musicología.¹ Guido Adler ubicó a la música en la tradición directa del conocimiento matemático griego, y en “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”² incorpora la visión sistemática e histórica de la ciencia de la música o musicología, y a partir de ahí se presenta una constante, se adopta el concepto epistemológico de espacio y tiempo y divide sus materias en dos grandes secciones: sistemática e histórica.

* Flautista y musicóloga titulada del Conservatorio Nacional de Música; Maestra en Gestión y Usos de la Información por la Universidad de La Habana, y estudiante del doctorado en Antropología social y cultural en la UNED en Madrid. Investigadora titular adscrita a la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia-INAH.

¹ Su trabajo más importante es Johan Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik oder Anleitung zur Kenntnis musikalischer Bücher*, 2 vols., Leipzig, Schwickertschen Verlage, 1788-1792.

² Guido Adler, “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, en *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, núm. 1, 1885, pp. 5-20.





Erich von Hornbostel y Curt Sachs, a través de la musicología comparada, estudian la música primitiva oriental y establecen una clasificación científica de los instrumentos musicales, principal orientación que se conservará durante varias décadas.³ Más tarde, para Glen Haydon la musicología viene a ser el campo de la investigación musical, el examen cuidadoso y crítico de hechos o principios que conciernen a la música. Así el artista está ligado a la composición y el musicólogo a la investigación.⁴

Albrecht Riethmüller, al hacer una revisión de varias publicaciones alemanas de mediados de la década de 1930, fundó la crítica musical de los escritos de musicólogos que afirmaban que la música germánica estaba llena de influencias extranjeras, sobre todo de Estados Unidos. Después de 1933 los instrumentos y estilos de ejecución como el jazz fueron considerados ajenos al espíritu alemán.⁵

³ Erich von Hornbostel y Curt Sachs, "Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch", en *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 45, núm. 3, 1914, pp. 3-90 y 553-590.

⁴ Glen Haydon, *Introduction to Musicology*, Nueva York, Prentice-Hall, 1941.

⁵ Albrecht Riethmüller, "German Music from the Perspective of German Musicology After 1933", en *Journal of Musicological Research*, vol. 11, núm. 3, 1991, pp.177-187.

Para salvar la música de las influencias extranjeras, el Estado nacional-socialista alemán apoyó a investigadores científicos para que produjeran conocimiento que identificara las características "arias" que requirieran protegerse y promoverse. Entre las figuras prominentes de esta época se encuentra Richard Wagner que publicó artículos sobre raza, religión y nacionalismo germánico y promulgó los meta contextos en los significados de sus libretos y óperas. Este es un ejemplo particular de un compositor y su música articulado con un proyecto político. La "purificación de la cultura" fue parte de un proyecto que envuelve la "purificación de lo popular".

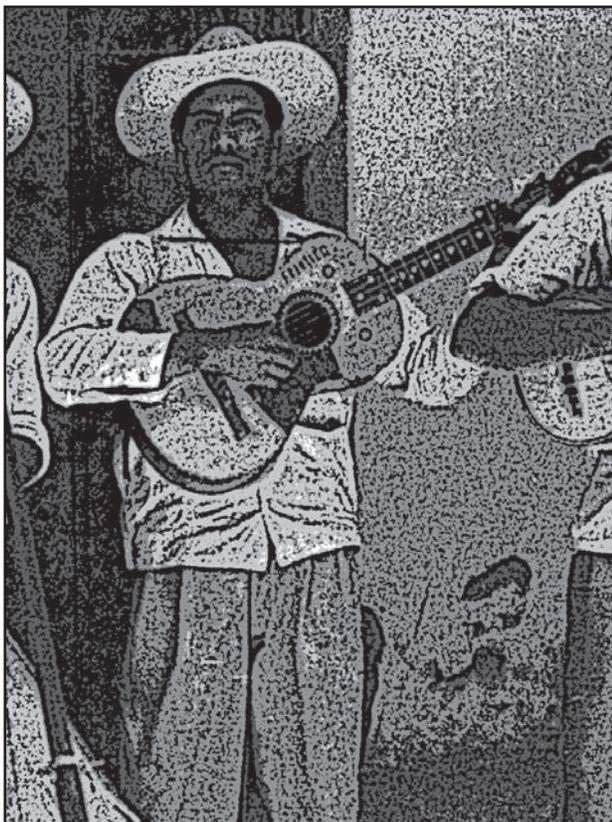
Después de la Segunda Guerra Mundial la musicología comparada, rebautizada por Jaap Kunst como "etnomusicología",⁶ se orientó en Estados Unidos hacia una forma de antropología de la música, integrando dentro de sus procedimientos el estudio de la función de la música en una sociedad y de su interacción con el contexto cultural, histórico y social, como momentos constitutivos de la disciplina. Esta segunda tendencia dominó la orientación de la etnomusicología.

Hasta finales de la década de 1950 los musicólogos abordaron el estudio de la musicología con un concepto que miraba más a una integración del pensamiento humanista. Sin embargo, Mantle Hood afirma que la etnomusicología es una rama de la musicología, e insiste en que esta disciplina se dirige hacia un entendimiento de la música estudiada en sí misma y también de la comprensión de la música dentro del contexto de una sociedad.⁷ Para este autor la etnomusicología tiene que ver con la música de todos los pueblos no europeos, tanto las naciones civilizadas del Oriente como las sociedades tribales, e incluye en sus límites la música tribal, folklórica y popular del mundo occidental, así como la hibridación de estas formas.

En otras palabras, la etnomusicología —según Hood— comprende todo tipo de música que no está incluida en los estudios de la musicología histórica;

⁶ Jaap Kunst, *Musicologica*, Amsterdam, Koninklijke Vereeniging Instituut, 1950.

⁷ Mantle Hood, "Ethnomusicology", en Willi Apel (ed.), *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Harvard University Press, 2ª. ed., 1969, pp 298-300.



por ejemplo, el estudio de la música cultivada en la tradición europea occidental, por lo tanto, los etnomusicólogos deben incluir tres consideraciones interdependientes: función social, estilo musical y evaluación musical, estableciendo un estrecho contacto con la musicología occidental.

Charles Seeger estudió el problema de la comunicación del resultado de los estudios musicales a través del lenguaje, y se preocupó por el acontecimiento musical y de que éste no fuera confundido con la descripción verbal.⁸ Siendo él mismo un músico, Seeger propuso un esquema que abarca cuatro tipos musicales: el primitivo o tribal, de elite o arte, de gente o popular y la música *folk*, asociada generalmente a una clase más baja en las sociedades cultural y socialmente estratificadas.

Robert Stevenson decía que los músicos de todo el mundo consideraban a Europa como la única área legítima del esfuerzo de los musicólogos;⁹ a su vez, Bruno Nettl estimaba que la etnomusicología está estrecha-

mente aliada a la musicología histórica y a la antropología cultural, así como también al folclor y a la lingüística, por lo que Nettl es un buen exponente del pensamiento humanista.

En Europa, John Blacking y Simha Arom son los representantes principales de dos visiones ejemplares de la etnomusicología, mismas que podrían expresarse en dos nociones opuestas y quizá complementarias: la antropología musical y la etnomusicología como musicología, respectivamente.¹⁰

Una vez revisada —de manera sumamente genérica— los objetos de estudio de la musicología y de la etnomusicología, podemos decir que el término inglés *folk* ganó su uso desde principios de siglo XIX para referirse a campesinos, o a la gente que no sabe leer y escribir; éste término se relaciona con la palabra alemana *Volk* (gente), palabras que se utilizaron mecánicamente para acentuar que la “música *folk*” emerge espontáneamente de las comunidades, mientras que aumentó la complejidad de la estratificación social y de la interacción clara. Los criterios como el de la continuidad, la tradición, la transmisión oral, el anonimato y los orígenes no comerciales llegaron a ser más importantes que las categorías sociales.

La ambigüedad es la constante en las conceptualizaciones de la musicología, la etnomusicología y la llamada “antropología de la música”, que siguen buscando su autonomía en el concierto de las ciencias humanas; no existe una historia total de estas disciplinas, pero las evidencias muestran que la etnomusicología intenta quitarse el prefijo “etno” y la antropología de la música se está divorciando de la antropología, se intenta buscar la consistencia interna de los enunciados, las extrapolaciones de las teorías antropológicas en el campo de los estudios musicales y las formulaciones en la práctica frente a los colapsos de las identidades tradicionales y las hibridaciones masivas de los géneros musicales en un mundo globalizado. El advenimientos de etiquetas como *world music* e *indie music* entre compañías discográficas, nuevos conceptos

⁸ Charles Seeger, *Studies in Ethnomusicology, 1933-1975*, Berkeley, University of California Press, 1977.

⁹ Robert Stevenson, “Music Research in South American Libraries”, en *Inter American Music Bulletin*, núm. 18, 1960, p. 4.

¹⁰ R. Pelinsky, “Relaciones entre teoría y método en etnomusicología” (documento en línea), <http://www.pelinsky.htm>; fecha de consulta: 19 de marzo de 2002.

paradójicos de una sociedad multicultural con intercambios de escuchas y en la perspectiva de la etnomusicología, “la tradición” está cuestionada, sobre todo cuando se aborda el problema de las fronteras y las frases que envuelven contradicciones o la tipología de los escuchas, la vuelta al *folklore* musical, o la nostalgia de los orígenes, un largo bazar del encuentro de culturas hasta la apropiación de lo exótico, de lo étnico, varias músicas que nos rodean en la era de la globalización, donde “las unidades sociales aisladas y las culturas peculiares de la antropología clásica han dejado de existir”.¹¹

Por otro lado, la politización metafórica de los sofismas, que van de la supuesta inmaterialidad de la cultura —según los discursos de la UNESCO— hasta el regreso teórico del folclore, que mecánicamente nos lleva a nuevos sofismas como el de la “música viva” —pues entonces cabría hablar también de “música muerta”—, y a diversas novedades paradigmáticas. Entre éstas tenemos el de la “salvuarda o salvaguardia” de la “música de tradición oral” o “folclórica”, o “indígena”, y que desde los instrumentos normativos de la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972 hasta la aprobación internacional de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO en 2003 se han seguido repitiendo lógicas que no evalúan las implicaciones peligrosas de la comercialización voraz de todo lo que suene a cultura, limitada en su propia definición a la exclusiva oposición binaria de antónimos del léxico jurídico: patrimonio cultural tangible/patrimonio cultural intangible, cultura material/cultura inmaterial; patrimonio material/patrimonio inmaterial; en este último concepto se falsea de forma premeditada un pensamiento erróneo, pues en los discursos de la UNESCO se ha evitado el concepto filosófico de materia como la manera de identificar a la propia realidad en su complejidad diversa y cambiante.¹² En México, tácitamente se pasa del discurso nacionalista de la “única



música nacional” o “música folclórica”, al de “patrimonio sonoro” o “patrimonio musical oral y no oral”, o “música indígena” y “música viva”.

Las falsedades de principio se caracterizan por el conocimiento incierto de los fenómenos y objetos que fabrican, indefectible e involuntariamente, hechos erróneos y, por lo tanto, producen tergiversación. Por ejemplo, ¿cómo hacer antropología de la música en México, si se carga con ella en oficinas segregadas o que simplemente desaparecen de un plumazo si a los políticos se les pega la gana?

Pero no todo puede ser tan fatídico, estamos a tiempo de decir ¡momento!, cuestionemos los conceptos y las formas del actuar político, hay que estar a la altura de la era de la información en un mundo globalizado, donde las redes informáticas de metadatos centralizados tengan llaves de control de la misma información, así estaremos en condiciones de preservar la memoria,

¹¹ C. Reynoso, *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización*, Buenos Aires, SB (Complejidad Humana, 4), 2006.

¹² UNESCO, “Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972, París, 17 de octubre- 21 de

noviembre” (documento en línea), <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>; véase también UNESCO, “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”, París, 17 de octubre de 2003 (documento en línea) <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>.

la información de todo lo que se hace en el país en nombre del “patrimonio inmaterial”, del “patrimonio sonoro” o del “patrimonio musical”.

Avancemos en exigir que así como nos ordenan de manera hegemónica las conceptualizaciones y políticas de implantación del llamado “desarrollo sostenible”, también adoptemos las recomendaciones internacionales para preservar la información sobre las fiestas, rituales y música que se graba, filma y vende a través de las llamadas “industrias culturales”. La industria disquera es una de ellas.

No hay que inventar el hilo negro, pero sí hay que informarse; por ejemplo, hay que revisar las recomendaciones de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) que ha puesto a la disposición del público una base de datos con función de búsqueda, y no se vale decir que con el tema de la Propiedad Intelectual (PI) de la “música tradicional” es “imposible hacer algo”.¹³ Sabemos que en México hay lagunas legislativas en este terreno, pero hay que consultar los protocolos internacionales, las políticas, los códigos y las prácticas institucionales y comunitarias, así como los contratos relativos al registro, digitalización y difusión del patrimonio cultural inmaterial, con especial énfasis en las cuestiones relativas a la PI de comunidades indígenas y/o locales.

La base de datos de la OMPI también contiene estudios sobre las experiencias de diversos países, y esta organización asociada a la UNESCO sugiere que en países rezagados en materia de la salvaguardia del “patrimonio inmaterial” se desarrollen sistemas de PI *sui generis*.

En la crítica periodística se reconoce que, en Latinoamérica, el conocimiento tradicional y la creación artística de antiguas civilizaciones es víctima de la piratería y el robo, por el olvido y la ignorancia de los estados. Sin embargo:

– El gobierno de Perú, a partir de un acuerdo con la UNESCO (2006), creó el Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina

¹³ Página electrónica de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), <http://www.wipo.int/portal/index.html.es>, consultada el 28 de agosto de 2008.

(Crespial) con sede en la ciudad de Cuzco, organismo integrado por Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador y Perú. Se reconoce que Brasil es el más avanzado en cuanto a la protección de su legado “inmaterial”.

– En Jamaica, la comunidad *rastafari*, representada por el *Ethio-Africa Diaspora Union Millennium Council*, ha redactado un proyecto de contrato de propiedad intelectual para la filmación y grabación de sus actuaciones, así como para regular otras actividades de los medios de comunicación.

La idea básica detrás de los registros y de los metadatos es facilitar la evaluación del estado de la técnica por las oficinas de propiedad intelectual. Sin embargo, hay diferencias en la manera en la que estos registros son creados. Mientras unos consideran la creación de registros nacionales, otros claman por la creación de registros comunales. La creación de estos registros en sí misma no constituye una publicación del conocimiento y, por tanto, tampoco es un agotamiento de los derechos de propiedad intelectual, todo dependerá de la manera en que se manejen los registros, los inventarios y los metadatos relacionados.

En México se ha discutido mucho pero aterrizado poco y vamos por rumbo equivocado: políticamente todo se hace al revés, primero se hacen listados de ocurrencias en papelititos, y la infraestructura informática, la metodología y los raquíticos presupuestos se verán después; mientras tanto, empresas privadas, sean disqueras, cerveceras o circenses seguirán apropiándose ilegítimamente del “patrimonio inmaterial”, conceptos donde se encuentra la “música de tradición oral” o “folclórica” o “indígena”.

Ya se comercializa el Día de Muertos, pronto las rutas misioneras, y a los voladores de Papantla posiblemente los veamos en el Circo Atayde o en comerciales de Peñafiel; seguiremos viendo enfrentamientos de las dos *Guelaguetzas* (la oficial y la tradicional), así como la Semana Santa de Iztapalapa televisada y los discos grabados por el INAH —en versión digital de Pentagrama— seguirán siendo revendidos en dólares por Internet o plagiadas por intérpretes que venden discos con la etiqueta *world music* en pro de la “universalidad musical”.

Changüí, nengón y mucho más. Las músicas tradicionales en Guantánamo, Cuba

G

uantánamo, la provincia más oriental de Cuba, es una región marcada por diversas culturas: aborigen, hispánica, africana, europea, norteamericana y antillana. Desde el siglo XVIII hasta la década de 1950 hombres y mujeres procedentes de Haití, Jamaica, Santo Domingo, Puerto Rico y otros países han marcado su historia y forjado su cultura, de indudable acento caribeño.

En Guantánamo conviven y se mezclan al changüí, la tumba francesa, el son, la rumba, la conga, el punto guajiro, el merengue, el gagá, el jazz... hasta llegar al rap y el reguetón. Las colonias guantanameras de haitianos, jamaicanos, puertorriqueños y sus descendientes son de las mayores de Cuba.

En el panorama músico-cultural guantanamero el changüí y la tumba francesa ocupan por su singularidad los lugares principales y están unidos en su devenir histórico y social, así como en su entorno geográfico, siendo decisivo el papel de las migraciones haitianas, cuyos descendientes han sido los cultivadores por excelencia de ambos géneros.

Las tumbas francesas se remontan a 1790, con las primeras oleadas migratorias procedentes de Santo Domingo. Estas fiestas, organizadas por los esclavos de los colonos franceses, fueron incorporando progresivamente a los criollos cubanos y se convirtieron en elementos del folclor nacional. En ese mismo escenario, los cafetales de las lomas guantanameras, tiene su origen el changüí, reflejo de tradiciones familiares que cristalizan a lo largo del siglo XIX, lo mismo sucedía a la zona de Baracoa con los nengones y el kiribá.

Con la llegada del siglo XX proliferaron las tumbas francesas —conservándose hoy solamente La Caridad de Oriente de Santiago de Cuba, la del poblado de Bejuco en Sagua de Tánamo, Holguín y la Pompador Santa

* Director-fundador del Centro de Información y Documentación Musical Rafael Inciarte Brioso de Guantánamo; profesor de historia y apreciación de la música en la Universidad de Guantánamo, donde también estudió educación musical.





Catalina de Ricci de Guantánamo—, convertidas ya en sociedades de recreo y ayuda mutua tanto en la montaña como en la ciudad de Guantánamo, donde aparecen también los llamados “focos changüiseros”, casas particulares en la periferia citadina donde se tocaba regularmente changüí y se congregaban sus principales cultores.

La nueva centuria también marcó a Guantánamo con la instalación de la Base Naval estadounidense, que se convirtió en fuente de trabajo para personas del Caribe y el resto del mundo, muchos de los cuales echaron raíces. Desde entonces la cultura y la música de Norteamérica tuvieron en esta región una presencia que no puede ignorarse. No pocos changüiseros, y hasta el pianista y compositor Lili Martínez, fueron músicos habituales en la base, formando parte de agrupaciones de jazz. Con el triunfo de la revolución de 1959 se produce desde Guantánamo un éxodo hacia otras regiones de Cuba y el mundo, que se mantiene hasta hoy.

Guantánamo tiene su changüí

El changüí es uno de los géneros más antiguos, singulares y auténticos de la música cubana. En el aspecto social es una fiesta de campesinos cultivadores de café y caña de azúcar, que se trasladó a la ciudad y puede durar más de una semana. El convite se celebra generalmente para Navidad, Año Nuevo, algún cumpleaños o bajo cualquier pretexto. Decir en Guantánamo “vamos a un changüí” es el equivalente en otra parte de Cuba a decir “Vamos a un guateque”. Pero es en lo musical donde encontramos lo singular de este fenómeno socio-cultural, específicamente en sus instrumentos principales: el tres, el bongó y la marímbula.

El tres es el instrumento líder, sin él no hay changüí. Es quien plantea el tema, da pie a la entrada del resto del grupo, dobla la melodía que hace el cantante, realizando los llamados “pasos de calle” —puentes entre una y otra frase—, introduce la descarga y conduce al clímax de despedida. El tresero changüisero nunca pone acordes, pues su instrumento tiene esencialmente una función melódico-rítmica.

La segunda punta del “triángulo de oro” del changüí

es el bongó de monte, más grande que el normal y, a diferencia del bongó en el son, no mantiene un patrón estándar, sino que permanentemente ejecuta repartos y acentuaciones muy similares al toque del “premier” de la tumba francesa y a lo que hace el “quinto” en la rumba. En momentos de clímax realiza además ciertos bramidos característicos. Para cerrar el triángulo está la marímbula, casi extinguida en los formatos musicales cubanos y que en el changüí juega un papel fundamental, realizando la función de una especie de bajo pero con afinación indeterminada.

El dialogo bongó-marímbula, al que se suma el tres, da al changüí una riqueza extraordinaria, donde la herencia africana es determinante. Junto a ellos, el guayo y las maracas mantienen un patrón regular muy cercano al toque del *catá* de la tumba francesa, como complemento del resto de los instrumentos.

Durante toda esta etapa que va de finales de siglo XIX hasta las primeras décadas del XX encontramos numerosos tocadores, bailadores, cantores, creadores, tanto del campo como de la ciudad. Este proceso continuaría hasta llegar a un momento definitorio en la década de 1940, con la creación del Grupo Changüí de Guantánamo, conjunto insignia del género que ha marcado su devenir histórico y músico-cultural hasta nuestros días.

El grupo se fundó en 1945 por los hermanos Lantambulé Veranes; Arturo, bongosero y director, y Reyes Chito (1916-1993), tresero, así como otros músicos, entre ellos Pedro Speck (1909-2000) y Luis Céspedes (1909-1991), bajo la orientación de Rafael Inciarte Briosio (1909-1991), importante músico santiaguero, miembro de una familia que llegó a Cuba desde Maracaibo, Venezuela, y radicado en Guantánamo a partir del año 1927.

Con esta agrupación se estabiliza el formato del conjunto instrumental como lo conocemos hasta hoy, y se agrega una pareja de baile. Anteriormente el changüí se hacía a partir de la presencia de un tresero y otros tocadores, que podían auxiliarse de objetos como el taburete o de una botella de cristal percutida con una cuchara. En ocasiones se han utilizado también el acordeón, el cuatro y la guitarra, práctica que nos ha llegado hasta hoy.



Con el triunfo de la Revolución de 1959, y a propuesta de Inciarte, el grupo es protegido como patrimonio de la música cubana. El resto de las agrupaciones de changüí se mantenían en las zonas profundas de la tradición y el entramado social. No es hasta finales de los años ochenta y principios de los noventa que podemos hablar de un fuerte y creciente movimiento changüísero con la aparición y permanencia de numerosas agrupaciones en varios municipios, y la incorporación al sistema institucional de la música de los formatos más destacados, así como el interés de otros músicos de Cuba y el mundo en estas expresiones músico-danzarias. Todo esto tuvo sus antecedentes entre 1930 y 1950.

En 1945 Lili Martínez se incorpora al Conjunto de Arsenio Rodríguez y perfila en el piano lo que conocemos como “tumbao”, donde es maestro y precursor, reflejando su contacto directo con el changüí, el nengón, el jazz y otros géneros habitualmente interpretados en la región de Guantánamo. También es pionero en la creación del conjunto como formato instrumental, pues en 1943 funda en su ciudad natal la agrupación Rarezas del 43, donde aparecen cuatro músicos que dos años más tarde serían fundadores del Grupo Changüí de Guantánamo: *Chito* Latamblé en el tres, Arturo Latamblé (en el bongó, Luis Céspedes al contrabajo y el cantante Justo Kindelán (1918-2006).

En los años cincuenta Elio Revé Matos (1930-1997), conocido en el barrio guantanamero de la Loma del Chivo como Elio *Salsita*, viaja también a La Habana y funda su orquesta, llevando a las pailas los toques del bongó changüísero y de la tumba francesa que aprendió desde niño. Esta forma “rara” de tocar las pailas todavía hoy no es entendida por muchos, tanto en los círculos de la música como en los ambientes populares. Revé tuvo en su orquesta a Juan Formell, quien después —con los Van Van— popularizó el changüí más conocido en Cuba y el mundo: “El Guararey de Pastora” del tresero guantanamero Roberto Baute Sagarra (1905-1991), insertando este género en el movimiento salsero.

En la década de los setenta el cantautor Lorenzo Cisneros *Topete*, hoy radicado en México, fundó el

movimiento de la Nueva Trova en Guantánamo, que tuvo entre sus características el apego a las tradiciones musicales de la localidad, lo que se evidencia en la obra de Cisneros, donde changüísea la trova y el son.

En los años ochenta el trovador Pedro Luis Ferrer se traslada a Guantánamo, donde pasa alrededor de un año viviendo en las montañas de la zona changüísera y tumbera de El Salvador, tomando de allí los elementos que después serían parte de lo que el denomina “changüísa”, una mezcla de changüí, coros de clave y tonadas de la provincia de Sancti Spíritus, donde, como afirma Joaquín Borges *Triana* recrea el legado que tales manifestaciones nos han aportado, reinventadas por el artista.

En el ámbito académico, diversos compositores reflejan el changüí y el nengón en sus obras, este es el caso de Leo Brouwer en “La espiral eterna”, Keila Orozco en “Para ti nengón”, y Jorge Luis Sosa, quien compuso un concierto para tres y orquesta sinfónica abordando elementos del changüí dentro de un lenguaje dodecafónico. Todos tuvieron como precursor al compositor Pablo Ruiz Castellanos (1902-1980) con sus poemas sinfónicos *El gran changüí* y *Monte Ruz*, este último dirigido en el Teatro Auditórium de La Habana por el maestro alemán Erick Kleiber, en 1942.

En la música coral se destaca el maestro Conrado Monier con sus arreglos y versiones, entre ellas la realizada al changüí “Inspiración de los pueblos” que interpreta el Coro Masculino de Guantánamo.

En el caso del jazz, ha sido importante el acercamiento del tresero y guitarrista estadounidense Benjamín Lapidus, y la flautista y saxofonista canadiense Jane Bunnnett. En 2007, el salsero cubano Isaac Delgado incluyó en su álbum *En primera plana* una excelente versión del changüí “Como se baila se toca, como se toca se baila”, del fallecido tresero guantanamero Marcelino Ruiz Hipólito.

A Baracoa me voy

En la zona de Baracoa e Imías encontramos dos géneros muy antiguos que están en los mismos orígenes del son cubano, ligados al cultivo del cacao. Es el caso



Bullerengue, baile cantao del norte de Bolívar. Dinámica de transformación de las músicas tradicionales en el Caribe colombiano

En este texto presento una serie de reflexiones sobre las negociaciones entre elementos culturales, tradicionales, populares y modernos que en últimas han ayudado a la elaboración de identidades locales y regionales, y la forma como nos vemos y nos ven a los caribeños colombianos.

Región sonora del bullerengue

La zona del Caribe colombiano se destaca por su amplia diversificación de músicas tradicionales y populares, eventos como el carnaval de Barranquilla o las fiestas de Cartagena evidencian la diversidad sonora de un pueblo con una gran herencia afro. Músicas interpretadas con cantos, pitos y tambores, con acordeón e instrumentos de viento en grandes formatos callejeros animan las fiestas populares de toda la región. Las diversidades sonoras son el reflejo de las diversidades identitarias que dejan ver a los investigadores el carácter complejo de las realidades sonoras y culturales de estos pueblos.

Los relatos que aquí se plasman se basan en el ejercicio de realizar acercamientos a algunas de las expresiones musicales tradicionales, en especial el bullerengue, un ritmo con fuerte influencia afro, y los festivales donde éstas se interpretan se convierten en casi los únicos escenarios para el desarrollo de estas expresiones sonoras en un contexto marcado por la globalización.

El bullerengue hace parte de los llamados “bailes cantaos”, que durante mucho tiempo han acompañado a las comunidades negras de gran parte del Caribe colombiano. El bullerengue es un conjunto de ritmos y bailes festivos propio de las comunidades afrodescendientes ubicadas cerca del litoral, y que se distinguen por tener una historia asociada a la resistencia cimarrona. Dentro de esos bailes cantaos también se encuentran rit-

* Antropólogo egresado de Universidad Nacional de Colombia-Bogotá. Alumno de la maestría de Estudios del Caribe en el Instituto de Estudios del Caribe de la misma universidad.



mos como la tambora, la guacherna, el chandé, la tuna tambora —interpretada en la zona minera de Cáceres-Antioquia—, el congo, el son de negros o el pajarito, y todos ellos comparten una serie de características que nos permiten integrarlos en una misma categoría:

—Son ritmos interpretados por grupos extensos (más de 12 personas).

—El tambor principal es cónico, por lo general hecho con maderas de banco o carreto, forrado con piel de chivo, venado o zaino, tensado con cuerdas de fique y cuñas de madera; en la mayor parte del área de influencia de los bailes cantaos a este tambor se le llama “alegre” o tambor mayor; mientras en la región del río Magdalena, donde se interpretan los aires de tambora, pajarito y chande, a ese mismo tambor se le conoce como “corrulao”.

—El grupo se compone de una o más personas que cantan, y por lo general son mujeres mayores de 50 años, un grupo que hace coros y palmas, y otras personas que bailan.

—La mayoría de canciones empieza con un llamado por parte de la cantadora o cantador, en el cual se menciona el coro; otro elemento característico es la recurrencia del juego entre el canto principal y el coro.

—No existe la intervención de instrumentos melódicos o de viento.

Festival: institucionalizando la Identidad

La identidad está en la cumbia, pero no en cualquier, sino en esa cumbia que cumple con los requisitos fijados por los folcloristas.¹

El estudio detallado de los Festivales de músicas regionales favorece una mejor comprensión sobre los elementos cambiantes de la música y la danza tradicional de hoy en día.²

La mayoría de los trabajos sobre músicas “tradicionales” en la costa norte de Colombia han tenido como

¹ Carlos Miñana Blasco, “Entre el folclore y la etnomusicología”, en *A Contratiempo*, núm. 11, 2000, p. 142.

² Guillermo Carbó Ronderos, “Tambora y festival: influencia del festival regional en las prácticas de la música tradicional”, en *Huellas*, núm. 58-59, 2000, p. 2.

objetivo realizar descripciones y clasificaciones instrumentales y dancísticas o de tratar de inferir su origen. Incluso muchos de los trabajos se restringen a buscar este origen realizando descomposiciones fonológicas de las palabras —como en el caso de la interminable discusión sobre el origen de la cumbia—, pero ninguno de ellos busca dilucidar los procesos de transformación o revalorización de estas músicas y bailes populares, los cuales llevan a pueblos enteros a sentirse representados por un ritmo, una fiesta un baile. Ante esto Carlos Miñana comenta:

Ligada a la recolección-conservación está la clasificación taxonómica como producto final o síntesis, y como esfuerzo por superar a la descripción anecdótica [...]. Al folclorista le interesa más perseguir una melodía olvidada, pieza faltante de su colección, que entender las prácticas musicales en sus transformaciones y en su contexto socio-cultural; prefiere acumular y catalogar cuidadosamente la información, a arriesgar una interpretación.³

La zona norte de Colombia se identifica culturalmente por su diversidad sonora, “a partir de mediados del siglo XX ritmos, bailes y fiestas populares se fueron convirtiendo en elementos identificadores de la nacionalidad colombiana”.⁴ De esta manera, diferentes intérpretes de ritmos como el vallenato, la cumbia, el porro, el bullerengue y la gaita difundieron sus sonoridades por muchos países de distintos continentes; asimismo, eventos como el Carnaval de Barranquilla o el Reinado Nacional de la Belleza se convirtieron en iconos festivos de Colombia.

Gracias a este auge, desde finales de la década de 1960 nacen los primeros festivales de músicas tradicionales y populares⁵ en la región Caribe: el más impor-

³ Carlos Miñana Blasco, *ibidem*.

⁴ Peter Wade, “Music, Blackness, and National Identity: Three Moments in Colombian History”, en *Popular Music*, vol. 17, núm. 1, 1998, pp. 1-19.

⁵ La discusión entre músicas tradicionales y populares ha estado en el ámbito de la investigación etnomusicológica desde hace décadas; en los últimos años los académicos han tratado de agruparse alrededor del concepto de lo popular para definir aquellas identidades sonoras que tienen bases étnicas o de tradición oral, entendiendo que éstas se encuentran en constante cambio y que esta dinámica de cambio no es nueva: estas músicas a las que lla-



tante de ellos —el Festival de Música Vallenata en la ciudad de Valledupar— tuvo desde el principio una serie de factores económicos y políticos que definieron el empuje para que una música rural se popularizara y llegara a las salas de baile de los grandes clubes de la capital del país. Por un lado esta música se convirtió en símbolo de la pujante industria marimbera, que creó cientos de ricos en la región que poco a poco fueron incursionando en la vida política colombiana; por otro, el presidente López Michelsen, con familia en esta región, respaldó esta música y su festival, lo que permitió su institucionalización y fortalecimiento.⁶

Gracias al desarrollo de este festival, en otras áreas del Caribe colombiano empiezan a aparecer otros festivales con el ánimo de seguir difundiendo las músicas populares de cada región. Es así como aparecen el Festival de Tambora en el Sur de Bolívar, el Festival de Cumbia en el Banco Magdalena, los festivales de Gaita larga en los Montes de María y Cartagena, del Porro y Millo, o de Pito Atravesao en las sabanas de los departamentos de Sucre y Córdoba, y a principios de la década de 1990 surgen los festivales de Bullerengue y Son de Negros en el Canal del Dique, y muchos otros festivales regionales que dan sentido e importancia a músicas locales.

Llama la atención que al lado del discurso tradicionalista que sustenta y legitima estos eventos exista una serie de prácticas culturales que permiten el desarrollo y permanencia de estas músicas, como los concursos de canción inédita, la creación de escuelas no formales de música y danza tradicional, y la implantación, difusión y apropiación de ciertos parámetros que permiten clasificar y categorizar la forma “correcta” de ejecución e interpretación de un ritmo. Estos avances permiten ocasionalmente a estas músicas regionales —que forman parte de los imaginarios de representatividad e

identidad de sus pobladores— empezar a moverse en un circuito internacional, e incluso confundirse a veces con los circuitos comerciales de las músicas modernas.

Los festivales de bullerengue son muestra fehaciente de la influencia del Reinado Nacional de la Belleza y otros eventos de la cultura cartagenera y nacional sobre las culturas populares del Caribe. Tanto en el norte de Bolívar como en los departamentos de Magdalena, Sucre, Atlántico y Córdoba se realizan réplicas de dichos eventos, así como de los de los carnavales de Barranquilla, dando muestra de la importancia de tales festejos para el imaginario cultural de una parte importante de los caribeños.

En estos festivales es usual que los reinados monopolicen la atención de organizadores, participantes y espectadores. Eventos como los desfiles de carrozas, la entrevista de las candidatas ante el jurado y la coronación son parte fundamental del espectáculo. Como trataré de mostrar en las siguientes líneas, los festivales son espacios para experimentar, transformar y modernizar esas expresiones de música y danza, además de espacios para la negociación de identidades entre diferentes sectores.

Los eventos con mayor afluencia de agrupaciones “folclóricas” en el país —el Festival y Reinado Nacional del Bambuco (Neiva), el Festival y Reinado Nacional del Folclor (Ibagué) y el Carnaval de Barranquilla, entre otros— tienen como personaje central a las Reinas, quienes disponen de una serie de preparadores, guías y actividades que deben seguir como receta si quieren lograr el título; éstas cumplen diferentes funciones de promoción y difusión de los eventos, y muy seguramente también debieron influenciar en la decisión de incluir el reinado como parte del festival, con miras a ser de carácter “internacional”.

Es en este tipo de eventos donde se realizan negociaciones y mediaciones entre los componentes que identifican lo local —el pueblo—, lo regional o caribeño y lo nacional. En festivales como el de Marialabaja, se encuentran elementos locales como la música, exposiciones sobre los cultivos, gastronomía tradicional y exposiciones sobre los árboles genealógicos, dentro de un ambiente de fiesta donde al terminar las presentaciones de bullerengue en la tarima sigue la fiesta entre

mamos tradicionales también son fruto de procesos de negociación y re-significación. Mi intención al utilizar estos términos es problematizar aún más el contenido del ensayo y aclarar que su interés consiste en dejar una serie de preguntas que puedan ser acaloradas o entendidas en el transcurso de mis estudios de maestría; para más información sobre este tema puede consultarse la página electrónica <http://www.hist.puc.cl/iaspm/iaspm.html>.

⁶ Peter Wade, *op. cit.*



bullerengue, vallenato, música de acordeón de las sabanas del Caribe colombiano y champeta.

Al acercarse a los festivales vale la pena preguntarse ¿qué motiva a un grupo de personas a dedicar tiempo, esfuerzos y recursos en la realización de un festival? ¿Quién participa en el festival y por qué lo hace? ¿Cómo es la participación de la administración pública en estos eventos? Existen pocos trabajos que tomen los festivales como objeto de investigación, y entre ellos destaca el de Carlos Miñana sobre las fiestas en Popayán, pues aun cuando se trata de una región alejada del Caribe ofrece referentes importantes sobre el análisis de los festivales; otro trabajo importante es el de Guillermo Carbó sobre dos festivales de tambo en el sur de Bolívar.⁷

Miñana encuentra dos problemas fundamentales que influyen la institucionalización de las fiestas en Popayán, y posiblemente contribuyeron a la creación del concurso de chirimías en esa ciudad; uno era el problema del dinero: “contratar conjuntos para que toquen en las fiestas es muy costoso”. El segundo problema es el de la política cultural, que aparece constantemente en los municipios del Caribe colombiano. En pueblos arrasados por la corrupción, los festivales justifican la existencia de una casa de la cultura, la contratación una serie de asesores culturales, funcionarios y la realización de eventos culturales apoyados en un discurso tradicionalista, donde el emblema principal son las músicas tradicionales y los personajes son representaciones nacionales, como en el caso de San Jacinto. Todo esto para convertirse en botín que, como otras cosas, los políticos manejan a su conveniencia para tratar de pagar favores y ganar adeptos. Un problema adicional, presente sobre todo en pequeños y medianos festivales, es que no se sistematizan las experiencias, y éstas sólo quedan en aisladas y malas grabaciones de video que terminan siendo parte de colecciones privadas del folclorista.

Comparto con Guillermo Carbo su idea de que “el Festival, entidad relativamente reciente cuyo número parece incrementarse cada día [...] juega un papel muy

importante en el proceso de cambio de la música y la danza tradicional, ya que reúne, conserva y difunde —y en algunos casos de manera exclusiva— las prácticas musicales del país”.⁸ Según este autor, la pérdida de la importancia de las músicas tradicionales en sus contextos naturales —debido a los avances tecnológicos como la radio, la televisión y las diferentes formas de reproducción de música— afectó notoriamente las costumbres musicales de los pueblos costeros. Es precisamente en este contexto que hacia finales de los años sesenta empiezan a aparecer en la región Caribe numerosos festivales.

Al igual que en otras regiones, los creadores de estos eventos comparten una serie de necesidades, como se deduce de lo señalado en un folleto sobre el Festival de Bullerengue de Puerto Escondido-Córdoba: “El *rescate e impulso* de la *más pura tradición* cultural del municipio [...] Esta música y baile venía en franca decadencia y olvido por parte de las nuevas generaciones [...] Buscar la *integración* y presencia en un sólo sitio de todos los bullerengueros del país [...] Buscar la *máxima difusión* de esta tradición folclórica ante propios y extraños”.

Los festivales del Caribe colombiano han logrado la creación de escuelas municipales para enseñar las músicas y las danzas “tradicionales”, tal es el caso de la escuela de cantadoras de Chandé de Talaigua Viejo, la escuela de bailes cantados y tradición oral en San Martín de Loba, en el sur de Bolívar (Río Magdalena), las casas de la cultura de Marialabaja en Bolívar y Puerto Escondido, en Córdoba, las escuelas de gaitas de los municipios de Ovejas Sucre, San Jacinto y San Juan Nepomuceno en Bolívar, las casas de la cultura de Necolí en Antioquia y San Onofre en Sucre, y el Comité Cultural del barrio El Socorro de Cartagena de Indias, entre muchos otros.

A la mayoría de estas escuelas asisten niños, y con el paso del tiempo aprenden los ritmos del Caribe colombiano; sin embargo, en ese transcurso del aprendizaje realizan pequeños cambios e introducen nuevas formas interpretativas en las músicas y la danza, elementos que no comparten algunos organizadores de festivales, pues tratan de mantener la música y los bailes en una espe-

⁷ Carlos Miñana Blasco, *De fastos a fiestas, navidad y chirimías en Popayán*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1997; Guillermo Carbó Ronderos, *op. cit.*

⁸ Guillermo Carbó Ronderos, *op. cit.*, p. 2



cie de caja de cristal, libre de cualquier transformación y sin tener en cuenta que los festivales y competencias por sí mismos innovan y crean escenarios para la transformación de los ritmos y bailes “populares”.

Además, los festivales de músicas tradicionales/populares generan espacios donde jóvenes y adultos se integran, comparten experiencias, intereses y celebraciones. En una sociedad moderna donde los espacios inter-generacionales son escasos, los festivales se han convertido en uno de los pocos escenarios donde se reelaboran los imaginarios que dan sentido de pertenencia local, caribeña y nacional.

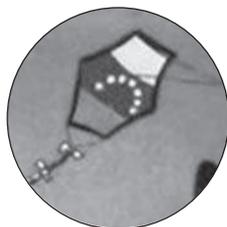
El festival es criticado por unos y defendido por otros, pero al final termina siendo parte importante de la vida cultural social de los pueblos de Caribe, ya que no hay pueblo —por más pequeño que sea— que carezca de un festival en torno al que no puede manifestarse un fervor popular de identidad. El festival del frito, del cangrejo, del coco, del maíz, del aguacate, de gaitas, bullerengues y porros son parte de las identidades del pueblo costeño. Como acontecimiento, es una creación novedosa que retoma una tradición y la coloca como parte importante dentro del imaginario colectivo de un grupo poblacional, que bajo el discurso del “rescate de las tradiciones ya perdidas” introduce en el ámbito rural elementos celebratorios tomados de eventos modernos como el Carnaval de Barranquilla, el Festival de Música Vallenata y los cientos de reinados que se realizan en nuestro país, todos ellos con gran despliegue de los medios de comunicación que buscan internacionalizar las tradiciones populares.

Sin embargo, ¿cuáles son los elementos que se negocian y transforman, cada vez de manera más acelerada, en estos festivales. En primer lugar, llama la atención el hecho de cómo después de la creación de estos festivales y la aparición de las escuelas de música y danza, los elementos comunicativos que desarrollan sus intérpretes son fácilmente asumidos y re-significados por los niños y jóvenes. Así, un baile conocido por ser ejecutado por ancianos hoy es retomado por jóvenes y niños; sus intérpretes recorrían pueblos a pie y visitaban familiares en época de fiesta llevando el bullerengue; hoy los jóvenes visitan otros pueblos y ciudades para asistir a festivales y encuentros tratando de ganar un galardón.

Es de esa manera como nuevos pasos, nuevas formas y técnicas de interpretación, así como nuevos cantos, aparecen en las tarimas de los festivales para renovar el repertorio; sin embargo, los cantos tradicionales —esos que no tienen autor o de los que las comunidades han olvidado sus autores— siguen siendo parte del repertorio de nuevos y viejos grupos. Las formas de aprender a interpretar cantos e instrumentos, así como la forma de bailar, ya no se aprende viendo en las ruedas de bullerengue a los viejos y famosos músicos y bailarines; hoy las escuelas tienen formadores jóvenes, y las tarimas de los festivales se llenan de cámaras y grabadoras como ejes centrales de la reafirmación de una buena o mala interpretación, la cual queda en la retina del espectador hasta el año siguiente.

En el festival confluyen diferentes intereses porque ahí concurren diferentes sectores sociales, brindando un carácter abierto y participativo. De esta manera el festival como evento, y la plaza principal como espacio de su realización, se transforman en lugares de negociación de diferentes intereses. Así llegan a la plaza grupos que brindan su sabiduría como portadores “legítimos” y tradicionales de las músicas, se presentan los organizadores y folcloristas como portadores “legítimos”, que han aprendido en su ejercicio práctico de gestión la forma organizativa para sacar adelante estas iniciativas. Los políticos se presentan como posibilitadores institucionales y legales de este ejercicio cultural que “recupera” las tradiciones de un pueblo, al que meses después cobrarán su loable aporte por medio de votos. Así, muchos otros sectores reconocen los festivales del Caribe ante todo como un espacio de negociación de diferentes intereses.

En estos festivales se conjuga un propósito instrumental con la necesidad expresiva. Los organizadores van detrás de las prebendas políticas y el reconocimiento que implica la realización del festival. Las posibles reinas van detrás de los premios y el prestigio de llegar a ser “las Reinas”; los maestros veteranos van detrás del único espacio de interpretación del bullerengue y del encuentro con los viejos amigos de música, con la vida festiva que rememora pasados y mejores tiempos, pero también en pos del reconocimiento de ganar los festivales.



Elementos de la tradición infantil en el repertorio musical de compositores académicos venezolanos (1948-2008)

A través de la historia de la música se evidencia que numerosos compositores académicos de diversas épocas y regiones del mundo han contado en su repertorio con un tipo de composición especial: obras dedicadas al tema de la infancia. Luego de realizar numerosas exploraciones buscando este mismo tipo de música en el repertorio de los compositores académicos venezolanos, se descubre que en Venezuela no existe suficiente información sobre esta materia; aún cuando sí existen obras que abordan el elemento infantil en vertientes diferentes: obras de gran sencillez destinadas a ser interpretadas por niños; obras de gran envergadura para ser interpretadas por profesionales, pero destinadas a sensibilizar al niño y acercarlo al mundo del arte, y obras surgidas de la necesidad expresiva del compositor.

El desarrollo de la música académica venezolana tiene raíces tan lejanas como la escuela de Chacao, en la ciudad de Caracas del siglo XVII, y tan importantes e influyentes como la llamada Escuela de Santa Capilla a mediados del siglo XX.

Ante un acelerado desarrollo de la composición musical como el que ha tenido Venezuela en las últimas décadas, producto —entre otras cosas— de la incorporación de nuevas visiones y tendencias musicales en la década de 1970, existe también un creciente movimiento académico que ve en la investigación el camino para desentrañar las incógnitas de nuestra identidad cultural. Por no contarse con una bibliografía que describa el repertorio de música infantil académica existente en Venezuela, se dificulta la investigación en dichas áreas, y al mismo tiempo propicia la desinformación general con respecto al tema, afectando, entre otras cosas: el repertorio de concierto de agrupaciones y solistas venezolanos, y la selección de

* Estudió composición en el Instituto Universitario de Estudios Musicales; alumno de la maestría en música de la Universidad Simón Bolívar; desde 1991 se desempeña como instrumentista académico en la Universidad de Carabobo; es profesor de armonía y contrapunto en la Escuela de Música Federico Villena.



obras didácticas que apoyen los diversos programas de ejecución instrumental en las escuelas de música, conservatorios y orquestas infantiles.

La poca difusión de las obras infantiles académicas más recientes no ayuda a la justa renovación del repertorio instrumental en las escuelas de música, conservatorios, orquestas infantiles y otras instituciones de formación musical, que a juicio del autor está conformado casi exclusivamente por música nacionalista de la década de 1950.

Durante la época del nacionalismo musical se inició en Venezuela el desarrollo de obras de compositores académicos basadas en elementos tradicionales infantiles. Al ser el nacionalismo una de las etapas más estudiada de la historia musical venezolana, y considerando una abundante bibliografía al respecto, es natural deducir que el repertorio nacionalista está mucho más difundido que el repertorio de más reciente autoría. De esta manera, conocemos *a priori* la existencia de un considerable número de obras infantiles compuestas por músicos académicos pertenecientes a la corriente nacionalista, y continuada por muchos de sus alumnos, como el caso de Nelly Mele Lara, Ana Mercedes Asuaje de Rugeles y Federico Ruiz, entre otros. Pero quizá no podemos decir lo mismo de los compositores más recientes, produciendo una duda razonable en cuanto a las dimensiones del repertorio infantil académico de los mismos, tales como los pertenecientes a la escuela del maestro Yannis Ioannidis a principios de la década de 1970, los egresados de importantes conservatorios de música en el país; y los aún más recientes egresados del Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM) y de la maestría en música de la Universidad Simón Bolívar.

La música representa un medio para fomentar y estimular los procesos de socialización en la etapa de la niñez. También representa una vía para asimilar los valores culturales del entorno. Valores y principios como el amor, la amistad, el respeto y la moral son inculcados o reforzados con la presencia del repertorio musical escolar. La importancia de conocer la existencia de un repertorio renovado de obras infantiles académicas radica en la necesidad de refrescar el conocimiento que tenemos sobre nuestra identidad

cultural. En el nacionalismo musical venezolano las obras infantiles desarrolladas por los compositores de la llamada música culta representaban una clara expresión de identidad basada en la tradición popular y folclórica. ¿Qué podemos decir de las obras compuestas en las últimas décadas? Es necesario realizar los primeros esfuerzos exploratorios para que futuros investigadores puedan brindar algunas luces al respecto.

Hablando ya de la música infantil, quisiera destacar una definición emitida por Emilio Mendoza, investigador y compositor venezolano: “Música infantil es la que está compuesta para ser oída, cantada y tocada por niños, tanto para la diversión, como medio para el aprendizaje de la música como arte y cultura, como vía para la sociabilización, formación de identidad cultural, y disfrute de la vida”.

A su vez, el investigador chileno Rodolfo Parada nos dice que la música tradicional infantil posee una notable unidad en toda América Latina y es testimonio de la incorporación del acervo cultural hispánico. Igualmente, Isabel Aretz habla de la existencia de raíces históricas comunes a la mayoría de los pueblos latinoamericanos, sembradas en los distintos procesos nacionalistas acaecidos durante los siglos XIX y XX. En ese sentido, se infiere que en Venezuela la música infantil está dada como una expresión de unidad con respecto a la tradición infantil de otros países latinoamericanos.

Entre los principales exponentes de la música infantil latinoamericana podemos citar al mexicano Francisco Gabilondo Soler *Cri-Cri* (1934-1990), quien realizó una notable producción de 216 canciones y una gran variedad de cuentos infantiles musicalizados para la radio durante 27 años, distribuyéndose en cintas y discos por toda Latinoamérica.

Ya en Venezuela, tenemos la contribución de Conny Méndez (1898-1979) con *Canciones para los niños de todo el mundo* (1990). También a Fernando Pérez Arteaga (Los Teques, 1928) con su programa radial *Mundo Infantil* en Radio Nacional, quien además ha grabado 11 discos de cuentos y canciones para niños basadas en narraciones tradicionales y composiciones propias. Luego está Iván Pérez Rossi (Ciudad Bolívar, 1943) con su libro de canciones tradicionales infantiles *Cantemos con los niños*. Por su parte, Rafael



Salazar (La Asunción, 1944) es un importante compositor e investigador de música popular y folclórica, y dentro de su vasta producción ha contribuido con más de 22 canciones y la música para diversas obras de teatro infantil.

Ha de señalarse la importante presencia de los juegos infantiles en la tradición venezolana, los cuales han servido de base para la creación de gran parte de la música para niños.

La tradición musical se vio fortalecida por el proceso nacionalista que vivió Venezuela a principios del siglo XX, lo cual según David Appleby se manifestó como una derivación del rechazo al dominio musical de los países centro europeos, y también como una oposición al intento de suprimir las expresiones del nativismo existentes desde la época colonial, pero cuyas manifestaciones puramente musicales sólo encontraron su madurez en tiempos posteriores. La búsqueda de un estilo y un lenguaje musical para estas expresiones tuvo que aguardar, al mismo tiempo, a la seguridad de poseer un nivel de técnica entre los compositores latinoamericanos del siglo XIX, y a la gradual liberación de una excesiva reverencia a todo lo europeo.

En este sentido, los elementos infantiles presentados por los compositores venezolanos a mediados del siglo XX reflejan el apego a los valores nacionalistas en la búsqueda de lo propio, de lo autóctono. Por ello en ese periodo la música infantil tradicional se vio reflejada en los programas educativos de educación prima-

ria, como en el caso del programa musical escolar para primer año vigente en 1958, y que contenía, entre otras piezas: “La manzana”, “Los pollitos”, “Picotí-Picotá”, “El reloj”, “El tren”, “Negrito Con”, “Pico-pico”, “La palomita”, “La rana”, “Payasito”, “La muñeca”, “Maremare” y “Los tigüitigüitos”, todas ellas tomadas de los cuentos, juegos, canciones de ronda o canciones de arrullo. La tradición y el folclore venezolano, sea o no verdaderamente infantil, es utilizado frecuentemente como parte del repertorio para niños, siendo introducidos en los programas escolares con la finalidad de inducirlos en el proceso de aprendizaje de su herencia cultural.

Aunado a las canciones infantiles tradicionales ya citadas, deben mencionarse los aportes sistemáticos para la preparación y difusión de un repertorio infantil venezolano realizados por el maestro V. E. Sojo; es decir, las recopilaciones, armonizaciones y composiciones publicadas por el Ministerio de la Educación entre 1940 y 1962, así como las recopilaciones de Juan Bautista Plaza, Prudencio Esáa, Antonio Estévez, Evencio Castellanos, Pedro Antonio Ramos, Ángel Sauce, Antonio José Ramos, Luis Felipe Ramón y Rivera, Rafael Olivares Figueroa, Nazyl Báez-Finol y Sergio Moreira.

Para entender mejor los distintos factores que intervienen en la determinación del repertorio musical infantil venezolano, debemos considerar la imponente influencia de los medios de comunicación, los cuales han modificado las preferencias de la audiencia infantil en las últimas décadas. En una investigación dirigida por Jesús Beltrán sobre el impacto de la comunicación audiovisual en la modificación conductual y cognitiva de los niños en Madrid, se afirma que los escolares de edades tempranas tienen preferencia por la música para adultos, rechazando la música de carácter infantil. En ese sentido, en la transmisión oral de los cancioneros infantiles los niños tienen una especial participación a través de las rondas y canciones de infancia, al adoptar y adaptar temas del repertorio adulto. Igualmente, es necesario considerar el efecto de la música de las películas animadas para niños, ya que existe una *disneyización* de la cultura infantil latinoamericana derivada del capitalismo de consumo instaurado

en torno a las preferencias lúdicas de los niños. Así pues, muchos personajes extraídos de estos cuentos infantiles, así como la música asociada a ellos, forman parte de una nueva tradición infantil latinoamericana.

Toda esta información sugiere que la consideración de una música como infantil posee un carácter subjetivo, por lo que ha de observarse y cuestionarse la validez del elemento infantil en cada caso, existiendo una fragilidad de las fronteras que separan el tema de la infancia con el de la adultez. La transición hacia un modelo de consumo de música para adultos ha estado potenciada por la influencia de los medios de comunicación, lo cual puede ser corroborado en nuestros días al observar las preferencias musicales de los niños en diferentes eventos y fiestas infantiles venezolanas.

En referencia a la música infantil de compositores académicos, Mendoza hace alusión a los instrumentos de la orquesta sinfónica y a la problemática de la enseñanza:

Ahora si le ponemos el renglón académico, [la música infantil] es la que incluye dentro de los mismos propósitos el instrumental y repertorio sinfónicos. La educación musical es otra cosa, sea informal, oral o académica. El problema es que usualmente no se concibe la enseñanza no académica como enseñanza de música, y peor aún los instrumentos folklóricos y populares como no aptos para la enseñanza infantil, cuando es todo lo contrario.

La incorporación del elemento académico implica la consideración de una música de tradición escrita, producida por compositores formados desde el punto de vista de la academia. Dicha academia ha estado representada por numerosas escuelas de composición en Venezuela, entre ellas la llamada Escuela de Santa Capilla, conformada por los alumnos del maestro Sojo a partir de la primera promoción en la década de 1940; la escuela del maestro greco-venezolano Yannis Ioannidis en la década de 1960; las escuelas de los maestros uruguayos Antonio Mastrogiovanni, Beatriz Lockhart y Héctor Tosar en la década de 1980; la escuela de composición del Instituto Universitario de Estudios Musicales a partir de 1990; la maestría en música de la Universidad Simón Bolívar; así como los compositores



que realizaron sus estudios musicales en el extranjero con apoyo del Consejo Nacional de la Cultura y de la Fundación Gran Mariscal de Ayacucho.

En tal contexto, la filósofa española Pilar Martín se refiere a la música de concierto y a la música infantil en los siguientes términos:

En la música, se trata de que el niño pueda manejar, imitar, imaginar para estar en disposición de llegar a reflexionar. Y esto no puede atender sólo a una parte de los parámetros musicales [la popular melodía, por ejemplo] ni a una posición estética. Sin embargo, hay una cosa cierta: no existe en la llamada música de concierto, un género infantil, como pudiera ser el cuento. Sí se han compuesto muchas obras dirigidas al niño, pero no se han formado sus características. Esto sugiere que en música, tal vez, resulte más difícil marcar una frontera de madurez. Y esta ausencia hace que el reconocimiento de lo que es infantil cargue, sobre todo, en la música programática que cuenta cosas sobre hadas, animales o muñecos.

Martín sugiere que la frontera entre lo que es el mundo de los niños y lo que representa el tema de la



adulthood no se puede establecer con precisión. El mundo de los cuentos considerados como infantiles ha sido adoptado como tal gracias a esta ausencia en la delimitación del tema infantil. Sin embargo, ha de tenerse mucho cuidado al momento de considerar las obras basadas en este tipo de tradición. Las implicaciones intencionales del compositor son más determinantes en este sentido. En estos casos, el factor determinante para clasificar una música como infantil es el tratamiento dado al material musical, incluso la manera como es presentada a los niños, por lo cual se debe estudiar cada caso en particular, sin aplicar preceptos generales, como sugiere Mendoza:

Pocas obras son infantiles de verdad, en algunos casos son porque usan temas infantiles. Afortunadamente, el comienzo de la enseñanza instrumental requiere obras, y a su falta, ejercicios técnicos que sean sencillos. Aquí viene un reto inigualable para todo compositor, si es que lo asume, de componer algo sencillo técnicamente del punto de vista instrumental, y sencillo del punto de vista imaginario, directo, pero con calidad. ¡Es lo más difícil para un creador! Hay que mantener el freno y no desbordarse [...] Ese es el gran reto de un compositor de música infantil, hacer lo máximo con lo más poquito y para los más pequeños.

Asimismo, en una entrevista con Esmeralda Hernández, William Alvarado comenta: “El maestro [Antonio Estévez] decía: para uno escribir canciones infantiles debe tener más de 50 años. No es lo mismo escribir canciones para unos hijos que para unos nietos. Una persona madura tiene una visión más dulce de la infancia”.

En otro orden de ideas, es importante señalar la presencia del repertorio de tipo escolar. Muchos compositores académicos han abordado la música infantil desde el punto de vista de su uso en las escuelas primarias venezolanas, lo que ha generado una producción de música escolar de gran valor artístico y excelente acabado técnico. Igualmente, es importante señalar la influencia que han ejercido los escritores venezolanos especializados en poesía infantil, entre ellos Manuel Felipe Rugeles (1903-1959), especialmente con su poemario *Canta pirulero* (1954); Morita

Carrillo (1921- 1998), Aquiles Nazoa (1920-1976), Rafael Olivares Figueroa (1893-1972) y Jesús Rosas Marcano (1930-2001).

En cuanto a las observaciones estadísticas que se desprenden de la exploración del repertorio de obras infantiles compuestas entre 1948 y 2008, puede señalarse que:

- El 45 por ciento de los compositores nacieron en la ciudad de Caracas.

- La mayor producción de obras se realizó cuando los compositores tenían entre 40 y 49 años de edad, con 74 composiciones (20 por ciento).

- En cuanto a la instrumentación utilizada, es de notarse que cerca de 69 por ciento de los datos, representado por 250 obras, poseen una instrumentación centrada a la voz humana y en el piano, expresándose en los formatos de canto y piano (25.3 por ciento), piano solo (20,1 por ciento), coro de voces blancas (9.4 por ciento), coro de voces iguales (7.7 por ciento) y coro mixto (6.3 por ciento).

- En cuanto al año de composición, 67 de las piezas fueron compuestas entre 1988 y 1997, lo que representa 18.5 por ciento del total; en contraposición, 65 fueron compuestas entre 1948 y 1957, cifra equivalente a 17.9 por ciento.

- El 40 por ciento de las obras han sido editadas o publicadas.

- El 59 por ciento de las obras han sido estrenadas.

- Apenas 15 por ciento de las obras han sido grabadas.

- Un 9 por ciento de las obras han recibido algún tipo de premio o reconocimiento público.

Para terminar, podemos decir que la intención de crear un registro de aquellas obras que guarden relación directa con el tema de la infancia se desprendió de la observación de la carencia de herramientas de consulta especializadas en el tema.

Si bien el repertorio de música infantil de compositores que pertenecieron a la corriente nacionalista de mediados del siglo XX es mucho mejor conocido que el repertorio de más reciente autoría, se identificaron 68 obras compuestas entre 1948 y 1967, frente a 99 piezas compuestas en los pasados 20 años (1988-2008). Este hallazgo —a pesar de no ser un indicador de ten-



dencia alguna, si consideramos que en 23 por ciento de las piezas no pudo determinarse su fecha de creación— sugiere que los compositores actuales y de formación académica han manifestado enorme interés en la creación de música infantil.

Por otro lado, se observó que de las obras con fecha de composición conocida, 62 por ciento fueron creadas por compositores de más de 40 años. Este dato apoya de alguna manera la opinión del maestro Antonio Estévez en cuanto a la madurez del compositor y su relación con una visión más dulce de la infancia.

En relación con la fecha de composición de las obras, la polaridad existente entre el elevado número de obras encontradas en las décadas de 1950 y 1990 puede sugerir la presencia de dos momentos importantes en la producción de música infantil venezolana. El primero relacionado con la explosión de la expresión nacionalista, que en la música infantil se manifestó con un apego a la tradición de los juegos, cuentos y canciones populares presentes en gran parte de Latinoamérica; el segundo podría coincidir con los síntomas de la posmodernidad y sus constantes referencias a la neo tradición. Esto nos lleva inevitablemente a señalar dos grupos de obras importantes: las creadas por los compositores de la llamada Escuela de Santa Capilla, y las creadas por un grupo relevante de compositores posmodernos. Entre estos últimos destacan creadores como Federico Ruiz, cuya vasta producción incluye una popular e importante colección de piezas infanti-

les para piano; Alberto Grau, con un conjunto de obras para coros infantiles que hacen uso del importante elemento eurítmico; y Pedro Simón Rincón, con una importante publicación de obras infantiles para piano que representan una expresión de vanguardia, en un ámbito en el que las *17 Canciones infantiles* del maestro Estévez son referencia obligada en las distintas escuelas de piano en Venezuela.

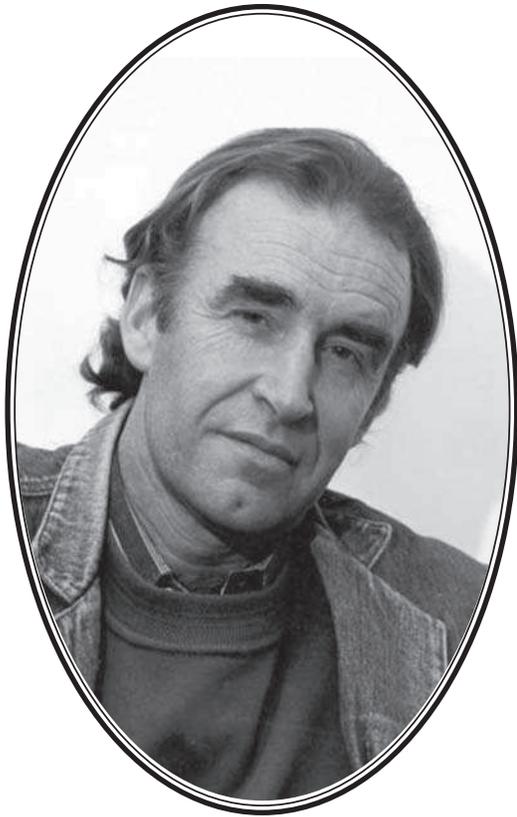
En cuanto a la instrumentación empleada en las obras, surge notoriamente el predominio de los distintos formatos vocales, tanto solistas como coral, y se manifiestan principalmente en su forma a *capella* con tres o cuatro voces, o en el formato de voz y piano. Respecto a la dotación instrumental, el piano se distingue claramente como el medio preferido para la creación de música infantil, tanto en su forma solista como combinado con instrumentos sinfónicos; la guitarra es el segundo instrumento más utilizado para los mismos propósitos. A la conjunción canto-piano-guitarra se le contraponen en número una gran variedad de formatos de cámara, que involucran principalmente instrumentos sinfónicos de cuerda y de viento-madera.

También se encontró un grupo importante de óperas infantiles y óperas bufas de compositores como Ricardo Teruel, César Guillén, Alecia Castillo, Juan Carlos Núñez, René Rojas, Diana Arismendi y Federico Ruiz, y que representan un elemento relativamente nuevo dentro del repertorio infantil venezolano.

A partir de este esfuerzo, otros investigadores interesados pueden abordar el tema desde muchas otras perspectivas. En todo caso, deseamos sugerir a los compositores, sobre todo a las nuevas generaciones de ellos, que tomen en consideración el tema de la infancia. Ante el importante movimiento de orquestas infantiles y juveniles que se ha consolidado en Venezuela, existe una escasez del repertorio sinfónico infantil y juvenil, por lo que se hace necesario motivar la creación de un nuevo repertorio que despierte la fantasía de los niños, haciendo uso de un nuevo lenguaje y nuevas sonoridades, además de obras que se basen en la tradición cultural venezolana para fortalecer nuestra identidad como pueblo, frente a los procesos globalizantes y en contraposición a la música comercial de mala calidad.

Nahuel Pérez Bugallo*
Martina Pérez Bugallo**
Clara Gómez Montenegro***

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



Rubén Pérez Bugallo en la etnomusicología argentina

Rubén Pérez Bugallo nació en Necochea, provincia de Buenos Aires, el 11 de Agosto de 1945. Nieto de inmigrantes españoles de origen aragonés y gallego instalados en Los Toldos, población bonaerense que cuenta con una reserva de aborígenes *mapuche*, siendo ésta formativa de sus vivencias infantiles, pues concurría en vacaciones cuando los chacareños, criollos e indígenas convivían para el tiempo de la cosecha y el trabajo con los animales. En su adolescencia participa del auge nativista de la década de 1960, integrando dos grupos folclóricos donde se desempeñaba como percusionista y guitarrista, a la vez que cursaba sus estudios secundarios. Es en esta etapa donde comienza a darse cuenta que existe una diferencia significativa entre la música llamada folclórica que se emitía por las radios y la que realmente se practicaba en los ámbitos rurales. Por esa época comienza a leer los trabajos de divulgación que Carlos Vega —el gran maestro de la musicología argentina— publicaba en la revista *Folklore*, siendo a partir de éstos que se dispara su vocación. Es precisamente por ello que comienza a recopilar estas músicas a cuanto cantor criollo conoce no sólo en Los Toldos, sino en diferentes viajes que realiza por diversos puntos del territorio argentino, que a la larga se convirtieron en verdaderas prospecciones.

* Egresado del Instituto Tecnológico de Música Contemporánea de Buenos Aires; asistente de sonido y camarógrafo en los trabajos de investigación de Rubén Pérez Bugallo en las campañas del noroeste argentino y Patagonia. Director de Antigal, grupo que recibió premios de la Secretaría de Cultura de Argentina y el Consejo Argentino de la Música.

** Antropóloga por la Universidad de Buenos Aires; asistente en los trabajos de campo realizados por Rubén Pérez Bugallo en las provincias de Jujuy, Salta y Buenos Aires; investigadora del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y el CONICET; estudiante de doctorado en la Universidad de Buenos Aires.

*** Profesora de Historia en la Universidad de Buenos Aires; asistente en trabajos de campo etnomusicológicos realizados por Rubén Pérez Bugallo en las provincias de Jujuy, Salta, Santiago del Estero y Buenos Aires. Desde 1973 forma parte de Antigal, grupo dedicado a la tarea de divulgación de la música de tradición oral, aborígen y criolla de Argentina.



En 1972, mientras realizaba sus estudios universitarios en Buenos Aires, conoce al profesor Bruno Jacovella, entonces director del Instituto Nacional de Musicología, quien se interesa en sus empíricas recolecciones y lo invita a hacer una sesión de registros documentales. El maestro le fue grabando muchos de “los antiguos temas bonaerenses que yo conocía por tradición familiar o por haberlos recogido ‘de oído en mis andanzas campesinas’”.¹ En 1973 decide, por consejo de Jacovella, cursar los estudios terciarios de profesor superior de folklore y universitarios en antropología, en la Universidad de Buenos Aires, para acceder a un cargo en dicho Instituto. Todo un desafío, ya que recibe su primer título en 1976 y al año siguiente ingresa al instituto como auxiliar técnico, mientras en 1979 logra licenciarse en ciencias antropológicas.

En 1978, ya en puesto de investigador, junto con otros colegas forma parte de un proyecto del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, con apoyo de la OEA: “Relevamiento Integral de la Música Tradicional Vigente o Superviviente en la Argentina”, y a él se le asigna la zona del sudeste de Salta. En esta instancia comienza a sorprender por su capacidad de trabajo. Con el correr de los años el equipo de investigación se diluyó; sin embargo, Pérez Bugallo —que en 1983 ingresa en la carrera de investigador científico del CONICET— continuó realizando su tarea con o sin viáticos. Para ello recorrió la totalidad de los departamentos mediante un barrido sistemático de toda la provincia, algo pocas veces visto hasta entonces. El fruto de ese trabajo abrumador es el *Relevamiento etnomusicológico de Salta* (1984), compuesto por dos discos y un folleto, y complementado con *Folklore musical de Salta* (1988) hoy curiosamente agotados. Es a partir de estos trabajos que Pérez Bugallo se posiciona como uno de los máximos referentes en la especialidad, por lo menos en Argentina.

Producción científica y de divulgación (1988 y 2007)

En esta parte nos proponemos describir a modo de síntesis sus publicaciones más resonantes, dejando de lado

¹ Rubén Pérez Bugallo, “Bruno Jacovella. El que sobrevivió con jovialidad”, en *Entre todos folklore*, núm. 24, 1996.

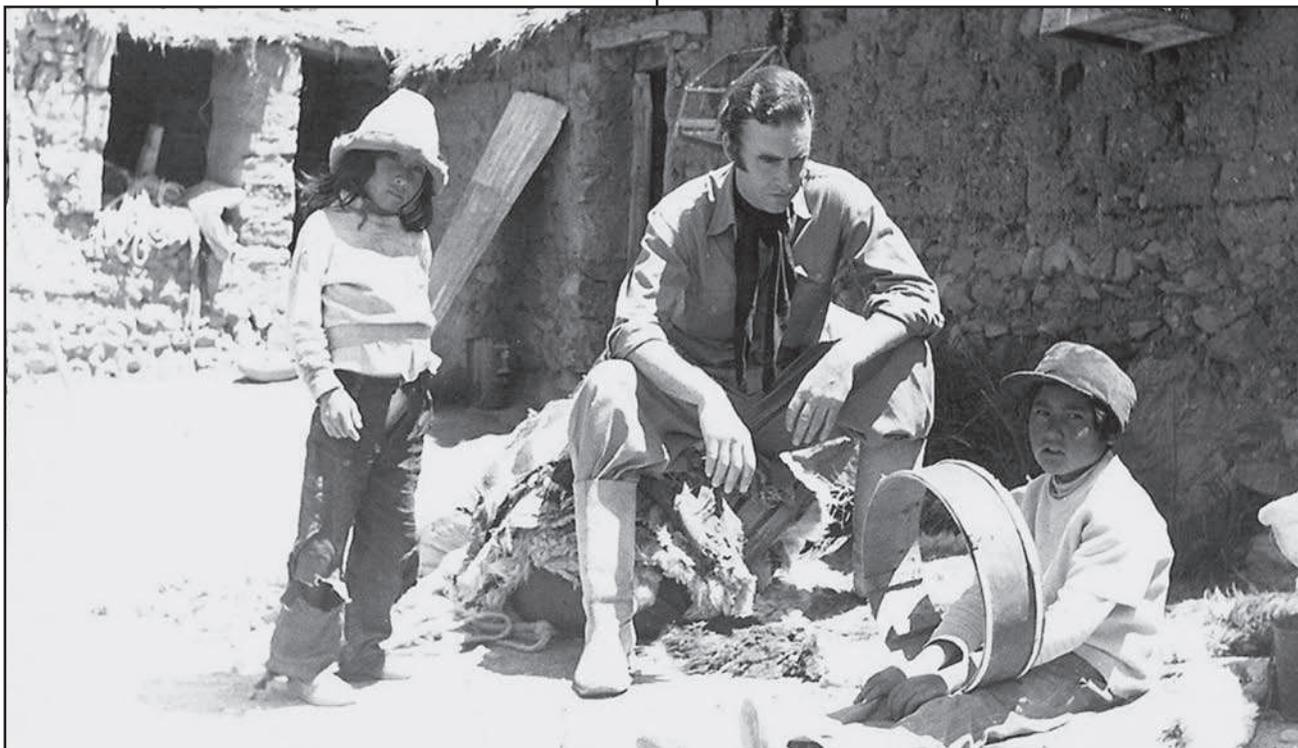
por falta de espacio numerosos aportes realizados en diferentes congresos y revistas científicas o de divulgación, como por ejemplo sus estudios de etnocoreología entre los chiriguano-chané, los diferentes relevamientos provinciales que prosiguieron luego del realizado en Salta, sus estudios sobre el movimiento nativista y demás. Nos centraremos entonces básicamente en sus libros y discos publicados, pero no en orden cronológico, sino con base en temáticas específicas

Estudios de etno-organología

De referencia obligada en la materia son sus trabajos sobre etno-organología realizados en la totalidad de las comunidades aborígenes existentes dentro del territorio argentino: etnias mapuche, tehuelche, mbyá, chiriguano-chané, matakó (wichí), chorote, chulupí, toba (kom), mocobí, que sin discusión son los más importantes realizados hasta la fecha. El objetivo de los mismos es desarrollar un estudio sistemático de los instrumentos musicales de uso tradicional en estas comunidades desde una óptica holística, estructurada sobre la base de una multiplicidad de modos de abordaje, a saber: clasificación organológica, seguimiento pormenorizado del proceso artesanal, etnodenominación o análisis lingüístico del nombre de cada instrumento en su lengua original, antecedentes etnohistóricos mediante el rastreo de diversas fuentes documentales, limitaciones y ocasiones de uso, las afinaciones —cuando las hubiere—, modos de ejecución —mediante un detalle sobre las técnicas tradicionales específicas de cada instrumento—, asociaciones con otros instrumentos y su grado de vigencia.

Los resultados de estos estudios fueron volcados en diferentes *papers*, así como en diferentes medios de divulgación, aunque algunos de éstos trabajos permanecen inéditos. En 1993 se publica *Pillantún*, dedicado a las etnias mapuche y tehuelche, por el que obtiene el Premio Nacional de Antropología y Metodología de la Investigación otorgado por la Secretaría de Cultura de la Nación. *Katináj* (1997), en cambio, refiere a los grupos aborígenes del Chaco argentino: familias lingüísticas matakó-mataguayo y guaycurú.

Siguiendo con la etno-organología, en *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos* (1993) se con-



signan la totalidad de instrumentos musicales aborígenes y criollos del país en forma sintética, sin dejar de consignar las relaciones históricas y contemporáneas que los han ido modificando en su forma o función. La idea del mismo era reunir como fuente de consulta un material que estaba disperso y permitiera acercar la temática a un público amplio, aligerado en lo posible del aparato erudito para especialistas, estudiantes y público en general, para que “[...] circule tanto dentro como por fuera de los ámbitos académico y científico [...]”.²

Cancioneros

El *Cancionero popular de Corrientes* (1999) compila viejos poemas cantados en la provincia de Corrientes. Sus trabajos de terreno afianzan sus ideas sobre la íntima afinidad entre esta poesía y la del resto de áreas criollas del país y de Hispanoamérica. En *Literatura popular bonaerense vol. IV: cancionero tradicional*, Pérez Bugallo toma en cuenta para la clasificación del material poético su forma y su función, y apoya su compilación en los anteriores recopiladores y fuentes. En este libro pasan por sus páginas romances, coplas, letras de décimas, serenatas, danzas y compuestos, entre otros.

² Rubén Pérez Bugallo, *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*, Buenos Aires, Del Sol, 1993, p. 11.

En el mismo da cuenta de que en su archivo personal constan 2 397 registros, acompañados con sus correspondientes datos de fecha precisa, nombre y edad del intérprete, modo de ejecución, contexto de la grabación y aparato utilizado.

Literatura popular bonaerense, vol. V: cancionero autoral (2004) está dedicado a la poesía que

[...] no suele responder caracterológicamente —salvo honrosas excepciones— a los parámetros tradicionales; aunque a veces se ajuste formalmente a pautas estructurales arraigadas por transmisión oral. En términos generales, puede decirse que hoy la canción criolla autoral bonaerense suele respetar las fórmulas poéticas básicas, así como también los giros melódico-armónicos de las viejas especies líricas y coreográficas pampeanas, pero su discurso poético resulta ser, en realidad, una referencia evocativa en el caso del tradicionalismo y una libre creación en las expresiones nativistas.³

El chamamé

Como resultado de su relevamiento etnomusicológico de Corrientes publica *El chamamé: raíces colonia-*

³ Rubén Pérez Bugallo, *Literatura popular bonaerense, vol. V: cancionero autoral*, Buenos Aires, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2004, p. 8.



les y desorden popular (1996). Esta especie —de absoluta vigencia e intensa práctica en la provincia— se ha arraigado en todo el país con las migraciones internas de los correntinos y la ayuda de los medios de comunicación. Los cultores de dicha música —según cuenta el autor— fueron discriminados socialmente y perseguidos políticamente después de la caída del peronismo en 1955; aunque a pesar de todo ese proceso descalificatorio dicho género logró imponerse popularmente. Su teoría es demostrar que la procedencia del mismo no es de origen guaraní, ni desciende directamente de la música académica que trajeron los jesuitas, ni se trata de una polka acordeonizada, como se venía postulando de hace tiempo desde diferentes ópticas; sino que responde a una clara filiación hispano-peruana, como otras músicas tradicionales de Argentina y Latinoamérica.

Discos de carácter documental

Otro de los puntos destacables de su labor está relacionado con la edición de discos de carácter documen-

tal. Cabe destacar que es una tarea poco desarrollada en la Argentina, por lo menos en lo que respecta a especialistas en la materia, que no son muchos, seguramente debido a la falta de recursos con que se dispone por parte de los organismos públicos. Al ya citado *Relevamiento etnomusicológico de Salta* se le suma entonces *Música mbyá del territorio argentino* (2007), disco y libro que dan cuenta de los registros efectuados entre los mbyá asentados en la provincia de Misiones. El mismo está dividido en cuatro secciones: toques instrumentales, cantos sagrados, ceremonias colectivas y sesiones chamánicas.

Uno de los formatos elegidos para dar a conocer estas músicas de tradición oral fue su elaboración en conjunto con artistas que en mayor o menos medida se dedicaban a cultivar este tipo de músicas, bajo su asesoría, claro. En 1990 se edita *Painé taiëll*, un álbum de música mapuche interpretada por la cantante Aimé Painé. Este trabajo reúne algunas de las canciones y toques instrumentales tomados a la cantante en diferentes circunstancias, e incluye textos explicativos de



cada pista. En el mismo se aclara que pese a no ser el producto presentado de “primera mano”, es decir registros realizados en campo, sino adaptaciones o recreaciones a partir del dato antropológico; pero añade que estas dos vertientes, el rescate científico y la proyección artística no están necesariamente reñidas, ya que pueden complementarse para producir una obra valiosa. De este mismo tipo, aunque en el ámbito de la música criolla, es el disco *Música criolla tradicional de la provincia de Buenos Aires* (1996), una obra premiada en diversas oportunidades. Con el grupo Antigal realizó dos álbumes que serán mencionados mas adelante.

Antigal, un juego dialéctico entre la teoría y la práctica

En 1973 Rubén Pérez Bugallo crea el grupo Antigal, dedicado con exclusividad a la ejecución de músicas étnicas tratadas desde una óptica de fidelidad antropológica. A partir de sus investigaciones, y a través de su reconstrucción documental, el grupo realiza una interpretación genuina que refleja las técnicas, formas y carácter de estas expresiones, con la intención de revalorizar este patrimonio, para de esta manera preservar, difundir y devolver de alguna manera tantos años de confianza por parte de todas estas comunidades.

Como consignamos en un trabajo anterior,⁴ creemos que es en este punto que se establece una especie de juego dialéctico entre la teoría y la práctica, íntimamente relacionado con la habilidad que desarrolla Pérez Bugallo en la ejecución de estas músicas. A través de su formación musical se propone el desafío de llevar a la práctica el resultado de sus investigaciones. Posición que se ve facilitada por su permanente contacto con estas expresiones de la cultura. Con respecto a la ejecución en sí misma, esta amplia gama de posibilidades de abordaje le permitían asimilar toda esta información para aplicarla: aprendiendo a ejecutar un instrumento, conociendo sus matices estéticos y técnicos, surgían nuevas preguntas y nuevas respuestas que se convertían en una poderosa herramienta para verifi-

⁴ Clara Gómez Montenegro *et al.*, “Antigal: un juego dialéctico entre la teoría y la práctica”, ponencia para el XII Congreso Latinoamericano de Folklore del Mercosur, 2007.

car lo escrito, confirmarlo y a menudo refutarlo. De este modo, todo este *corpus* teórico de producción científica retorna a su formato original, se recicla y materializa, excepto por los actores y el marco donde son realizadas. La música en este caso ya no cumple la misma función de origen, pero se convierte en un vehículo para la explicación del hecho.

En mayo de 1999 se publica *Música criolla tradicional argentina*, álbum que en 2002 recibe una Mención en los Premios Nacionales de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación; posteriormente se edita de manera independiente el disco *Poesía y música étnica argentina* (2004).

Metodología de trabajo

Los trabajos de Pérez Bugallo se alimentan de la investigación de campo, ya que no concibe la labor antropológica o etnomusicológica sin el contacto directo con la realidad sociocultural que la ocupa; es por eso que cuestiona las aproximaciones que consideran a *priori* los hechos culturales como extraños y descartan desde la hipótesis la posibilidad de que el observador-investigador de alguna manera sea parte de ese grupo objeto:

Avalados por nuestra propia experiencia —tanto la vivencial de actores, portadores y transmisores de cultura popular como la encausada sistemáticamente por formación profesional—, creemos que ya es hora de que demos la espalda al elitismo intelectual y planteemos la necesidad de una renovación radical que revierta aquella actitud nacida de la antropología misma, cual era la de reservar al investigador de la cultura el triste papel de espía de los bienes ajenos.⁵

En la base de su pensamiento estaba la idea de que la realidad cultural de los pueblos no fuera estereotipada por especulaciones foráneas y así lograr una auténtica hermenéutica de la nostridad a partir de las particularidades de cada región, poniendo énfasis en que esto sólo podría llevarse a cabo si “se desechan tanto los reduccionismos ideológicos de la antropología tradicional como las idealistas metáforas con que el

⁵ Rubén Pérez Bugallo, “El folklore. Una teoría de la práctica”, en *Sapiens*, núm. 5, 1985, p. 102.



nativismo de raíz romántica —también autodenominado ‘Folklore— nos presenta diariamente indígenas y gauchos ridiculizados *for export*’.⁶

Realizaba los trabajos de campo para registrar, con la ayuda de aparatos de grabación sonora y filmica, las manifestaciones culturales, y en particular la música de las diferentes comunidades que a *posteriori* sistematizaba en un trabajo de gabinete y archivo, con el fin de estudiarlos de manera integral.

Despojándose del enmascaramiento etnocentrista, y sin considerar estas expresiones como ajenas o “del otro”, las llevó realmente a la práctica, lo que en antropología se denomina “observación participante” y desde esa postura recalcó, totalmente convencido, que ninguna expresión de la cultura puede ser reflejada en toda su amplitud por científicos que la consideren solamente como un objeto de estudio, ya que esa “toma de distancia” sólo impide la correcta comprensión de los hechos: “es la carga afectiva —tan vilipendiada por ciertos “científicos puros” de la posmodernidad globalizante— la que me ha posibilitado ir encontrando la base de mis certezas”.⁷

Se debe destacar que Pérez Bugallo asignaba especial atención a la divulgación científica, manifestando en la presentación del primer disco de Antigal que “[...] siempre he pensado que de nada vale tanta dedicación, tanto estudio si no somos capaces luego de ofrecerlo nada más que en un *paper* para consumo universitario [...] este disco es una manera de devolver, de agradecer esa posibilidad de hacer esta música, que tal vez para algunos siga pareciendo poco seria, poco científica [...]”.⁸

Conclusiones

Después de más de 90 trabajos de campo realizados en todo el territorio argentino, de la publicación de más de trescientas obras de carácter científico y divulgativo, de un incansable sacrificio por dar a conocer mediante diferentes medios la poesía y la música de tradición oral de los diferentes grupos étnicos de nues-

tro país, es que creemos entender que existe un antes y un después dentro de la disciplina en Argentina. Rubén Pérez Bugallo incorpora a estos estudios un profundo compromiso social en la medida que se propone devolver al pueblo con su trabajo el fruto de sus investigaciones y de asignarle especial importancia a sus informantes, que le habían brindado los secretos de su arte ancestral.

De sus trabajos se desprende una persistente intencionalidad de no encasillarse dentro de diferentes marcos teóricos puestos “de moda” a lo largo de su carrera científica, sino intentar plasmar su propia perspectiva:

[...] la cita bibliográfica en sí misma no constituye garantía de rigor científico; sobre todo porque las experiencias antropológicas suelen ser algo más complejo que recetas transplantables. Nuestra intención —probablemente un tanto ingenua— es competir con los centros de poder que pretenden digitar hasta nuestras líneas de pensamiento, resumiéndolas a la mala copia de antojadizos y permanentes virajes [...].⁹

Por eso estamos convencidos, como él, de que

[...] en los actuales tiempos de la tan controvertida “globalización”, en la que las identidades culturales de regiones y hasta de naciones enteras parecen correr el riesgo de quedar sepultadas por una capa de indiferenciación e indiferencia programada, toda intención de un pueblo por mantener la memoria de su origen y conservar su idiosincrasia —sin que esto implique ni una negación de las necesarias interrelaciones ni una arbitraria xenofobia—, tiene tal vez mucho de ingenuo y bastante de heroico. Pero también merece, sin duda, la atención y el respeto de todos aquellos que todavía no comprendan que buena parte de la soberanía se funda en la conciencia y la preservación de un bagaje identitario propio. Los universos musicales regionales, transmitidos por generaciones y conservados intencionalmente por sus cultores en diversas regiones del mundo, resultan claros ejemplos de pluralismo cultural y de resistencia a la homogeneización compulsiva.¹⁰

⁶ *Idem.*

⁷ Rubén Pérez Bugallo, *Antigal. Música criolla tradicional de la Argentina*, Buenos Aires, IUNA; 2001, p.7

⁸ *Ibidem.*

⁹ Rubén Pérez Bugallo, “Informe al CONICET” (mecanoescrito), 1989.

¹⁰ Rubén Pérez Bugallo, alocución al público durante un recital de Antigal, 1995.



Invención de la tradición o resurgimiento de nacionalismos musicales en la Unión Europea: el caso en una comunidad del norte de España

El escenario global: geopolítica y nacionalismos

Casi al final de siglo XX la humanidad vivió procesos de cambio social, económico, político y por supuesto de tipo tecnológico y cultural de gran dimensión. Estos cambios significaron transformaciones radicales de la política y la organización social en vastas regiones del planeta: se crearon nuevos estados nacionales y desaparecieron otros; la ciencia se desarrolló vertiginosamente, transformando la tecnología y la medicina; además se implantó el acceso a internet como estándar de comunicación global.

A partir de la caída del muro del Berlín se gestó un vertiginoso proceso de transformación del orden global: desapareció el gigante soviético y con él desapareció —al menos en teoría— la distensión que originó la guerra fría. Con esta caída el bloque comunista soviético, y luego el chino, se abren al capitalismo como sistema económico y borran sus grandes fronteras geopolíticas con el occidente neoconservador de la era de Reagan y Thatcher. La disolución del bloque comunista permitió el resurgimiento de antiguas nacionalidades como el caso de la ex Yugoslavia, donde el eje social e ideológico que movió a los pobladores a buscar su reorganización política fue la adscripción étnica-religiosa: la guerra de los Balcanes fue el triste escenario donde serbios, bosnios y croatas dirimieron sus disputas por la reorganización en nuevos estados. Otra consecuencia política de la desaparición del bloque soviético fue el resurgimiento de varios nacionalismos o regionalismos de las etnias islámicas agrupadas en las repúblicas soviéticas ubicadas geográficamente en Asia —Uzbekistan, Rajastán Turkmenistan y Kazajstán—, las cuales trataron de reagruparse no mediante el dominio ideológico del comunismo, sino con base en sus diferencias étnicas y religiosas.

Aunque aún no está del todo claro el verdadero motivo del atentado, se

* Etnólogo egresado de la ENAH y doctor en antropología social por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente dirige la Fonoteca del Centro Nacional de las Artes.

puede pensar por varias razones que el 11 de septiembre de 2001 pudiera ser parte de un escenario posbélico sustentado en la teoría de Samuel Huntington en torno al “choque de civilizaciones”. Es decir, la nueva confrontación no es entre los antiguos bloques económico-políticos: capitalismo y comunismo, sino que ahora se da entre dos proyectos civilizatorios, religiosos y culturales que se oponen drásticamente: el representado por las corrientes musulmanas integristas, y el representado por el integrismo cristiano de la dinastía Bush.

Simultáneamente, en Europa se consolida el proyecto de la Unión Europea de naciones a partir de la creación de un parlamento y leyes supranacionales que regirán la convivencia económica y social de los Estados miembros. Con este proyecto de integración surgieron temores que apuntaban a que se repitiera en la Unión Europea el desastre de los Balcanes, sobre todo tomando en consideración cuál pudo haber sido la respuesta de los grupos de nacionalistas vascos y catalanes en el caso español. Estos nacionalismos se expresan —más en el caso vasco— en la confrontación armada de guerra de baja intensidad en contra del Estado central. Ni siquiera la creación de autonomías históricamente reconocidas basadas en la lengua y las identidades socioculturales habían sido suficientes para que los grupos separatistas quisieran pasar de la lucha armada a la vía política.

En América Latina surge el último movimiento guerrillero del siglo XX con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Se habló de la balcanización del país, de la existencia de un proyecto de escindir a las etnias del Estado mexicano y conformar regiones autónomas. Sin embargo, nada de esto pasó, y para desmentir aún más tales afirmaciones la base social zapatista se refugió en zonas geográficas relativamente aisladas de todo centro urbano, quedando completamente al margen de la sociedad que les circunda, al menos en lo económico y lo social. Como fenómeno particular de la internacionalización —globalización de los movimientos sociales—, la lucha zapatista se insertó en el escenario global generando respuestas solidarias de grupos sociales alternativos en todo el orbe, ya que asistieron a sus convenciones e hicieron suyas sus demandas. Además se crearon las redes de comer-

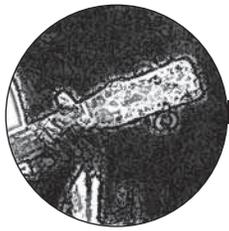
cio alternativo que trataron de situar los productos agrícolas de estas zonas marginadas en los mercados especializados en productos orgánicos del primer mundo. Las comunidades locales se globalizaron.

No surgieron en el escenario mundial proyectos nacionalistas, salvo en el caso de la ex Yugoslavia y las ex repúblicas socialistas soviéticas, que se independizaron y culminaron —con toda la desgracia humana que implicó— en la consolidación de Estados nuevos, pero ello no implicó que a la vez hayan gestado movimientos socioculturales con relevancia global. En el caso de los serbios —virtuales vencedores en la guerra—, el funesto e infame personaje Slobodan Milosevic —capturado y juzgado en el Tribunal Internacional de La Haya— utilizó como recurso propagandístico un género músico-literario que introdujeron varios siglos atrás los pastores musulmanes, durante la dominación otomana de Europa central. Este género de cantos épicos para voz masculina es acompañado de violín o rabel.

La importancia de este tipo de canto, es que en su poesía se evocan las gestas de los héroes míticos y tienen una fuerte carga simbólica que transmite nociones de conducta, de sentimiento de origen y pertenencia grupal, y funciona como transmisora del saber históricamente acumulado del grupo. En el caso serbio este género se utilizó deliberadamente con fines de activación ideológica, y sirvió como medio de transmisión de mensajes xenófobos e incitando al proceso de confrontación.

En el caso de los movimientos étnico religiosos de las ex repúblicas soviéticas, la música como tal no tiene una presencia en la vida pública de la sociedad. Lo que se practica de manera pública al menos dos veces al día es la lectura-canto del Corán, que se transmite por medio de altavoces en las comunidades con el fin de que toda la población reciba el mensaje divino.

La *world music* y los festivales tipo G8, mega festival organizado por varias estrellas de la música rock, entre ellos Bono, del grupo U2, y Bob Geldoff, quienes trataron de juntar fondos para las poblaciones africanas sumidas en una pobreza históricamente ignominiosa, y con el desplante tecnológico consiguieron que fuera visto vía satélite en los cinco continentes a través de televisión de paga por 80 millones de personas. Con ello, nuevamente se hizo patente la capacidad de la



metrópoli para absorber los procesos culturales locales para crear corrientes masivas de consumo cultural que imponen modas, estilos de vida y hábitos de consumo.

En resumen, los procesos globales han sido más poderosos en cuanto a capacidad de movilización social, en cuanto a imposición de modas y estilos culturales, que los procesos locales regionalistas, o que las luchas por crear nuevos Estados nacionales con sus incipientes utilidades de diacríticos culturales como vehículos de propaganda.

La música y el regionalismo en Cantabria

Por cuestiones de tiempo y formato no podré desarrollar in extenso una etnografía de la Comunidad Autónoma de Cantabria, ni de la comarca de Campoo. Baste decir que Cantabria se encuentra situada al norte de España, colindando con Asturias y el País Vasco. No tiene —como en el caso de Galicia, Cataluña, el País Vasco o Asturias— una lengua propia, sino que se trata de una comunidad castellanoparlante y comparte la frontera marítima norte con las autonomías señaladas.

En Cantabria no ha existido un movimiento nacionalista que reivindique la autonomía y/o independencia por razones étnicas, lingüísticas o socioculturales, como en el caso de sus vecinos vascos y catalanes. Sin embargo, podemos rastrear el origen biológico y cultural de sus actuales habitantes varios siglos antes de la era cristiana —por las evidencias arqueológicas de sitios como Altamira, que se encuentra muy cercano a la comarca de Campoo—, siendo además territorio de asentamientos visigodos, romanos, musulmanes y, en su momento, junto con los vecinos asturianos, fue cuna del movimiento de reconquista que terminaría con la presencia sefaradí y mudéjar en la Península Ibérica. De este último capítulo en la historia de España, el de la presencia islámica y judía, quedan como herencia un sinnúmero de elementos de la cultura y la lengua que se asimilaron a la sociedad que emergió con la unificación de los reinos de Castilla y Aragón. Entre otras cosas, podemos mencionar la gran riqueza gastronómica, la arquitectura y, por supuesto, la lengua y la música. Dentro de la herencia musical podemos situar los cantos masculinos acompañados de rabel que vamos a analizar.

El estudio de campo del que extraigo este documento señala que en algún momento histórico los cántabros —grupos socioculturales de origen celtíbero— fueron cristianizados y marcaron sus fronteras étnico-religiosas de los nómadas musulmanes que llegaban a sus límites geográficos procedentes de la meseta castellana pastando sus ovejas y con sus rebaños de cabras trashumantes. Las fronteras simbólicas entre ambos grupos socioculturales, unos pastores de vacuno en la cornisa cantábrica, los otros pastores trashumantes de ganado caprino, se construyeron en torno a esta actividad fundamental y ordenadora de su vida y cosmovisión: la ganadería. Sin embargo, ambos grupos sociales marcaron con sus diacríticos culturales su origen étnico y lingüístico, aunque el intercambio cultural es innegable.

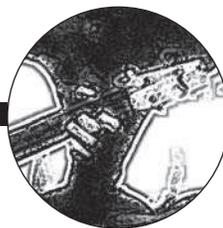
Esta expresión musical, junto con manifestaciones como los cantos a capela de varones jóvenes, así como los cantos y bailes de mujeres solas acompañados de pandereta, fueron reactualizados en la coyuntura de integración de España a la Unión Europea, en un esfuerzo regional por no sucumbir a las políticas económicas que impusieron las cuotas de producción de cárnicos y derivados lácteos de vacuno, dejando a los pequeños productores locales al margen del gran mercado europeo.

Las reacciones sociales y de los productores ganaderos de Cantabria basaron su acción de protesta y de defensa regional en actividades políticas y culturales sin cristalizar en un movimiento nacionalista que buscara la autonomía, pero sí de reivindicación de prácticas sociales, productivas y culturales muy añejas.

Veamos ahora en detalle el caso de la música y el regionalismo de la comarca de Campoo en la Comunidad Autónoma de Cantabria, en el norte de España, en el marco de la consolidación de la Unión Europea.

Lírica popular, géneros musicales e identidad social en Campoo

La lírica de las canciones, junto a la narrativa o memoria oral de todo grupo social, refleja su sabiduría acumulada en torno a la naturaleza y a sí mismo; además reflejan aspectos de sus estructuras sociales. La líri-



ca es contenedora de las simbologías asociadas a las creencias religiosas, a las prácticas litúrgicas y rituales, dando a conocer una serie de datos sobre las prácticas y la cosmovisión del grupo.¹

La etnomusicología² plantea que todas las actividades sociales de los grupos humanos han estado acompañadas de alguna forma de narrativa o de canto. Coincidimos con el planteamiento en torno al origen árabe del rabel,³ y con a la hipótesis de que sea un instrumento pastoril introducido en la comarca de Campoo por los pastores de ovejas trashumantes castellanos. El rabel es un cordófono⁴ no temperado que se toca por frotación de arco, de la familia de los violines; hoy en día se encuentra con distintos tamaños y denominaciones en los países balcánicos como Albania y la ex Yugoslavia, y se extiende hacia los países y regiones de influencia árabe como Azerbaiyán y Rajastán,⁵ habiendo sido introducido a Europa del Este por los países que quedaron bajo el Imperio otomano. En los países del mundo islámico que aún lo conservan, se utiliza el rabel para acompañar tanto las veladas familiares como las ceremonias y rituales en que se narran los mitos de origen de los distintos grupos. En Campoo, el rabel y su poética asociada han pasado, al contrario del sentido litúrgico ceremonial que posee en aquellos países, a formar parte del acervo cultural donde la lírica rompe, aunque sea momentáneamente, con los tabúes en torno a la sexualidad, haciendo de los versos “picantes” que sirven de válvulas de escape para aliviar la tensión que hablar de sexo puede generar.

El rabel no es un cordófono de la misma familia que el laúd, ya que este último es un cordófono que produce el sonido por golpe directo sobre las cuerdas, ya sea en forma de punteo para producir melodías por

medio de secuencias de notas, ya sea como base armónica produciendo acordes, que implican tres o más notas simultáneas: tónica, fundamental y dominante. La forma del laúd lo acerca más a la familia de cordófonos de los que surgen la guitarra en su versión italiana y en la española, la mandolina y otros cordófonos de golpe directo que han caído en desuso en la Península Ibérica, pero que al haber pasado a América con el contacto colonial han permanecido vigentes hasta el día de hoy. Tal es el caso de instrumentos derivados de la familia del laúd como las vihuelas, las jaranas veracruzanas o el cuatro venezolano.

En torno al género músico-poético del rabel, mantenemos la hipótesis de que el grupo social que habitaba en los valles de la Merindad de Campoo haya sancionado su frontera social diferenciándose de los pastores de origen castellano, posiblemente musulmanes, adaptando el repertorio, y sobre todo la lírica, desde el ámbito de las narraciones de origen hacia la liberación de la libido, rompiendo los tabúes sobre el sexo entre el grupo altomedieval cristiano de Campoo.

Siguiendo la misma línea hipotética de la creación de la frontera de grupo, diremos en cuanto al repertorio de la música femenina de pandereta y voz que este género es otra de las aportaciones del Islam a la cultura de la Península Ibérica, ya que ha sido trasladado a los usos y costumbres del grupo social cristiano medieval de Campoo, pasando de ser única y exclusivamente de uso masculino en el mundo árabe a ser un género privativo del género femenino, en el que se hace alusión al universo simbólico y cultural de este género en la vida social del grupo.

Los cantares masculinos con rabel

El factor fundamental del canto masculino acompañado del rabel que nos interesa es aquél en el que se hace énfasis en la mujer y la sexualidad, entendida en su aspecto erótico más que reproductivo, a través de las metáforas poéticas asociadas. Esta forma de expresión se ha tipificado culturalmente como de “cantares picantes” o “rojos”, donde se realizan constantemente, desde la visión masculina de la sexualidad, alusiones a las dotes de las mujeres.

¹ Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964.

² John Blacking, *How Musical is Man?*, Seattle, Seattle University Press, 1973.

³ Ana María Rivas Rivas, “Tiempo de canción, tiempo de creación: la representación de la identidad”, en *Meridies*, núms. 19-20, 1994/1995, pp. 223-237.

⁴ León Mames, *Atlas de música, I*. Madrid, Alianza, 1987. pp. 40-41.

⁵ *Instruments de musique du monde* (notas de Geneviève Dournon), Le Chant du Monde (DC), LDX-274675.

Son muchas las culturas que han dedicado repertorios y géneros a los cantos alusivos de la conducta sexual, con lo cual no es algo privativo de Campoo. Sin embargo, analizando los contenidos simbólicos de los versos, lo que extraemos es que existe una asociación entre la fertilidad de la mujer y la fertilidad de la tierra, así como alusiones directas a la estructura social de Campoo, en las que la mujer aparece como parte fundamental de la actividad económico-productiva y pecuaria.

La expresión metafórica de la actividad sexual puede estar derivada hacia la lírica picaresca, mientras en las relaciones sociales familiares y vecinales está fuertemente sancionada su mención explícita; es decir, trasladar de la esfera de lo privado los aspectos íntimos de la vida conyugal hacia la esfera de lo público se considera tabú. Por tal motivo la expresión de las pulsiones de deseo sexual son llevadas hacia el ámbito de lo simbólico “picaresco”, dejando de tener contenidos precisos y al producir la hilaridad relajan las fuertes restricciones sociales para expresarlos.

Una de las características de este género músico-poético es que está cantado desde la voz masculina, la que culturalmente puede exteriorizar los deseos, siendo que la poética del repertorio ejecutado por los colectivos femeninos también expresa la pulsión, pero desde otra construcción simbólica. Mientras en los cantos masculinos de rabel se alude francamente a la sexualidad y a las características que debe de cumplir una mujer para ser “merecedora” —desde la posición emic en cuestión— de ser pedida en casamiento, están los de ser una buena esposa, madre y buena trabajadora en la unidad productiva doméstica que se formará.

Mientras en la lírica de los cantos femeninos se alude con más precisión al amor romántico característico de la familia nuclear cerrada moderna, donde los valores que se expresan tienden a estar más próximos en su contenido explícito hacia las bondades del amor visto como ideal de amor romántico. En algunos casos, la lírica de los cantos femeninos no deja de contener cargas simbólicas alusivas al deseo sexual de la mujer.

Los cantos masculinos remiten a la oralización de las pulsiones y los deseos sexuales enunciados desde la primera voz del singular de forma activa. Mientras la líri-

ca femenina refiere las pulsiones hacia una sublimación poética, donde se transfiere el deseo, la pulsión, hacia formas descentradas: la mujer no expresa el deseo, ya que está fuertemente sancionado y, por tanto, lo traslada a la esfera de la poética recargada de metáforas de amores “ideales”. Se descentra el deseo de la mujer trasladándolo hacia la voz en segunda persona inactiva.

Como ya se ha dicho, aunque ambos miembros de los matrimonios llegan a éste con sus respectivas dotes y herencias, la propiedad de la casa de labranza, o por lo menos la detentación pública de la propiedad, pasa a quedar bajo registro de los hombres. Esta característica se expresa en la narrativa oral, y en las metáforas y la poesía de los distintos géneros musicales de Campoo.

A continuación se transcriben una serie de estrofas de dos aires o canciones: “La mujer que a mi me quiera” y “Jota a lo pesao”, que reflejan la percepción masculina sobre la mujer dentro de la literatura oral de Campoo. No se ha considerado necesario detallar los contenidos simbólicos de la poesía, ya que en el caso de este género son bastante explícitas en su significado. Los materiales fueron obtenidos en una grabación de campo realizada con un informante nacido en Fontecha, que ahora vive y trabaja en Reinosa. Este informante, además de su trabajo profesional como profesor de enseñanza pública primaria, es constructor de rabeles y músico.

La mujer que a mí me quiera tiene que ser campurriana, que me cosa y que me lave y que eche el jato a la cabaña, campurriana, campurriana ha de ser, campurriana, la que a mi me ha de quereroley ya.

La mujer que a mi me quiera tiene que tener prendidas 30 vacas en la cuadra con campanos con hebillas, campurriana, campurriana ha de ser, campurriana, la que a mi me ha de quereroley ya.

La que a mi me ha de querer tiene que ser de Naveda, que me cosa y que me lave, y eche el jato a la pradera, campurriana, campurriana ha de ser, campurriana, la que a mi me ha de quereroley ya.

La que a mi me ha de querer tiene que ser campurriana, que las de capital tienen mucha espiga y poca grana, campurriana, campurriana ha de ser, campurriana, la que a mi me ha de quereroley ya.

Campurriano fue mi padre, campurrianos mis hermanos,
campurriana ha de ser la que a mí me dé la mano,
campurriana, campurriana ha de ser, campurriana,
la que a mi me ha de quereroley ya.
Y en el Valle de Campoo me dijo una campurriana, si me
chísquilas el burro para ti doy la lana, campurriana, cam-
purriana ha de ser, campurriana,
la que a mi me ha de quereroley ya.

Toca rabelillo toca, que te tengo que romper,
que a la puerta de mi novia no has querido tocar bien,
este rabel pide vino, y las cuerdas aguardiente,
y el mozucu que le toca, chavalas de quince a veinte,
el rabel está enojado y el que le toca también,
porque no le dan de aquello que rechina en la sartén,
el rabel que ha de ser fino, ha de ser de verde pino,
la vihuela de culebra, y el sedal de mula negra,
debajo del delantal tienes un tintero negro,
déjame mojar la pluma que soy escribano nuevo,
debajo del delantal tienes el chichirimundi,
si te lo llevo a pillar, quitolis pecata mundis,
me quisiste y te quise, me obligaste y te obligué,
los dos tuvimos la culpa, yo primero y tu después,
viva el Valle de Campoo y el de Enmedio porqué no,
viva el pueblo de Fontecha que desde allí vengo yo,
La despedida les doy, a todos en general,
que mi corazón no quiere con ninguno quedar mal.

El repertorio de pandereta⁶ y las romerías

Los datos de campo relativos a las sociedades de mujeres, la música de panderetas y su lírica nos indican que el canto femenino estuvo asociado más con aspectos de la liturgia, en los que la virginidad o doncellez de las participantes en los grupos de baile y canto era una prerrogativa. Los grupos de canto femenino se organizaban para cantar en las fiestas de Corpus, de la Ascensión, pero sobre todo en las procesiones y actos litúrgicos destinados a conmemorar a la Virgen de Labra y la Virgen de Montesclaros, donde cantaban el “Salve María” en las romerías.

⁶ Los estilos musicales que se tocan y cantan acompañados de pandereta por los duetos de mozas son: “a lo pesado”, “a lo ligero”, “a la jota”, “paso doble”, “a lo agarrado”, y al “vals”.

El repertorio básico de la pandereta se compone de dos tipos de “aires” o estructuras rítmicas fundamentales. Se conocen como “tocar a lo pesado” y “tocar a lo ligero”. Ambas estructuras rítmicas son englobadas dentro de una forma musical muy difundida en el norte de España conocida genéricamente como jota⁷. Sin embargo, en Campoo se practica una variante rítmica llamada “jota campurriana”.

Ambos estilos de tocar son acompañados por la percusión de una o varias panderetas, con las cuales las mujeres acompañan el canto. La estructura armónica del canto⁸ se realiza en voces paralelas, formando acordes en terceras que tejen una misma melodía acompañadas de la polirritmia de los panderos. El pandero, por su parte, es un instrumento de percusión o membranófono de golpe directo polirrítmico, de origen oriental.⁹ Llega a Europa de la mano de las migraciones provenientes del norte de África. Este instrumento representa uno de los membranófonos de golpe directo más complejos, ya que sus múltiples posibilidades de ejecución lo convierten en un instrumento polisémico.

La base rítmica se logra por el golpe directo de la mano sobre el parche de cuero de cabra tensado en un bastidor de madera circular. En dicho bastidor se colocan series de pequeños címbalos metálicos que resuenan según se percute el parche con la mano y según se mueve el instrumento de arriba hacia abajo, con el fin de lograr el afecto de polirritmia que caracteriza a esta jota.

Es decir, mientras la mano percute en forma directa en *tempos* ternarios, el pandero es movido de arriba hacia abajo, creando los acentos binarios de complemento al ternario. Como se deduce, la sesquiáltera que se produce de la combinación del 6/8 con el 2/4, es un claro ejemplo del origen norteafricano de este percutor complejo.

⁷ Bruno Nettl, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, Alianza Música, 1985.

⁸ Karl Dahlback, *New Methods in Vocal Folk Music Research*, Oslo, Oslo University Press, 1958; también Paul Cutter, “Oral Transmission of the Old-Roman Responsories”, en *Music Quarterly*, núm. 62, 1976, pp. 182-194.

⁹ León Mames, *op. cit.* pp. 30-31. Se sigue el sistema de clasificación de instrumentos organológico de Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, Nueva York, Norton Press, 1940.



Las voces femeninas tejen complejas florituras diatónicas en torno a las notas de paso —tercero y quinto grado de la escala— de la melodía, dando así un realce a la ancestral estructura armónica modal. Este mismo rasgo es compartido por la voz masculina, que canta a capela los versos de amor a las mujeres, donde destaca la monofonía que borda los finales de las estrofas, como melismas modales.¹⁰

Las diferencias estriban en que tocar a lo ligero tiene una estructura binaria, basada en un tempo de 6/8 acentuado como un tempo de 2/4, donde se subdividen los compases no en tres tiempos, sino en dos tiempos, por lo que tiene una posible acentuación como tempo ternario. En otros casos se deriva hacia su estructura binaria. Mientras se percute en el parche, los címbalos crean trinos de tresillos que adornan las estructuras rítmicas de la jota. Tocar a lo pesado tiene una clara estructura ternaria que no se deriva a los acentos binarios, sino que se descompone en acelerandos que llegan en el caso de las ejecutantes expertas hasta frases rítmicas básicas de 12/16, mientras los címbalos del bastidor repiquetean doblando el tempo.

Como en toda la tradición percutiva de origen oriental, existen distintas combinaciones de golpes, ya sea combinando la palma de la mano abierta con repiqueteos de los dedos sobre el parche; bien sean estas variantes de golpe en el parche con golpes en el bastidor de madera. Así, nos acercamos a las tradiciones musicales que derivaron en distintos tipos de ritmos para señalar las fases componentes de las ceremonias. Esto se pone de relieve en las formas de bailar que acompañan inexorablemente a la jota, ya sea a “lo pesado” o a “lo ligero”.

En las jotas a lo ligero se baila en filas de hombres y mujeres que se encuentran frente a frente, haciendo evoluciones coreográficas dentro de un área rectangular que la misma formación en filas determina. El baile a lo pesado es realizado por parejas que evolucionan coreográficamente dentro de un área.

¹⁰ Alexander Ellis, “On the Musical Scales of Various Nations”, en *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 33, 1885, pp. 485-527.

Conclusiones

En el momento histórico preciso de la incorporación de España a la Unión Europea, los grupos de acción social: movimientos de barrio, sindicalizados, casas de cultura, así como los intelectuales locales, organizaron actividades que tenían como fin activar la solidaridad social con el fin de movilizar tanto a amplios contingentes urbanos y rurales de la comarca como a la clase política y a la burocracia local, para que no permitieran que las cuotas de producción pecuaria impuesta por la política agraria comunitaria fuera a terminar con una actividad milenaria que consideran la base de su organización social.

Como parte de la activación o respuesta social a lo que denominaban “el fin de una tradición”, se creó un movimiento regional que se valió de la música, los bailes y la lírica popular para recrear y actualizar la memoria histórica colectiva y tratar de evitar con ello su aniquilamiento socio cultural.

A lo largo de esta ponencia he tratado de mostrar cómo la élite política y social de una región utiliza ciertos diacríticos culturales como elementos que aglutinen el sentido de pertenencia o adscripción socio cultural, y con ello movilizar la consciencia social en una coyuntura dada.

Los nacionalismos y los regionalismos operan ideológicamente movilizando —a partir de la activación de mecanismos de cohesión grupal— símbolos compartidos a la población que se opone a cambios exógenos que ponen en peligro la estabilidad y el *status quo*. De esta forma la cultura —música, lírica, danza, etcétera— se convierten en medio excelente para transmitir mensajes específicos dentro de contextos particulares. Crear festivales culturales, concursos y certámenes fue la reacción que tuvieron los grupos de poder local para tratar de evitar que las políticas económicas exógenas terminaran con la ganadería de vacuno en la cornisa cantábrica.

Aunque no pudieron evitar la imposición de la política económica europea, los diversos colectivos sociales de la comarca tuvieron la oportunidad de actualizar sus tradiciones culturales dentro del marco de la activación de una nueva conciencia de cultura regional.

María Luisa Escobar: momento histórico, vida y obra musical (1930-1960)

María Luisa Escobar: un nombre de mujer, una expresión musical, un momento de la historia latinoamericana y de Venezuela en particular.

La etapa de nuestra historia venezolana que aquí queremos recordar está representada por esas misceláneas que caracterizan toda transición; por una parte la supervivencia nostálgica y bucólica heredada del siglo XIX, por otra los matices cada vez más intensos de un modernismo que fue ganando terreno en la mente y el espíritu de nuestra gente hasta arropar los que fueron nuestros valores, costumbres y tradiciones, cuando la circunstancia petrolera comenzó a trocar lo tradicionalmente nuestro por aportes extraños que se fueron abriendo paso, impulsados por nuevas tecnologías y asociados a la nueva riqueza.

A principios del siglo XX las ciudades venezolanas congregaban cerca de 10 por ciento de la población total, es decir, la casi totalidad de la población vivía en el campo y se ocupaba de faenas agrícolas y pecuarias. El pequeño porcentaje que vivía en las urbes lo hacía en ciudades pequeñas, pues para 1926 sólo 20 ciudades tenían más de 20 mil habitantes. Ellas constituían el lugar de residencia de los propietarios de haciendas y comercios, que eran pocos, cuyo patrimonio no era suficiente como para pagarse grandes servicios ni ser mercado suficiente para que existieran muchos artesanos. La ciudad fue, en gran medida, el lugar donde se gastaba el excedente de la población rural, el punto de contacto con los mercados europeos y el escenario del poder político:

El país que sobrevivió a la muerte de Juan Vicente Gómez sólo contaba con tres millones de habitantes en un territorio de un millón de kilómetros cuadrados, sometidos a enfermedades endémicas, analfabetas, con sólo dos uni-

* Licenciada en historia egresada de la Universidad Central de Venezuela; maestría en historia de Venezuela; docente e investigadora de la Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela.



versidades de escasa matrícula, donde la investigación y las bibliotecas eran menos que embrionarias.¹

Sin embargo, y apenas conocida la existencia de la abundante riqueza en nuestro subsuelo, se comienza un proceso de notable desplazamiento, proceso éste que conduce a tremendos desajustes sociales y económicos, donde los medios tradicionales de vida comienzan a enfrentar, en desventaja, el empuje arrollador de un nuevo modo de producción “los campamentos

¹ T. Polanco Alcántara, *La década postgomecista: López Contreras y Medina Angarita*, Caracas, Comisión Presidencial V Centenario-Fundación Quinto Centenario, 1998, p. 138

petroleros comienzan a aparecer en medio de nuestra geografía como vitrinas vivientes de una forma nueva y ajena de vivir [...]”.²

El ingreso petrolero alteró el equilibrio social y contribuyó al auge de una clase media y una naciente organización laboral. Los inmigrantes europeos y ciudadanos estadounidenses que vivían en Venezuela, la creciente facilidad de los viajes, la comunicación de masas y el comercio modificaron los hábitos de consumo y actitudes de los venezolanos.

Tradicionalmente, la clase hegemónica en el bloque de poder habían sido los latifundistas, un grupo social históricamente estable y basado en la propiedad de la tierra y la explotación de la masa rural estableciendo relaciones de producción equivalentes a la servidumbre y el tributo.

En referencia a lo político, el gobierno hasta 1935 fue un régimen dictatorial cuyo presidente se mantenía en el poder desde 1908, con un Congreso nombrado por él mismo.

En cuanto al escenario internacional, la cuestión no podía ser más convulsiva: la desintegración de los grandes imperios europeos y otomano; el surgimiento de movimientos nacionalistas como el socialismo, el nazismo y el fascismo; luego de la Guerra Civil española, la gran depresión económica de 1929, y por último el estallido de la segunda conflagración mundial, se confabulan para que estos pueblos latinoamericanos sientan la necesidad de buscar en el acercamiento entre uno y otro el refugio necesario para adherirse más a sus raíces y hermandad, encontrando en la naciente industria cinematográfica, en la música y hasta en los parlamentos contenidos en los guiones de sus películas —así como en la clave cifrada de la letra de sus canciones— canales de comunicación y lazos de apoyo continental. Al común de la gente nos llegaba lo más esencial de esa cosmovisión a través de los gestos y discursos aparentemente incoherentes de *Cantinflas*. Igualmente nos ser-

² A. Frances, *Venezuela posible*, Caracas, IESA, 1990, p. 62.

vía de anclaje para no olvidar nuestros orígenes la canción que nos hablaba de este continente, la primera página del *Cancionero Picot*, el cual luego se desplegaba en boleros, sones, etcétera, siempre acompañados de las familiares figuras de *Chema* y Juana.

A todo ello nos aferramos para detener la influencia de esa nueva cultura por demás ajena, con idioma que no entendíamos pero que inconscientemente se colaba en nuestro hablar chapucero. Logramos resistir su avalancha más o menos hasta comienzos de la década de los sesenta, cuando el doblaje del cine estadounidense, con el muchacho rubio, héroe de la segunda contienda bélica, se colocó en primer plano hasta desdibujar la anterior proyección.

Fue en este escenario donde las ideas de Simone de Beauvoir—y su libro *El segundo sexo*, publicado en 1959— todavía no eran conocidas en nuestro ambiente. El acceso femenino a las universidades sólo fue privilegio para una o dos de nuestras mujeres a comienzos de la década de los cuarenta, y su derecho al voto sólo se consagró en 1946.

Retomando a Simone de Beauvoir, la inmanencia de la mujer venezolana se reducía al ámbito hogareño y a la educación, para convertirse en abnegada esposa y mejor madre. Y el único camino para trascender era a través de la demostración de la calidad de los manjares que exhibía en reuniones y fiestas familiares, donde invariablemente sólo podía departir con las otras mujeres, pues le estaba vedado el opinar sobre política, filosofía y otros temas a los que su “escaso entender”—según el sexo masculino— no le permitía acceso.

Las mujeres pertenecientes a clase media más acomodada solían aprender la ejecución de algún instrumento musical, escribir poemas, hacer composiciones musicales y cantar, logrando así expresar el universo contenido en su mundo interior.



Fue en este escenario donde en 1912 nació en la provinciana ciudad de Valencia María Luisa González Gragirena (María Luisa Escobar). Según sus biógrafos, inició sus estudios en su ciudad natal, con las monjas de San José de Tárbes; viaja luego a la isla de Curazao, donde ingresa en un colegio para señoritas a fin de seguir sus estudios musicales y de idiomas; para perfeccionar ambos viaja a París, donde estudia con Roger Ducassee. Para 1931, ya en Venezuela, funda el Ateneo de Caracas, donde permanece hasta 1942. Fue miembro honorario de la Junta Nacional de Radiodifusión 1939-1953, directora artística de Radiodifusora Venezuela, y representante del gobierno en diversos congresos internacionales; creó la Asociación Venezolana de Autores y Compositores, y luchó incansablemente por el reconocimiento de los derechos de autor.

María Luisa González Gragirena —quien adoptó el apellido Escobar, después de su segundo matrimonio con el violinista José Antonio Escobar Saluzzo— reunió en su casa a un grupo de mujeres para constituir la Junta que habría de fundar ese centro dedicado a la cultura, el arte y la ciencia que es el Ateneo de Caracas. Este centro congregó a pintores, escultores, novelistas, poetas, historiadores, músicos, y gente del mundo del teatro y del ballet. De allí nació el famoso grupo de los viernes, que acostumbraba a reunirse en casa de esta compositora para dar lectura a sus obras.

Su recinto supo también de luchas políticas de resistencia: el 14 de febrero de 1936 se instaló en su sede la Junta Patriótica Femenina, y al día siguiente el Cuartel General de la Guardia Cívica Venezolana, pues se vivían entonces momentos agitados a raíz de la muerte de Juan Vicente Gómez.

Si bien las posibilidades de realizarse en otros espa-

cios diferentes al doméstico estuvo reservado casi siempre para mujeres de cierta condición económico-social privilegiada, como en el caso de María Luisa, no es menos cierto que a través de su profunda sensibilidad musical y artística —y a su afán de lucha la mujer venezolana común, siempre atada a su hacer cotidiano— logró en gran parte expresar su contenida naturaleza a través de delirantes composiciones, en las que afloraba el sentir femenino.

“Nunca me iré de tu vida ni tu de mi corazón”. Así tarareaba regularmente el ama de casa mientras efectuaba sus labores domésticas, oyendo en la voz de tenores y sopranos favoritos, y a través de la Radiodifusora Venezuela o de la Radio Caracas, las composiciones de María Luisa. O se conectaba con un hondo sentir nacionalista ante el dulzor del pregón “naranjas de Valencia”.

En una sociedad cuyos lineamientos básicos se derivan de la cultura occidental, las mujeres, según esta concepción patriarcal, deben tener la cabeza bien atada a la tierra para el mayor cálculo de la sobrevivencia diaria, por ello cualquier intento de las musas inspiradoras del arte o de la literatura tiende a estrellarse contra ese muro de contención.

María Luisa Escobar, a la cabeza de un pequeño grupo de mujeres de su generación, rompió en Venezuela ese esquema tradicional, abriendo camino para las posibilidades de trascendencia de nuevas generaciones a otros espacios y escenarios.

Su búsqueda incesante por comprender el universo y sus leyes la llevó a tratar de penetrar aquella minoría étnica, para entonces tan discriminada y subestimada, la indígena. Se propuso María Luisa hurgar en sus misterios, en la magia de su cosmovisión, llevada por la angustia, quizá, de encontrarse a sí misma. En la unión del indígena con su mundo vislumbró la razón de ser de la transparencia india, de su sencillez, de su autenti-



ca belleza. Realismo mágico que la llevó a tratar de conectarse con sus mitos y ceremonias, traducidos en sincretismos como el culto a María Lionza.

Decile a la vida mía,
La que vive en chiriquinduy
Decile, que soy papua
En su pecho murmury

Quieres que te cante en lengua,
en lengua
Te cantaré ¡Que machucupé
saíra
Que saíra muchucupé

(Improvisación de los indios mucuchi para María Luisa Escobar)

Es de acotar que en nuestro país la influencia del factor indígena se ha investigado poco o nada, a diferencia de países como México, Perú o Guatemala; sin embargo, el indio que todos somos no ha muerto. “Y su sangre no duerme. Por la geografía de nuestras venas se viene hacia nosotros, calladamente, taciturnamente, inexorablemente, con la calma felina de quién sabe la seguridad de su triunfo indeclinable”.

Fue esa comunión mítica, su vivencia de conjunto, en la que el hombre se identifica con la vida emocional, suprapersonal y espontánea del grupo en su comunión con la tierra, en su sentimiento agrícola, en su entrega incondicional a todo donde quiso beber María Luisa, tema y esencia de sus composiciones, como el “Vals Caribe”, el ballet-drama “Guaicapuro” (1951); “Murachi, Upata, Tiuna” —coreo-danza musical— y el ballet “Arichuna y El Dorado”.

Son innumerables sus otras composiciones musicales de corte romántico o costumbrista, además de constantemente recordado el legado de sus luchas para abrir paso a un nuevo mundo para la mujer venezolana y latinoamericana.

Música de percusión y danza oriental, una mirada histórica

A últimas fechas se ha presentado un auge con respecto a la enseñanza-aprendizaje de la danza árabe entre las mujeres jóvenes y adultas de México. Esta didáctica proporciona a los alumnos, en la mayoría de las ocasiones de manera un tanto inconsciente, una aproximación a dos expresiones artísticas de gran tradición en los países del Medio Oriente: la danza y la música.

Dichas formas de expresión, llenas de diversos significados, tienen elementos característicos que las hacen sobresalir de entre otros géneros musicales y de baile, mostrándose como exóticas y extravagantes.

La comunicación establecida entre los golpes producidos por los percusionistas en sus instrumentos y los movimientos del cuerpo de la bailarina, nos dejan ver diálogos de diversa naturaleza: el percusionista pregunta y una parte del cuerpo de la bailarina responde; desde tiempo sin principio ha sido así, siempre con algún objetivo. En un primer momento fue el carácter religioso, en otras épocas ha sido una forma de ganarse el sustento diario. A diario es una forma de celebración o de deleite y seducción.

Ante estas manifestaciones se abre una gama de posibilidades para el estudio y el análisis de la gente común en los países del Medio Oriente. La música y la danza árabe nos pueden enseñar

[...] las formas ordinarias de la vida humana, de lo cotidiano, porque son los comportamientos corrientes los que mayor relación tienen con la percepción del mundo que se forjan las personas. La Historia se ocupa de la sociedad, y lo cotidiano forma parte inseparable de la vida social... hombres y mujeres que vivieron [y viven] lo ordinario.¹

* Estudiante de historia en la UNAM; asistente de la Subdirección de Arqueología del Museo Nacional de Antropología; representante de la Asociación Mexicana de Danza Árabe y Belly Dance, A.C. Estudiante de danza oriental en la Escuela de Danza Árabe Ramah Aysel.

¹ Sergio Ortega Noriega, "Introducción a la historia de las mentalidades", en VV. AA. *El historiador frente a la historia. Corrientes historiográficas actuales*. México, UNAM-IIA, 1992, pp. 90-91.



Geografía

A pesar de que el término Medio Oriente u Oriente Próximo encierra en sí un buen número de países de los continentes de Asia y África, encontramos en ellos elementos culturales afines que nos permiten hablar de cierta homogeneidad a la hora de realizar una mirada retrospectiva a los instrumentos de percusión y a la danza árabe.

Dentro de la región noroeste de África —esa área denominada el Magreb—, encontramos a Marruecos, Argelia, Túnez, Libia y Mauritania; y en la parte noreste tenemos a Egipto. En el continente asiático nombraremos a Turquía, Líbano, Irán, Irak, Siria, Jordania, Yemen, Nubia y Sudán.

La música en el Medio Oriente

Khalil Gibran, literato libanés, en uno de sus poemas dijo que la música:

[...] vigorizadora de los guerreros
y fortaleza de las almas [...] [nos ha enseñado] a ver
con nuestros oídos
y a oír con nuestros corazones.²

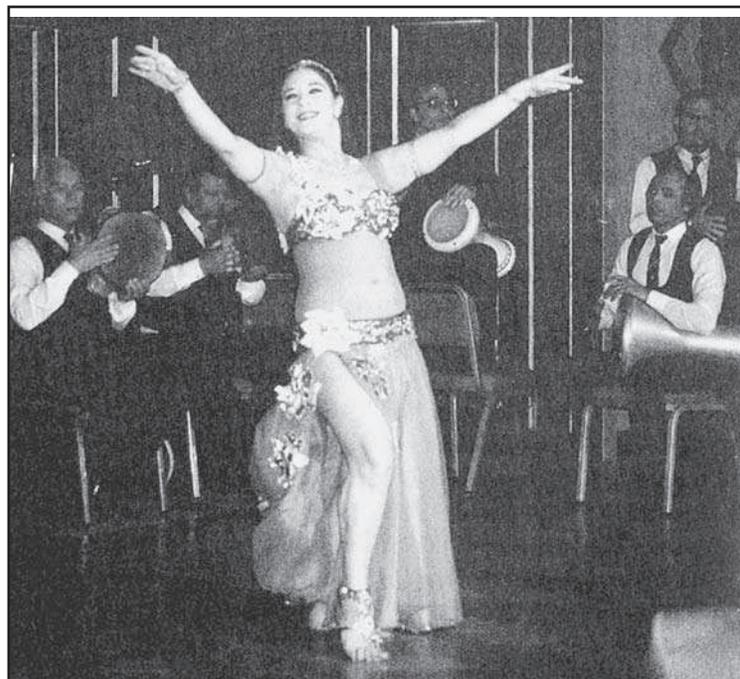
Hossam Ramzy, famoso percusionista egipcio, le da sentido al poema de Gibran diciendo que “el arte de la danza oriental consiste en escuchar visualmente la música”.³ Es por eso que se puede afirmar que las danzas árabes no se pueden desligar de su propia música “ya que es ésta quien posee de manera no verbal, los secretos de la danza”.⁴

Para los pueblos árabes la música siempre ha sido un elemento cultural muy importante, pues se encuentra

² Khalil Gibran, “II. La voz del maestro. 7. De la Música”, en *Obras completas*, Barcelona, Edicomunicación, 2003, vol. 2, pp. 779-780.

³ Hossam Ramzy, “Danzar la Música y el ritmo”, en <http://www.hossamramzy.com/spanish/dance/index.htm>, revisada el 3 de junio de 2008.

⁴ Marisol Morales, Marwa, “Música árabe... (nuestro piso, nuestra pasión)”, en http://www.ladanzadelvientre.cl/web/reportaje_danzas_medio_oriente.php, revisada el 27 de mayo de 2008.



presente en todos los aspectos de su vida, desde los mundanos hasta los de carácter religioso. La música para la gente del medio oriente “existe en cualquier celebración y en el sentir popular es un vehículo para compartir sentimientos comunes”.⁵

La música en estos pueblos recorría [y todavía lo hace] todos los estratos sociales, teniendo para cada uno de ellos ciertos significados: “En el desierto, el campo y la ciudad todos los estratos sociales tenían su música para las ocasiones importantes: la guerra y la cosecha, el trabajo y el matrimonio... La música cortesana se relacionaba con el carácter mundano [...de igual manera] la música llegó a cobrar importancia en la vida religiosa”.⁶

Los instrumentos de percusión

Dentro de la música árabe podemos distinguir tres tipos de instrumentos: los de cuerda, los de viento y los de percusión. Estos últimos aparecen mencionados en escritos que datan desde el siglo XIV hasta nuestros días, y en las artes plásticas encontramos ejemplos en relieves y frescos fechados alrededor de 3 000 a.C.

⁵ Álvaro Martínez León, “La música árabe”, en <http://www.alarde.com/revista/articulos/musarabestud.index.html>, revisada el 27 de mayo de 2008.

⁶ Albert Hourani, *La historia de los árabes*, Barcelona, Javier Vergara, 2006, p. 251-252.



Los instrumentos de percusión se encuentran ligados a la tierra, y como la tierra, al igual que la mujer, es dadora de vida, Rosina-Fawzia Al-Rawi menciona⁷ que el primer ritmo que un ser humano percibe es el producido por los latidos del corazón de su madre. Por lo tanto se podría afirmar que el primer instrumento musical de percusión es el corazón.

Avanzando en el tiempo encontramos que en el antiguo Egipto, en cuentos y en fábulas, se hacía mención a dos instrumentos de percusión de los que hoy encontramos algunos ejemplares en varios museos: el menat y el sistro. Ambos instrumentos se encontraban asociados a la diosa Hathor, diosa del amor, de la danza, la música, la alegría, la fecundidad, la maternidad y el amamantamiento.

El menat estaba conformado de cuentas anudadas que finalizaban en un contrapeso y era utilizado a manera de sonajero. El sistro, denominado *sechechet* por los egipcios, es un instrumento en forma de herradura o arco, con platillos metálicos ensartados en varillas; para hacerlo sonar tenía que ser agitado.

Ambos instrumentos eran utilizados por sacerdotisas en ritos de fertilidad, aunque también hay evidencia de que se hacían sonar en acontecimientos de ámbito cortesano. Esto se afirma porque “son frecuentes las imágenes de mujeres, ya sean músicas o sacerdotisas, que agitan este objeto [el menat] cogiéndolo por la parte del contrapeso a modo de mango. De hecho parece que el tintineo del collar menat, en conjunción con el sonido de los sistros, era fundamental en determinadas ceremonias y rituales”.⁸

También existe evidencia que estos instrumentos se hacían sonar en acontecimientos de ámbito cortesano o como forma de solicitar los favores de algún soberano, o durante el tiempo de parto⁹.

⁷ Rosina-Fawzia Al-Rawi, *Grandmother's Secrets: The Ancient Rituals and Healing Power of Belly Dancing*, Northampton, Interlink Books, 2003, p. 53, 77-78.

⁸ Susana Alegre García, “El faraón Seti I y la Diosa Hathor en el Louvre”, en <http://www.egiptologia.com/content/view/2582/56/>, revisada el 10 de agosto de 2008.

⁹ Jesús López (ed.), *Cuentos y fábulas del antiguo Egipto*, Barcelona, Trotta/Publicacions I Edicions de la Universitat de Barcelona, 2005 (Pliegos de Oriente, Serie Próximo Oriente), pp. 96 y 103.

Pero de los instrumentos de percusión de gran tradición dentro de la música tradicional árabe, y son utilizados hasta nuestros días, tenemos los siguientes:

1. Címbalos. Llamados *sagat* en árabe, *zills* en Turquía o chinchines en lengua castellana. Consisten de cuatro pequeños platillos metálicos que van anudados a los dedos de la bailarina —el medio y el pulgar— para que por medio de golpeteos se marquen diferentes ritmos mientras la danzarina ejecuta su baile, embelleciendo de esta forma la música. En Egipto, cuando toca una gran orquesta, se pueden apreciar los sonidos de címbalos más grandes, llamados *toura*¹⁰.

2. *Doholla*. Tambor de considerable tamaño, con parche grueso. Suele usarse como sonido base, para marcar el ritmo. Tiene un sonido profundo.

3. *Mazhar*. Tipo de pandero que posee címbalos de metal alrededor de su orilla y es tocado cerca de los hombros. Su origen es egipcio.

4. *Maktoum*. Tambor de base redonda, situado entre las rodillas del percusionista. También se le conoce como *katem*, que quiere decir fondo. Con este instrumento sólo se toca parte del ritmo, dando fuerza y dinamismo.

5. *Tabul*. Tambor de gran tamaño, se toca lento. Generalmente va atado al cuerpo del percusionista para que este pueda utilizar dos palos a la hora de hacerlo sonar. Produce un sonido bajo y fuerte. Es popular para el Saidi egipcio y el dabke libanés.

6. *Riqq, rikk, rekk o tar*. Pandero con hileras de címbalos, de pequeño tamaño, lleva el sonido base. Su sonido es delicado y lleva años de práctica el poder dominarlo. Las artistas libanesas los usan para el *zajal* (poesía folklórica cantada).

7. *Daff*. Tipo de pandero, pero sin címbalos. También es tocado cerca de los hombros.

8. *Derbake*. También conocido como *darbouka* o tabla, es el instrumento de percusión más importante en la actualidad dentro de la música árabe. Por lo general es de madera o cerámica, con parche de cuero. En estos tiempos se construyen algunos de fibra de vidrio con parches de plástico. Su nombre deriva de la raíz

¹⁰ Keti Sharif, *Bellydance: A guide to Middle Eastern Dance, Its Music, Culture and Costume*, Sidney, Allen and Duwin, 2004, p. 16.

árabe *derb* que quiere decir golpear. Se utiliza bajo el brazo, apoyado en una pierna.

9. *Bendir* o *tar*. Típico de Marruecos y de Argelia, su parche está hecho de piel de animal y va montado sobre un marco de madera, el cual cuenta con un orificio en uno de sus lados. Su fondo es atravesado con cuerdas para producir resonancia.

Mientras la bailarina ejecuta sus danzas utiliza otros elementos con los que llega a producir percusiones, para marcar ritmos, animar o decorar la danza. Estos son las palmas de las manos, el bastón y los pies.

La bailarina árabe

¿Por qué baila la mujer árabe? Baila para celebrar cada aspecto de su vida, para expresar alegría y devoción; baila para compartir y festejar. La danza árabe, danza del vientre o *belly dance*, es una danza en la que la femineidad y la espiritualidad se vuelven una.¹¹

En esta danza, cada parte del cuerpo se mueve independientemente, sin embargo su fuente de movimiento es el vientre, donde el balance se centra, de donde surgen y a donde regresan todos los movimientos del cuerpo.

La percusión y la danza que ejecuta la mujer van ligados de la siguiente manera: con cada golpe o serie de golpes, se mueven las caderas, el vientre, las piernas, los pies, y ocasionalmente, los hombros.

La danza del vientre es una danza especialmente femenina. Ejemplo de ello es que en el norte de África y a todo lo largo del mundo árabe, las mujeres cantan y bailan para ellas. Las mujeres presentes apoyan la danza de la bailarina por medio de palmadas rítmicas, cantos y percusiones.¹²

Aquellas festividades donde podemos ver relacionados los instrumentos de percusión y la danza del vientre son por lo general las reuniones familiares, las bodas, los nacimientos, las plegarias y las ceremonias curativas de carácter mágico.

Fuera del ámbito familiar y religioso encontramos a las bailarinas profesionales y semi-profesionales, que interpretan sus danzas con el objetivo de entretener y

¹¹ Rosina-Fawzia Al-Rawi, *op. cit.*, p. 58.

¹² *Ibidem*, p. 60.



ganarse la vida. Dichos espectáculos pueden ser observados tanto por hombres como por mujeres. Sin embargo, la mujer que baila de esta manera por lo general no es bien vista dentro de la sociedad árabe, pues se cree que con sus movimientos sugerentes, la mujer induce las bajas pasiones. Sólo si la bailarina, con el tiempo, llega a ser famosa, entonces su situación cambia y se vuelve una persona respetable.

Fuentes documentales

Para poder ejemplificar la relación de la danza del vientre con los instrumentos de percusión, sólo hace falta asomarse a obras de carácter histórico, literario, antropológico y plástico, que nos hablan de la vida de los árabes y sus antepasados. Como ejemplos de ellos encontramos los cuentos del Papiro Westcar,¹³ o la *Introducción a la historia universal o Al-Muqaddimah, de Ibn Jaldún*.¹⁴ O qué decir acerca de los fabulosos frescos que adornan los palacios de Chenel Sotoon y Hasht-Behesht, en Isfahan, Irán, que entre líneas y colores de exquisita composición nos muestran la vida cortesana de Shah durante el siglo XVII, rodeado de comida, música y danza, durante reuniones palaciegas en honor de algunos invitados.

¹³ Ver el cuento cinco del Papiro Westcar, donde se cuenta la historia del nacimiento de los tres hijos de Rauser, y cómo cuatro diosas disfrazadas de bailarinas asisten a la parturienta, mientras presentan en ofrenda mentas y sistros. Publicado en Jesús López (ed.), *op. cit.*, p.103.

¹⁴ Ibn Jaldún, "Libro Quinto. Capítulo XXXII. Del arte del Canto", en *Introducción a la historia universal (Al-Muqaddimah)*, México, FCE, 1997, pp. 749-757.



Si de saberes ‘más recientes’ se trata, y se pretende tener una visión de Occidente sobre Oriente, basta acercarse a los estudios realizados por los orientalistas durante los siglos XVIII, XIX y XX, que en los relatos de varios viajeros europeos nos dan detalle de las exóticas bailarinas del vientre y los músicos que las acompañaban en cafés cantantes, plazas y barcos.

De igual manera la pintura y la fotografía resultan ser documentos testimoniales de gran importancia para constatar esta relación a lo largo de los siglos. Recalamos también que otra fuente de gran valor es la cinematografía, pues nos muestra de manera más vívida, a través de películas y cortos, la manera en que la mujer y las percusiones se han unido a través de la danza y de la música.

Las mil y una noches

Escritas anónimamente entre los siglos IX-XVIII, los cuentos de *Las mil y una noches* “son la colección más rica del patrimonio narrativo lírico oriental [...] su ambiente dominante es musulmán y también lo son algunos de sus personajes sobresalientes, como el califa Harun al-Raschid y su ciudad Bagdad”.¹⁵ Estos cuentos nos acercan sin velos a la vida cotidiana de los árabes antiguos, pues su narrativa se encuentra “mezclada con la fantasía, con la magia, con elementos de carácter histórico [...] pero también [con] elementos incontables de la realidad y de humanidad”.¹⁶

Con el fin de ilustrar esta investigación, el cuento de *Alí Babá y los cuarenta ladrones* nos brinda un episodio al final de su historia que delinea de manera espléndida el desempeño de una bailarina al ritmo del *riqq*:

[...] al cabo de una hora la joven hizo de nuevo su entrada en la sala. Y con gran sorpresa de Alí Babá, iba vestida de danzarina, la frente diadema de zequfes de oro, el cuello adornado con un collar de granos de ámbar amarillo, el talle preso en un cinturón de mallas de oro, y llevaba pulseras con cascabeles de oro en las muñecas y en los

tobillos. Y de su cinturón colgaba, como es costumbre en las danzarinas de profesión, el puñal con mango de jade y larga hoja calada y puntiaguda que sirve para rimar las figuras de la danza. Y sus ojos de gacela enamorada, ya tan grandes de por sí y con un brillo tan profundo, estaban duramente alargados con kohl negro hasta las sienes, lo mismo que sus cejas, dibujadas en arco amenazador. Y así ataviada y emperejilada, avanzó a pasos acompasados, muy derecha y con los senos enhiestos. Y detrás de ella entró el joven esclavo Abdalah, llevando en su mano izquierda, a la altura del rostro, una pandera con sonajas de metal, en la cual tocaba a compás, pero muy lentamente, ritmando los pasos de su compañera. Y cuando llegaron ante su amo, Luz Nocturna se inclinó graciosamente, y sin darle tiempo a reponerse de la sorpresa que le había producido aquella entrada inesperada, se encaró con el joven Abdalah y le hizo una ligera seña con los ojos. Y de repente se aceleró el ritmo de la pandereta de un modo muy cadencioso, y Luz Nocturna, escurriéndose como un pájaro, bailó.

Y bailó todos los pasos, incansable, y esbozó todas las figuras como nunca lo hubiese hecho en los palacios de los reyes una danzarina de profesión. Y bailó como sólo quizá había bailado al pastor David ante Saúl negro de tristeza.

Y bailó la danza de los velos, y la del pañuelo, y la del bastón. Y bailó las danzas de las judías, y de las griegas, y las de las etíopes, y las de las persas, y las de las beduinas, con una ligereza tan maravillosa, que, en verdad, sólo Balkis, la reina enamorada de Soleimán, las había podido bailar iguales.¹⁷

Conclusión

Este trabajo solo pretende ser una herramienta de aproximación hacia la música y la danza árabe. En nuestro país los estudios al respecto son escasos, sin embargo existen músicos y bailarinas mexicanos interesados en difundir y aprender más de estas artes del Medio Oriente. Esperemos que en próximos foros de música más estudiosos aporten algo para el conocimiento de estas bellas artes a la sociedad mexicana.

¹⁷ “Historia de Ali Baba y de los cuarenta ladrones”, en *Las mil y una noches*, México, Compañía General de Ediciones, novena edición, 1971, t. III, p. 390-391.

¹⁵ José Luis Martínez, *Persia/Islam. El mundo antiguo V*, México, Secretaría de Educación Pública, 1988, p. 139.

¹⁶ José Carlos Castañeda Reyes, “De la mujer en la tradición religiosa y en algunos ejemplos literarios del mundo islámico”, en *Estudios de Asia y África*, vol. XXXIX, núm. 3, 2004, p. 362.

Instrumentos de música mecánica en la ciudad de México, 1877-1925

Grecia y el Cercano Oriente legaron información importante sobre planos de instrumentos de música mecánica: muñecos articulados o estatuas parlantes de mandíbula móvil, particularmente procedentes de Egipto; pájaros autómatas y silbadores fabricados en Bizancio; órgano de agua u órgano hidráulico, instrumento musical de viento, que funcionaba con agua (el aire se generaba por la presión del agua) inventados en Grecia en el siglo III a.C. por Ctesibios y descritos por Apolonius (200 años a.C.) y Filon de Bizancio (300 años a.C.). Los árabes fueron los primeros en utilizar el sistema del cilindro con puntas (clavos), como portador de información musical, esto gracias a las enseñanzas de Arquímedes, aprendidas al contacto con los griegos. En 1500 a.C. Amenhotep construyó una estatua del rey de Etiopía, Memmon, la cual emitía sonidos cuando la iluminaban los rayos del sol al amanecer; la energía solar se utiliza para calentar el agua de un tanque cerrado, a fin de producir aire comprimido para hacer sonar los tubos.

En 890, Han Chih Ho hizo un gato de madera que cazaba ratas y moscas. Aunque tal vez el texto más famoso sobre los autómatas sea el muy referido tratado de autómatas escrito por Herón o Hero de Alejandría, hacia el año 62 d.C. Este personaje en el siglo I describía, en su tratado de neumática, fuentes musicales y autómatas movidas por presión o circulación de agua. Destacan igualmente las arpas eolianas: instrumentos de cuerda que resonaban bajo la acción del viento. Por su parte, Leonardo da Vinci estudió las propiedades del agua para relacionarlas con el sonido y la música en diversos aparatos e instrumentos. Jacques de Vaucanson pasó a la historia por fabricar un pato que bebía, comía, graznaba e incluso defecaba. Igualmente Henri Maillardet, con su sorprendente escritor dibujante, o Pierre Jaquet-Droz, con su famosa e impactante organista, comparable con la muñeca hablante de Thomas Alva Edison, entre los casos más reconocidos e influyentes que se conocen.



* Licenciada en trabajo social por la UNAM y pasante de la licenciatura en historia por la ENAH.

En el siglo XIII fueron los navegantes holandeses quienes trajeron de China los primeros carillones, registros de timbres accionados por un cilindro con puntas. El más viejo construido en Europa fue el carillón de la catedral de Estrasburgo (1352-1354). En el siglo XIII aparecieron los primeros carillones automáticos que tuvieron un desarrollo importante en los siglos XVI y XVII. El monje Athanasius Kircher, en su obra *Musurgia Universales* (Roma, 1650), explica cómo ruedas de álabes animan autómatas y hacen girar cilindros con púas que tocan melodías en órganos hidráulicos movidos por la fuerza del agua.

La presencia en México de este tipo de objetos e instrumentos pudo ser posible a través la ruta del galeón de Manila, como parte de los objetos que llegaban de Oriente al puerto de Acapulco, o bien de otras rutas comerciales marítimas del lado del puerto de Veracruz, o bien a través de la piratería marinera y del contrabando que prevalecía en esos siglos. Para profundizar en este aspecto, habría que revisar inventarios de barcos interceptados, registros de aduanas e incluso testamentos.

Las cortes europeas patrocinaban a famosos fabricantes de instrumentos mecánicos de música, como en el caso de los franceses Pierre Jaquet-Droz (1721-1780) y su hijo Enrique-Luis, quienes maravillaron con los androides que llegaron a fabricar. Incluso se habla de la realización de un autómata musical para Maria Antonieta en 1784, según información de la Automata Musica Foundation. Famosos músicos como G. F. Händel (1685-1759), J. Hayden (1732-1809), W. A. Mozart (1757-1791), y L. von Beethoven compusieron temas para relojes y órganos mecánicos contenidos en atractivos muebles.

Según las fuentes consultadas, los auténticos autómatas nacieron en pleno Siglo de las Luces. El inicio de la música mecánica, propiamente hablando, tuvo entre sus antecedentes los cursos de eólica, mecánica, hidráulica, el estudio de la ingeniería, el avance de la relojería, el análisis del funcionamiento estructural de los organismos, en la formación de artistas y científicos, renacentistas especialmente. Estos principios serían aplicados y desarrollados en la construcción de cajas musicales, autómatas y órganos. En esa época, permea-

da del pensamiento empirista y racionalista, dominada por el espíritu de los avances científicos, y por la concepción biomecánica del ser humano, las criaturas artificiales pretendían copiar con exactitud el natural: de esa manera, androides y animales mecánicos fueron realizados por relojeros-mecánicos, atraídos por medicina y las ciencias naturales. En este sentido muchos autómatas servían de modelos mecánicos; el objetivo no era divertir sino permitir a la ciencia avanzar, conocer y desarrollar el entendimiento del organismo humano. Los grandes automatistas de esa época fueron Friedrich Von Knauss, el barón Von Kempelen, el abate Mical y Kintzing.

El periodo que va de la segunda mitad del siglo XVIII a la primera del XIX llegó a ser la época de oro de las invenciones, la diversificación de los instrumentos, así como de las innovaciones técnicas y de las relacionadas con el sistema de lectura musical (el cartón perforado y los rollos de papel perforado), que posibilitaron la automatización de casi todos los instrumentos de música como los pianos automáticos y orquestriones (*accordeo-jazz, phonolista-violina, magic-organa, piano-mandoline, piano-mecánico, piano-reproductor, etcétera*).

La miniaturización de los mecanismos permitiría situarlos en los objetos más diversos, como los musicales que eran colocados en tabaqueras, álbumes fotográficos, postales, jarrones y pitilleras; en cuadros, figuras animadas, pedestales de péndulo, e incluso en mesas, garrafas, sillas y secreteres. En general, cada uno de los seres artificiales realizados, principalmente durante el siglo XVIII, era una obra única producto de un largo trabajo de elaboración. Pero el resultado era impresionante: androides complejos y actuando de manera real: autómatas antropomorfos escritores, dibujantes, muñecas o músicos. Se ha dicho que Vaucanson y Jaquet-Droz fabricaron auténticas obras de arte que se exportaban a lugares lejanos de India y China.

Los animales artificiales, también proviniendo de esa filosofía, tenían un comportamiento que copiaba con gran exactitud el mundo animal: pavo reales, insectos, perros, cisnes, ranas, elefantes, cangrejos de río y patos constituyeron, entre otros, el bestiario de esos inventores. Los instrumentos mecánicos por su



practicidad, movilidad y variedad, se utilizaron de distintas formas, ya sea como instrumento decorativo, para uso en parques, salones, plazas y otros sitios públicos. Algunos de ellos se accionaban solamente si se depositaba una moneda, en eventos religiosos o privados, reservados según el objeto a ciertas elites, como por ejemplo algunas aves cantoras, relojes de pared e incluso sillas musicales, pues estos objetos implicaban un cierto prestigio social. En el siglo XIX se hizo muy popular la fabricación de cajas musicales, posibilitando variedad en materiales, tamaños y precios. Un gran número de automatistas de la primera mitad de ese siglo eran magos o inventores, muy inspirados por el ilusionismo, espectáculo muy de moda en la época. Entre los grandes fascinadores que construyeron autómatas, es posible citar a Jean Eugène Robert-Houdin, padre de la magia moderna, y a Stèvenard, un contemporáneo suyo y quizás el inventor de autómatas más competentes entre todos. Los Maillardet, inspirados por el tema de magia, crearon autómatas magos o adivinos con péndulos.

Notación y lectura musical

La magia de la reproducción musical instantánea y repetitiva obedece a mecanismos de notación musical en cartones o cilindros. En la Edad Media aparecieron los primeros carillones automáticos vinculados con los relojes de pesas, a los que en ocasiones se añadía un carillón mecánico, específicamente un juego de campanas accionado por la rotación de un cilindro guarnecido de púas situadas de forma que pudieran reproducir una o más melodías. Con la sustitución de la pesa por un muelle, se permitió miniaturizar y perfeccionar carillones y órganos automáticos¹. Pero para responder mejor a la pregunta ¿cómo se efectúa la notación musical en un cartón o un cilindro?, citaré la respuesta de la Automatia Musica Foundation:

Un instrumento de música mecánico sólo reproduce la música que se ha introducido en él. Ya se trate de un

cilindro guarnecido de púas, de un disco, de un cartón, o de un rollo de papel perforado, o incluso de una plancha con clavos, la forma en que se inscribe la música sobre este soporte, obedece a ciertas reglas muy bien explicadas desde 1775 por el Padre Engramelle en *La Tonotechnie ou l'Art du facteur d'orgue*. Si bien el principio es sencillo, la realización es mucho más compleja, debido a las limitadas posibilidades de la mayoría de los instrumentos de música mecánica y a la variedad de registros que se desean obtener. Los instrumentos que utilizan cilindros o discos sólo pueden tocar melodías de una duración limitada, que corresponden a una vuelta del cilindro o del disco, por lo general uno o dos minutos como máximo. Otra limitación: la mayoría de los órganos o de las cajas de música solo pueden emitir una parte de las 88 notas que tiene un piano. Debido a ello, sólo se puede tocar en un número limitado de tonos y con una elección restringida de acordes. La repetición rápida de ciertas notas a veces es técnicamente imposible. Todo el talento del notador, e incluso del fabricante, consistirá en remodelar la partitura de origen y encontrar trucos para salvar estos obstáculos sin que por ello sufran el ritmo o la coherencia del tema. También intentará variar los efectos para no perder la atención del auditor por un acabado musical demasiado “mecánico”.²

La aparición de tecnologías tales como los sistemas de lectura neumáticos y el motor eléctrico dieron un nuevo desarrollo a la música mecánica y permitieron la construcción de pianos eléctricos y orquestriones de todo tipo. Como consecuencia de ello, se desarrolló una fuerte y diversificada producción de instrumentos de música mecánica destinados a música de salón, como la caja de música a disco (*Polyphon, Symphonium, Celestina...*); los *organettes* a lengüeta y discos de cartón perforado (*Ariston, Herophon, Amorette*), instrumentos todos éstos que funcionaban con un sistema de lectura neumática (presión o más a menudo depresión de aire creada por su paso en las perforaciones del rollo de papel). Al mismo tiempo, las ferias se desarrollaban y los órganos, en principio a cilindro, luego a cartón perforado, sonorizaban las atracciones mecánicas de esas ferias como el carrusel y otras diversiones.

¹ Automatia Musica Foundation, *Invisible Musicians*, Bélgica, Etienne Renders, 1998, pp. 9-10

² *Ibidem*, pp. 130-131.

La vida de los instrumentos de música mecánica era breve, su auge se desarrolló en el siglo XIX a la par de las transformaciones industriales y sociales de la época. Su ocaso se debió entre otros factores a la Primera Guerra Mundial (1914-1918), a la aparición del fonógrafo y al hecho de reproducir la voz humana en la radio.

En Alemania, Francia y Bélgica, especialmente en el Taller de la Automatia Music Foundation y otras organizaciones, se producen y restauran instrumentos musicales antiguos o autómatas notables como Adoplhe Sax, además sus tocadores producen nuevos cartones con los éxitos contemporáneos; los nuevos soportes (cartón, papel y a veces metal) permiten la extensión del repertorio y complementar con técnicas digitales informáticas.

Presencia de autómatas en la ciudad de México, 1877-1925

Para el caso de la presencia de autómatas en la ciudad de México existe ambigüedad en el uso del concepto. En los documentos del Archivo Histórico del Distrito Federal (AHDF), el primer registro del término *autómata* como tal tiene fecha 1877 en el ramo de las diversiones públicas; el último registrado de la misma forma es en 1925. Ya al interior de los volúmenes y expedientes es posible leer, en algunos casos, que tanto personas que solicitaban licencias como autoridades que las aprobaban se referían a autómatas como sinónimo de títeres. Estas dos figuras pueden compartir características, pero sus diferencias son notables. La ambigüedad es posible debido a que las funciones de títeres en la ciudad de México durante el siglo XVIII era un espectáculo muy habitual, por lo cual es probable que el uso del término permaneció para nombrar figuras similares a los títeres; otra cuestión importante es subrayar que la aparición del término autómata empezó a utilizarse cuando precisamente los instrumentos de música mecánica, incluidos los autómatas, tenían más auge en Europa; asimismo, el término dejó de emplearse, según registros, en fechas cercanas al término de su esplendor. El uso de los dos conceptos sugiere preguntarse: ¿qué tipo de autómata se presentaba en México, era musical o sólo mecánico? ¿Que idea de autómata se tuvo? ¿Se conocieron por acá los autómatas y otros instrumentos



de música mecánica tal y como sucedió en Europa?; y si así fuera, ¿cómo se dio este contacto? ¿A través de las rutas comerciales, o por la considerable migración que tuvo tanto auge en los inicios de siglo XX en México? ¿o sería posible que algún maestro europeo instalara un taller en México y pudiera haber tenido alumnos, o incluso por las presentaciones de espectáculos extranjeros también muy frecuentes por esos años? Las fuentes encontradas en el AHDF, en una primera lectura, no permiten identificar nacionalidad de los solicitantes. Ninguno tiene nombre anglosajón, aunque es muy posible que alguno tuviera descendencia ibérica, latina, europea o asiática.

Algunos testimonios complementan lo antes expuesto, como el acontecido a la Empresa Nacional de Autómatas de los Hermanos Rosete Aranda y Breton y Fuentes,³ en 1893, en el que manifiestan al gobierno un ofrecimiento para otorgar localidades con el fin de que escuelas de la ciudad de México asistan a sus funciones en el Teatro Arbeu. Este caso sugiere varios comentarios: primero, el hecho de que esa empresa antecede a la reconocida Compañía de Títeres de los Hermanos Rosete Aranda; aquí lo particular es que esta familia de tradición titiritera se autonombrara Empresa de Autómatas. Otra cuestión es la posibilidad de distinguir que, aunque se dedicaran a exhibir autómatas, estrictamente hablando, sus posibilidades como empresa les permitía obsequiar entradas, montar su espectáculo en un teatro, dirigirse a otro público, posiblemente tener otro estatus. Por ejemplo, Rafael de la Muela,⁴ al solicitar permiso el 1 de marzo de 1911, se refiere a un espectáculo de autómatas o títeres. Sin más detalles así lo plantea. Sobre la distinción entre autómatas, Luis G. Díaz expone en 1919: “[...] que deseando bailar unos autómatas en la casa habitación del mismo solicitante, muy respetuosamente suplica se sirva conceder esa Superioridad el permiso respectivo”.⁵

³ Archivo Histórico del Distrito Federal (AHDF), Ayuntamiento Gobierno del DF, Instrucción pública en general, vol. 2508, exp. 2870, f. 1.

⁴ AHDF, Ayuntamiento Gob. del DF, Gobierno del Distrito Diversiones, vol. 1387, exp. 400, f. 1.

⁵ AHDF, Ayuntamiento Gobierno del DF, Justicia, Licencias en general, vol. 3016, exp. 2825, f. 2.

Aquí se hace la especificación del baile lo cual implica que los autómatas traen la música integrada o que están facultados para simular baile. Otro caso es el de:

Miguel Arlanzon, natural de Oaxaca viudo y de cincuenta años de edad que habiendo inventado una colección de autómatas para proporcionar la subsistencia mía y de mis hijos, logré verificarlo y la puse en exhibición, la cual fue muy bien recibida en aquella ciudad, en términos, que el mismo C. Gobernador Francisco Meijueiro y multitud de personalidad de importancia, me invitaron a exhibir mi invención en esta ilustrada capital. Me resolví y después de armada mi maquinaria solicité la licencia que mediante una pensión gravísima, se me concedió, sin haber visto mi obra, por lo que me dispuse implorar el exoneramiento de ella, como un premio a la industria mexicana. Por tanto a U. suplico se digne exonerarme de dicho pago con lo que recibiré merced y gracia. Protesto lo necesario y no obrar de malicia.⁶

Está también el caso de Juan Cuervo, quien en 23 de octubre de 1880 se dirige al presidente municipal:

Con debido respeto, deseando poner un jacalón de manta en la plaza principal a fin de que se den en él funciones de autómatas de movimiento, exentas de toda inmoralidad; suplicándole se sirva otorgarme licencia para que establezca dicha diversión la temporada de Todos los Santos.⁷

Este testimonio permite comentar por una parte la especificación que hace al decir autómatas de movimiento, e igualmente en la anterior petición resalta un aspecto importante que caracteriza a las diversiones públicas. Mientras en el siglo XVIII, aun siendo Nueva España colonia, la vida privada y pública se regían, generalmente, por una moral religiosa, en el siglo XIX —con el proceso de la independencia política— se normaba bajo el derecho y por una moral cívica que transitaba hacia una sociedad secular, abierta al progreso, pero vigilada bajo las buenas costumbres, la buena

ciudadanía y el espíritu moderno. Reflejo de ello eran los reglamentos en todos los ramos, incluyendo el de las diversiones públicas.

En la petición de J. Ma. Beltrán, de 1878, se notan los elementos ya comentados:

[...] solicita licencia para establecer en la Alameda, una diversión de autómatas dirigidos y vestidos con la mayor decencia, a para distraer a niños que concurren a ese paseo: sujetándome al punto que la Comisión de Paseos me señale para colocar el salón que será pequeño y movable con el objeto de no entorpecer ni destrozar las plantas, pues mi fin es ponerlo los domingos y quitarlo los lunes. Suplico atienda mi petición por ser esto una ayuda para proporcionar a mi familia la subsistencia.⁸

Otro caso, que resulta particular por la forma en que se le nombra, es el de Jesús H. Alaníz,⁹ *Ese*, humorista excéntrico, quien el 27 de febrero de 1923 solicitó licencia para instalar una carpa de lona para exhibir autómatas.

Estos son parte de los testimonios que pueden encontrarse en el AHDF, sobre las diversiones y espectáculos públicos, de los que existe bastante información. Aunque los estudios relativos a temas como las diversiones públicas, el tiempo libre, y en este caso los instrumentos de música mecánica son escasos, es posible rastrear datos entre líneas, ir conociendo, indagando y avanzar sobre ellos. Este trabajo con el caso de los autómatas abre más preguntas como las planteadas anteriormente y deja constancia sobre la necesidad de continuar con investigaciones sobre los instrumentos musicales y sus contextos que, como se ha observado, no pueden limitarse a estudiarles asiladamente. Es necesario analizar su fabricación, su comercialización, sus ejecutantes, los escuchas, el aparato económico y legislativo que permite su exhibición y difusión. Considerar esos elementos permite entenderlos contemporáneamente y explicarlos según el momento histórico.

⁶ AHDF, Ayuntamiento Gobierno del DF, Diversiones públicas, vol. 801, exp. 564, f. 2.

⁷ AHDF, Ayuntamiento Gobierno del DF, Diversiones públicas, vol. 801, exp. 601, f. 1.

⁸ AHDF, Ayuntamiento Gob. del DF, Diversiones públicas, vol. 801, exp. 584, f. 1.

⁹ AHDF, Municipalidades, Tacubaya, Serie Diversiones y festividades, caja 7, exp. 7, f. 1.

*Yasbil Yanil Berenice
Mendoza Huerta*
Mariano Herrera Castro**

A N T R O P O L O G Í A

Zarahuato y su experiencia



El grupo Zarahuato, “música tradicional de México”, empezó a gestarse más o menos por el año 2003, porque nos interesaba conocer y tocar la música tradicional de México, y no lo hicimos con el interés específico de ser grandes y conocidos músicos, sino por curiosidad y por placer.

Con el desarrollo del grupo nos dimos cuenta de que la difusión de la música tradicional era muy escasa, y que había mucho por investigar. Así que desde ese mismo año decidimos conformar más seriamente el grupo Zarahuato, con intereses más específicos como los de recrear, investigar y difundir la música tradicional de México.

Como toda agrupación musical, Zarahuato empezó a tener una identidad y un perfil, definido por el interés de sus integrantes por aprender las maneras de ejecución instrumental, comprender las estructuras musicales de los diversos géneros que interpretaban y enriquecer su conocimiento musical, etnográfico, histórico y artístico, así como la participación del grupo o de los integrantes en cursos, talleres, encuentros y seminarios.

Por la historia y experiencia de pertenecer y dirigir un grupo musical, nos dimos cuenta de los contextos, problemas y alcances que puede tener la música tradicional de México, desde muy diversas perspectivas, las cuales han ido conformando los objetivos del grupo. En esta ponencia relatamos las experiencias del grupo Zarahuato, por la utilidad que pudiera aportar al desarrollo de otros grupos que interpretan música tradicional.

La música y los músicos

El antecedente más importante de Zarahuato se remonta a talleres de música tradicional impartidos por el maestro Enrique Barona en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) en la década de 1990. Entonces nos juntábamos para asistir al taller, a los conciertos y a los fandangos, además de reunirnos en cualquier lugar para ensayar y tocar.

* Integrantes del grupo Zarahuato.

Un acontecimiento importante fue el movimiento estudiantil de la UNAM en 1999, con el que nos solidarizamos mediante la participación en conciertos celebrados en diversas escuelas y explanadas con la finalidad de divulgar el movimiento. En esas actividades participábamos como “el taller de la ENAH”, y con el paso del movimiento nos independizamos del taller y formamos Zarahuato. Terminado el movimiento universitario nos integramos al taller de música tradicional de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, dirigido por el maestro Guillermo Contreras, en donde nos encontramos con más géneros tradicionales.

La curiosidad nos llevó a viajar por varias regiones del país, con el propósito de encontrar músicos oriundos de los que aprendiéramos estilos y técnicas de ejecución de los diversos géneros tradicionales. Visitamos la Huasteca, el Sotavento de Veracruz, la Costa Chica, la Mixteca y los Valles Centrales de Oaxaca, la Tierra Caliente del Balsas y del Tepalcatepec, entre otras regiones, donde tuvimos oportunidad de conocer a grandes músicos y amigos. Ello explica que nuestro repertorio esté conformado por música procedente de esas regiones, como son los sones, jarabes, vales, danzones, chotises, corridos y polcas, entre otros géneros.

Los integrantes de Zarahuato se han formado en escuelas, lo mismo que de forma autodidacta. Cada uno ha aportado cosas importantes al grupo. Por ejemplo, el primer disco tiene su antecedente en el taller de la ENM del maestro Contreras, donde se formaba una pequeña orquesta típica. A raíz de eso empezamos a estudiar danzones y otros géneros para integrarlos a nuestro repertorio, hasta formar fortuitamente un material novedoso y original para un primer disco. Otro ejemplo es el proyecto realizado con el grupo de música novohispana Tiranni Splendori, donde tocamos repertorio barroco y tradicional, fusionando piezas de claro antecedente novohispano con música jarocha y de otras regiones no exploradas en ese ámbito, como algunas piezas de Tierra Caliente. Otro ejemplo es la participación en el próximo disco del músico



Zarahuato
Música tradicional mexicana

Contacto y contrataciones con Mariano Herrera Castro
Dir. Coatzacoalcos no. 1A Col. San Jerónimo Aculco, Del. Magdalena Contreras
México D.F. Tel: 55-51-35-17-49
e-mail: mariano@ciencias.unam.mx · raxayanil@yahoo.com.mx

Jorge Morenos, donde realiza nuevas composiciones a partir de la música tradicional y de la barroca. Así también, la experiencia individual de cada integrante de Zarahuato ha sido fundamental para el desarrollo del grupo. Actualmente algunos de sus miembros se desempeñan como cantantes del Coro de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, como músicos de la Orquesta Típica de la Ciudad de México, como maestros de música y como músicos versátiles. Otros son actores, diseñadores, topógrafos, biólogos, lingüistas y maestras de primaria. Esto aporta una visión diversa de la música tradicional, planteando sugerencias, problemas y alternativas.

Experiencia en campo

En 2003, gracias al apoyo del Programa a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMY), se consolidó el grupo formalmente. El apoyo consistió en dotar al



grupo de instrumentos típicos contruidos por lauderos tradicionales de las comunidades donde se desarrollan los géneros que tocamos. Para eso fue necesario investigar, viajar a las comunidades y buscar a los lauderos, porque no es lo mismo encargar a un sólo constructor todos los instrumentos (hay lauderos que son capaces de reproducir cualquier instrumento), a visitar las comunidades, conocerla geográficamente, platicar con los constructores y los músicos, y convivir con las personas del lugar.

A partir de esta experiencia nos dimos cuenta que muchos músicos y comunidades desconocen la existencia de estos apoyos oficiales, o quienes los conocen a veces desisten debido a los requerimientos (necesarios en la mayoría de las veces). Por ello se requiere la participación de promotores culturales que apoyen y orienten a los músicos en sus propias comunidades.

Para Zarahuato la experiencia en campo ha servido para aplicar ciertas técnicas de ejecución en nuestros instrumentos; para entender la música en su contexto; para entender y aprender el léxico con el cual designan sus instrumentos, danzas y géneros; para conocer un poco de historia, tanto de los pueblos como de los músicos de las comunidades, y para conocer a grandes músicos y amigos.

Enseñanza

No es nuevo comentar que en las escuelas y conservatorios de música no hay suficiente apoyo a la enseñanza de la música tradicional de México o de otras partes. Por eso pensamos que los talleres y cursos de música tradicional que se imparten en la ENAH o en la ENM, o en otras partes, tanto en las ciudades como en las comunidades, son de vital importancia, ya que de ahí surgen muchos intérpretes de este género. Zarahuato ha sido invitado a participar en varios cursos y talleres, como los de verano que organiza la Asociación Civil “Música y Baile Tradicional” en Zicuirán, Michoacán, o el curso de “Música de Huehues” impartido en la comunidad de Puntilla Aldama, Veracruz, o el taller que actualmente impartimos en el Centro Cultural “La Magdalena Contreras” en el Distrito Federal. Generalmente los asistentes a estos talleres son niños y jóvenes,

aunque también vienen adultos que acompañan a sus hijos. Los alumnos siempre se muestran interesados por aprender, pero la limitante ha sido la compra de su propio instrumento, así como la continuidad de los cursos por falta de apoyo económico.

Por eso pensamos que en cuestiones de enseñanza es necesario producir instrumentos didácticos, apoyados en la tecnología como materiales multimedia, interactivos, videoclips, etcétera, que resulten atractivos para los alumnos y les ayuden a dar continuidad a los talleres y cursos que tomen, y con los que además puedan tener acceso a los medios de comunicación, privados y públicos.

Negocios y promoción

Para poder mantener a Zarahuato como grupo hemos desarrollado diferentes formatos o “servicios”, desde espectáculos (música con bailadores en torno a un eje temático), conciertos didácticos (que explican las regiones y los instrumentos), conciertos que presentan una sola región, o servicios para eventos sociales. Es interesante señalar que en nuestra experiencia las instancias públicas (como las delegaciones políticas) contratan por “conjunto” musical, más que por región o repertorio, es decir, que en su campo léxico de los conjuntos musicales existen: los jarochos, los norteños, la marimba, los huastecos, el mariachi y el conjunto versátil. En cambio, para los encuentros culturales, como los festivales anuales, lo que se vende es el espectáculo. Esos son los ingresos más o menos regulares con los que contamos.

También es importante comentar que generalmente el público desconoce las regiones de la música tradicional de México, pero al explicarles las diferencias entre géneros e instrumentos y sus zonas geográficas, se muestran muy interesados en conocer más, aunque al final siempre te pidan “El Querreque” y “La Bruja”.

Ahora bien, para conseguir recursos para el primer disco de Zarahuato optamos por el apoyo a proyectos culturales de Insituto Mexicano de la Juventud 2006, y el apoyo del PACMYC 2006. El primero cubrió los gastos de la grabación en estudio con el ingeniero Roberto de Elías, y el segundo lo correspondiente a la mayor

parte de la producción. El Museo de las Intervenciones nos apoyó con parte del diseño, la presentación y la difusión. Además, como en muchos otros proyectos, varios amigos nos apoyaron en el diseño, la producción, las fotografías y la difusión.

Otra experiencia importante fue la de participar en el III Encuentro de las Artes Escénicas (2006), donde aprendimos que se debe tener una visión escénica de la música, ya que generalmente el género tradicional tiene el objetivo de servir a eventos sociales muy específicos, como las fiestas y conmemoraciones familiares, los restaurantes y bares, los eventos religiosos, etcétera, pero no es tocado para presentarse en un escenario ante un público pasivo como el de una sala de conciertos. El “espectáculo” o concierto escénico propone nuevos retos con públicos específicos, donde es necesario plantearse y planear un guión escénico y una producción técnica. Es importante comentar que, en cuestión de producción técnica, el equipo de sonido —generalmente utilizado para estos eventos— es deficiente para los instrumentos tradicionales acústicos, como pueden ser todo tipo de jaranas, requintos, percusiones e instrumentos de cuerdas metálicas, entre otros. Esto se debe a que los ingenieros o técnicos de sonido desconocen instrumentos y géneros tradicionales, y no tienen la preparación para equalizar y ayudar a los grupos de música tradicional, demeritando —la mayoría de las veces— el trabajo y la calidad de la música y de los músicos.

También nos enseñaron a realizar nuestros materiales de promoción, como pueden ser los DVD, CD, carpetas, páginas de Internet entre otros materiales promocionales. Por lo anterior, nos dimos cuenta que muchos grupos de música tradicional no son contratados ni conocidos por los festivales o encuentros porque no cuentan con dicho material, a pesar de estar organizados, tener una alta calidad musical y un repertorio muy escénico.

Por último, ese III Encuentro de las Artes Escénicas nos hizo tomar conciencia acerca de la importancia y necesidad de contar con un promotor cultural intere-



sado en la difusión y en la obtención de recursos para los músicos tradicionales, que sepa de los contextos que rodean la música tradicional, sean éstos sociales y económicos; que su personalidad sea versátil y abierta para poder entender las necesidades de cada grupo, y que logre ser un real intermediario entre músicos, empresarios, gobierno y público.

Propuestas y objetivos

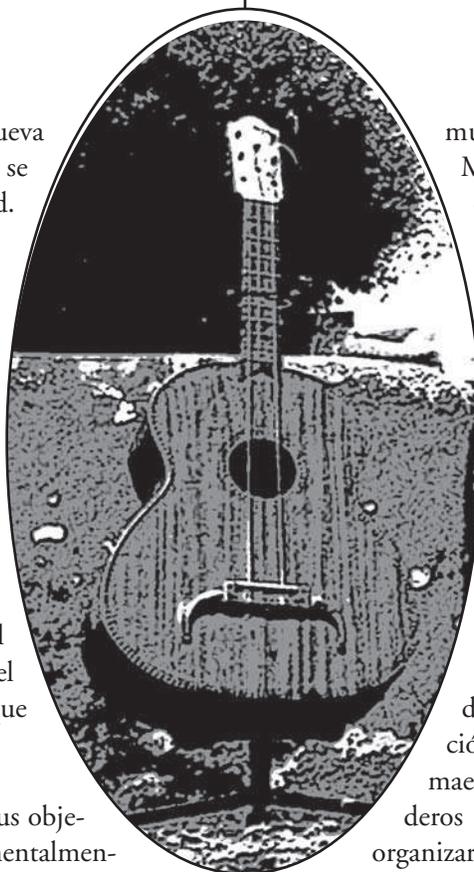
Para finalizar nuestra exposición, queremos contarles que estamos siendo apoyados por la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal para formar una asociación derivada de la experiencia, logros y dificultades que como grupo Zahuato hemos vivido, y con la cual queremos ofrecer proyectos y soluciones para la difusión, producción e investigación de la música tradicional. A continuación, mencionaremos brevemente la misión, objetivo general y líneas de acción que tendrá la organización que proponemos:

Misión. Difundir, fomentar preservar y reactivar la ejecución de la música folclórica, tradicional y regional de México a través de la producción, divulgación, investigación y enseñanza, para propiciar nuevos lazos de comprensión y conocimiento de nuestra identidad y realidad social, denotando la importancia de nuestras

raíces culturales y que genere, promueva y encamine proyectos musicales que se incorporen al quehacer de la sociedad.

Objetivo general. Desarrollar proyectos de investigación, producción y difusión de la música, de los músicos y los instrumentos tradicionales de diversas regiones de México, dirigidos al público de comunidades rurales y de las ciudades, creando puentes culturales que cuestionen y formen la identidad de los ciudadanos, apelando a la conciencia sobre la importancia del patrimonio musical de México y el poder de cohesión y bienestar que puede ejercer en la población.

Líneas de acción. Para cumplir con sus objetivos, la organización tendrá fundamentalmente siete líneas de acción: 1) Investigación: se refiere a todo tipo de proyectos que tengan como objetivo investigar las músicas, los músicos y los instrumentos tradicionales de las diferentes regiones culturales de México, o de otras regiones del mundo. Pueden ser investigaciones sincrónicas o diacrónicas, específicamente sobre la música o interdisciplinarias, y que ayuden a cumplir con la misión y los objetivos de la asociación; 2) Publicación y divulgación: se refiere a la producción de libros, métodos, fonogramas, audiovisuales, revistas, que sean los productos resultantes de las actividades de esta asociación; 3) Promoción y vinculación: dentro de las actividades se encuentra la difusión de grupos de músicos tradicionales, enlazándolos con festivales, promotores culturales, investigadores y apoyándolos con material promocional como carpetas, discos, realización de páginas electrónicas, etcétera. De igual forma, dentro de las tareas de promoción contemplamos la realización de espectáculos, conciertos didácticos, conferencias, así como la organización de festivales y encuentros de música tradicional, nacionales e internacionales, enfocados al público infantil, juvenil, adulto y adultos mayores, para difundir la



música tradicional y folclórica de México, así como para formar públicos que sepan disfrutar y reconocer la diversidad musical que tiene su país; 4) Aplicación de nuevas tecnologías: una de las herramientas que ayudan al cumplimiento de nuestros objetivos es el uso de nueva tecnología que ayude y apoye a la mejor divulgación, grabación e investigación de la música tradicional con equipo de audio, video y computación de alta tecnología y especializado para ello, así como la formación de personal capacitado; 5) Docencia: organizar e impartir cursos de música tradicional y de construcción de instrumentos, buscando que los maestros sean los mismos músicos y lauderos de las regiones estudiadas. También organizará cursos de sonorización, grabación y edición de música tradicional, ya que existe un gran desconocimiento en cómo aplicar las nuevas tecnologías al servicio de los timbres de los instrumentos de la música tradicional; 6) Conservación: para la preservación de instrumentos y materiales fonográficos, audiovisuales y bibliográficos, gestionaremos la creación de acervos para museos, fonotecas, videotecas y bibliotecas de música tradicional, para instituciones públicas, privadas, comunidades y para el mismo acervo de la organización, y 7) Asesoría de proyectos y gestión de recursos: otra de las actividades será brindar asesoría a proyectos que busquen los mismos objetivos de la asociación, tanto de instituciones gubernamentales como privadas, nacionales o internacionales, así como a músicos e investigadores independientes, orientándolos y buscando recursos para su realización. Del mismo modo, es de nuestro interés crear lazos con otras instituciones, tanto gubernamentales, privadas e independientes para llevar a cabo proyectos conjuntos que tengan un mayor impacto en la población.

Esperamos que a través de esta organización surgan nuevos proyectos y alianzas entre todos los interesados en la música tradicional.

Alfredo Nieves Molina*
Erika Salas Cassy**

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

Musicat y Seminario Nacional de Música de la Nueva España y el México Independiente: herramientas de consulta e investigación



Dentro de la investigación musical en México, los estudios del periodo novohispano se han concentrado mayormente en una pequeña porción de la producción musical de los maestros de capilla y en sus respectivas biografías. Esta riqueza musical catedralicia, que es una de las muchas músicas del periodo, debe ser abordada desde perspectivas que consideren el fenómeno sonoro y su relación estrecha con diversos aspectos de la cultura, mediante un estudio multidisciplinario que tome en cuenta metodologías y marcos teóricos de otras disciplinas para mejor explicar esta actividad humana que conocemos como música. Éste es el objetivo principal del proyecto Musicat.

El proyecto Musicat es un sistema relacional en base de datos que se ofrece como medio de consulta a través de su página de Internet; este sistema tiene como *corpus* todo lo relacionado con la música y los músicos¹ pertenecientes al periodo de la Nueva España y del México Independiente, que comprenden los años que van de 1525 a 1858.

De un rango histórico bastante amplio, esta base de datos requirió de la conformación de una red de seminarios regionales de las sedes catedralicias siguientes: ciudad de México, Durango, Guadalajara, Mérida, Morelia, Puebla, Oaxaca y San Cristóbal de las Casas, de las que se constituyó asimismo el seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente. Además de Musicat, este seminario se ha encargado de inventariar y catalogar la música escrita en libros de coro y papeles de música. Entre sus objetivos están: desarrollar una metodología para la recopilación de información; conformar investigaciones interdisciplinarias; contribuir a la formación de jóvenes investigadores; impulsar la creación de *corpus* conformados por actas de cabildo, correspondencia y otros ramos; promover tesis de licenciatura, maestría y doctorado, y difundir

* Estudiante de etnomusicología en la Escuela Nacional de Música-UNAM.

** Estudió la licenciatura de guitarra en la Escuela Nacional de Música-UNAM, en la que actualmente cursa la carrera de etnomusicología.

¹ Nos referimos a la producción sonora realizada en las catedrales para el Oficio Divino y a los hombres que conformaban la capilla musical como los miembros del coro.

por diversos medios de los estudios generados.²

¿Quiénes conforman el seminario?: los investigadores que originaron el proyecto en el año 2001, entre quienes se encuentran musicólogos, historiadores, historiadores del arte, músicos y sociólogos. Este grupo inicial se integró por Lucero Enríquez Rubio, Juan Manuel Lara Cárdenas, Aurelio Tello Malpartida y Lourdes Turrent Díaz. En la actualidad el seminario se compone además de estudiantes de diversas carreras, de posgrado y de investigadores de diversas disciplinas, nacionales y extranjeros.

Musicat está disponible sin restricciones al público en general, pero primordialmente es una herramienta al servicio de estudiantes, profesionistas e investigadores cuyo objeto de estudio es la música y su relación con otros campos de la cultura.

Inventario de su producción

El Seminario Nacional de Música de la Nueva España y el México Independiente registra las siguientes producciones que comprenden investigación musical:

1. Cuatro coloquios realizados en las sedes de México, D.F., Oaxaca, Puebla y Guadalajara.
2. Dos publicaciones de memorias de los coloquios y dos por publicar.
3. Dos cuadernos con artículos y avances de investigación, un cuaderno por publicar.
4. Inventario y catalogación de libros de coro y papeles de música.
5. La dirección de Internet www.musicat.unam.mx con el *corpus* de actas de cabildo, correspondencia y otros ramos de los siglos XVI al XIX.
6. Producción de tesis de licenciatura, maestría y doctorado.

Ejemplos de actas en relación a la música tradicional

En este apartado se ofrecen algunos ejemplos de cómo las actas de cabildo, capturadas en la base de datos de Musicat,³ nos pueden servir para apoyar una investigación ya planeada, crear un tema de investigación o sim-

² Lucero Enríquez Rubio, "Presentación", en *I Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad*, México, UNAM, 2006.

³ Estos registros se encuentran en la dirección de Internet www.musicat.unam.mx

plemente corroborar datos. En el registro MEX 79000020,⁴ con fecha de 7 de enero de 1539, tenemos: Síntesis: Prohibición de ocupar a los mozos de coro en servicios ajenos a la catedral. Transcripción:

[...] Otros, se mandó que los señores beneficiados, ni alguno de ellos, no manden a los mozos de coro ninguna cosa que no toque al servicio de la iglesia, ni tampoco el sacristán les mande ninguna cosa fuera de la iglesia [...]

En esta acta los canónigos y músicos, mozos de coro, que eran cantores, no podían dar un servicio musical fuera de las iglesias, puesto que sabemos que contaban con un salario fijo⁵ y tenían que cumplir solamente con los oficios litúrgicos, además, de esta manera la iglesia podía controlar y captar los ingresos económicos que generaran sus servidores.

Para reforzar estas ideas mostramos un acta más detallada: Registro OAX 25000174,⁶ con fecha 15 de enero de 1704: Síntesis: Prohibición al cabildo para que asista a celebraciones comunes y misas cantadas en cofradías. Transcripción:

[...] quedando votado que no asistirá su señoría a los entierros comunes sea de la persona que fuere menos en los entierros de cabildo y así mismo no han de cantar misas en ninguna parte de ninguna cofradía o convite ni hacer bautismos ni casamientos, si no fuere el hechar el agua y dar las manos a personas calificadísimas de caballería de esta ciudad, [...]

En el registro MEX 79000062,⁷ con fecha primero de junio de 1543, se hace constar: Síntesis: Asignación de salario a ministriles indios. Transcripción:

[...] En primero de junio se recibieron por su señoría y mercedes, los menestres indios con partido, cada un año, de veinticuatro pesos de oro común, y que [eso] ganen desde el dicho día primero de junio [...]

⁴ Registro perteneciente a actas de cabildo del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM).

⁵ Los salarios de todos los servidores de la Iglesia aparecen registrados en las actas de cabildo, consultado en www.musicat.unam.mx, 14 de agosto 2008, registro MEX 79000015.

⁶ Registro perteneciente a actas de cabildo del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca.

⁷ Registro perteneciente de actas de cabildo (ACCMM).

Este registro muestra que tempranamente (año de 1543) los indígenas ya prestaban servicios musicales a la Iglesia; sabemos por parte de los misioneros que los indígenas tenían grandes habilidades, tanto para tocar como para aprender la instrucción musical.

Índice temático de investigación

Dentro de los nuevos proyectos y objetivos de Musicat, se pretende realizar un índice temático de contenido conceptual donde cada registro de acta de cabildo comprenda palabras clave que puedan ser de utilidad para el usuario o investigador. Estos temas pueden ser: economía musical novohispana; relaciones de poder; estilo musical; conceptos acerca de lo sagrado, lo profano, lo ritual, etcétera.

Reflexión sobre la multidisciplinaria, musicología y etnomusicología

Como se señalaba al principio, la intención de esta ponencia es difundir el proyecto Musicat y acercar a investigadores de diversos campos al uso de la base de datos para completar o inspirar futuras investigaciones.

El énfasis de Musicat por tratar de incluir las más variadas visiones, cortes y metodologías posibles, teniendo como objeto de estudio uno de los universales de las relaciones sociales humanas que es la música, es resultado de la necesidad de enmarcar a la música no nada más desde su explicación interna, sino con su vinculación pertinente con la cultura y contextos.

Tradicionalmente la musicología histórica ha centrado sus esfuerzos en el análisis musical, careciendo de estudios que vinculen este arte con el contexto cultural. Son correctas las puntuales críticas del musicólogo estadounidense Drew Edward Davies, quien señala que la investigación en esta disciplina se centra exclusivamente en la recopilación de datos, sin ningún estudio de interpretación.⁸

En un mismo sentido, pero en otro plano, la etnomusicología —que desde un principio se valió de la multidisciplinaria, en su modelo contextualista— ha carecido del análisis musical, como bien se asienta en esta importante crítica del antropólogo Carlos Reynoso:

⁸ Drew Edward Davies, “Enfocando las músicas hispánicas en el campo actual de la musicología”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm.1, 2006, p. 4.

Otros estudiosos también dejaron sentada su disconformidad con los modelos contextuales, sintiendo que no se dejaba suficiente espacio al estudio analítico y descriptivo de la música. El conductista Jay Rahn (1983) considera que éste es el problema central de la etnomusicología, mientras Joseph Kerman afirma que “nuestras dudas frente a los estudios contextuales se funda en la impresión de que habitualmente ellos se inclinan demasiado hacia la consideración de los contextos. Usualmente ellos tratan demasiado poco a la música en si misma”. Lo que se requiere en su opinión, “Encontrar un punto de equilibrio de riqueza entre consideraciones del arte en contexto y el arte en si mismo” (Kerman 1985: 180). Laura Krader comenta además que existe un distanciamiento evidente entre los especialistas antropológicamente orientados y los musicólogos, y no da impresión que los primeros estén haciendo algún esfuerzo por cerrar la brecha (Krader 1980: 281).⁹

Consideramos que los estudios de la música deben comprender, en equilibrio y pertinencia, tanto el análisis musical como los estudios culturales. Son necesarias e importantes las investigaciones realizadas desde otros campos como la historia, la antropología, las matemáticas, la economía, la lingüística, la sociología, etcétera.

A sabiendas de que la música es un fenómeno en constante movimiento y transformación que interactúa con diferentes músicas, con las cuales intercambia información, conocimiento y tradición, la música catedralicia venida de Europa y creada en la Nueva España es base, junto con la creación indígena y africana, de las músicas tradicionales de México. La dotación instrumental española es también factor para la ejecución de lo que posteriormente serán las valonas, los sones, las malagueñas, las chilenas, los jarabes, los corridos, etcétera. Desarrollo paulatino, hibridación musical que corresponde al mestizaje. De ahí que Musicat puede aportar datos para reconstrucciones diacrónicas de diversos tópicos referentes a la música, como inventariar y catalogar la música en papeles de este periodo, permitiéndonos la investigación de cómo el contexto popular influenció a la música catedralicia y viceversa.

⁹ Carlos Reynoso, *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, vol. 1: *teorías de la simplicidad*, Buenos Aires, S.B., 2006, pp.172-173.

La música en el culto catedralicio



El siglo XVIII fue escenario de diversos sucesos que lo han caracterizado a lo largo de su historia. La ciudad de México “era la urbe más grande y populosa del continente americano”.¹ Su sociedad se encontraba plenamente conformada y sus instituciones, como la Iglesia, lo demostraban.

En la vida diaria la Iglesia impuso lineamientos a través de la educación, la liturgia eclesiástica y la Inquisición; imponía los valores preponderantes y vigilaba su cumplimiento. En pocas palabras, la Iglesia como institución logró infiltrarse en todos los aspectos de la vida social, incluyendo la producción musical de entonces, que incluía evidentemente a sus creadores e intérpretes.

Importancia de la música en el culto divino

En los primeros años de la segunda mitad del siglo XVIII, Antonio Lobera y Abio escribió una obra llamada *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia, y sus misterios: cartilla de preladados, y sacerdotes, que enseña las ordenanzas eclesiásticas, que deben saber todos los ministros de Dios*, la cual acentuaba la importancia que tenía la música para el culto divino. La obra establece que la música se originó en la gloria y por ello se exhortó a los fieles a alabar a Dios por medio de la música,² de una forma muy similar a la llevada a cabo por la Iglesia en la actualidad.

La música utilizada en los templos era conocida como *música sagrada*, porque era creada para la celebración del culto divino. Estaba dotada de belleza en la forma, por su misma naturaleza artística, y de santidad por su contenido sacro. “Es preciso que sea bella, porque la música es una de

* Pasante en historia por la Facultad de Filosofía y Letras-UNAM. Miembro fundador y directora del Comité de Relaciones Internas de *Palabra de Clío*, Asociación Civil de Historiadores Mexicanos.

¹ Francisco Iván Escamilla González, *José Patricio Fernández de Uribe (1742-1796). El cabildo eclesiástico de México ante el Estado borbónico*, México, Conaculta, 1999, p. 56.

² Francisco Generas, *Barcelona*, 1760, p. 20.



las bellas artes, y es también preciso que sea santa, como es santo el culto divino”.³ Es así como están comprendidos bajo el término de música sagrada: “el canto gregoriano, la polifonía sagrada antigua y moderna en sus diversos géneros, la música para órgano y otros instrumentos admitidos y el canto popular sagrado o litúrgico y el religioso”.⁴

Al cantar se pensaba que la acción litúrgica era embellecida por la música, logrando así el mejor ejercicio del ministerio —la misa— por parte de los ministros y del pueblo. Por medio de la música, interpretada para y en la Iglesia, se expresaba delicadamente la oración, manifestándose así en forma muy clara el ministerio de la sagrada liturgia, su índole jerárquica y propia de la comunidad, por la unión de las voces:

[...] se llega más profundamente a la unidad de los corazones; por medio del esplendor de las cosas sagradas, las mentes se elevan más fácilmente a las cosas celestiales, y la celebración toda entera representa más claramente aquella otra que se desarrolla en la ciudad de la Jerusalén santa.⁵

Por lo anterior, la música llegó a ser uno de los recursos evangelizadores utilizados en las colonias españolas por el clero regular, al tiempo que sirvió como una forma de comunicación —antes que la lengua— mediante la cual se daban a entender los pastores de la Iglesia. Con el paso de los años estos usos musicales fueron quedando atrás, al consolidarse el proyecto evangelizador, convirtiéndose así la música mayormente en medio de alabanza, oración y culto. Su uso fue tan importante en la Nueva España, que cada templo llegó a tener un grupo de músicos destinados a complementar el culto divino, tanto que:

[...] dado que la oración oficial de la Iglesia u oficio divino era la actividad constituyente de los cabildos catedrales, no podía haberla sin música. Esto se debe a que

³ Cfr. San Pío X, *Motu Proprio*. *Tra le sollecitudine*, 22 de noviembre 1903: ASS36 [1903-1904] 332. Lorenzo Miguez Domínguez et al., *Derecho canónico posconciliar. Suplemento al Código de derecho canónico bilingüe de la Biblioteca de autores cristianos*, 3ª ed., t. I, Madrid, Editorial Católica, 1972, p. 233.

⁴ *Idem*.

⁵ *Ibidem*, p. 234.

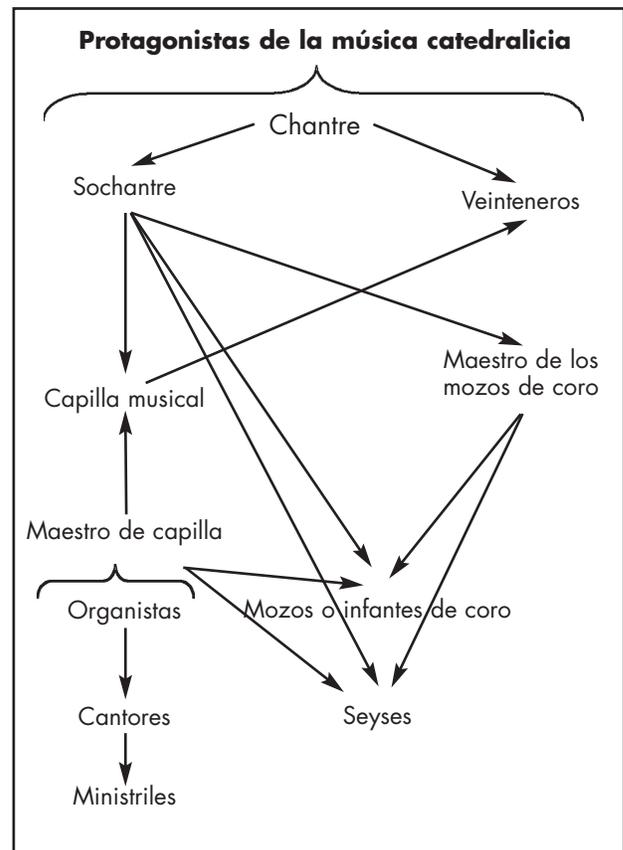
durante siglos, los Concilios insistieron en el canto de alabanza a Dios en el coro, recinto destinado a celebrar su nombre mediante salmos, himnos y otros cantos, no pudieron los canónigos ignorar en el plano musical la exhortación del Concilio de Trento a excitar los espíritus de los fieles mediante signos sensibles de la piedad y suscitar la contemplación de los ministerios de la fe.⁶

Así, la música polifónica⁷ en las celebraciones litúrgicas fue prácticamente inevitable.

Los representantes de la música catedralicia eran diversos: por un lado se encontraban los responsables de la creación musical, y por el otro sus intérpretes. En el siguiente esquema se puede observar la composición

⁶ Óscar Mazín Gómez, *Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996, pp. 134-135.

⁷ La música polifónica combina simultáneamente varias líneas musicales de diseño individual, cada una de las cuales retiene su identidad como línea hasta cierto grado, en contraste con la música “monofónica” que consiste en una sola melodía.



de los protagonistas de la música catedralicia, de los que después se describen sus funciones.

*Chantre*⁸

Era la tercera dignidad en el cabildo. Debía ser un canónigo experto en música o, por lo menos, en canto llano.⁹ *El chantre* tenía el control de las oraciones y las misas que los capitulares oficiaban, cantaba en el facistol,¹⁰ enseñaba a cantar a los servidores de la Iglesia y vigilaba que las composiciones que se cantaban en el coro se hicieran con la mayor propiedad y perfección posibles.¹¹ Tenía a su cargo el coro y de él dependían los capellanes del mismo: *sochantre*, cantores y organistas.

Sochantre

Era el ejecutante y responsable inmediato del canto sagrado, debía de “hallarse perfectamente instruido en canto llano, figurado [o de órgano], teniendo voz clara, sonora, de buen cuerpo, con la extensión de doce puntos [...]”,¹² etcétera. Entre sus obligaciones se encontraban dirigir el coro en las horas canónicas, funciones capitulares, hacer la nómina de los capitulares, resguardar una de las llaves del archivo musical. Cuidaba del orden y compostura de los mozos de coro y acólitos durante los oficios, además de suplir al maestro de los mozos de coro o al maestro de capilla en la enseñanza del canto llano a los propios mozos de coro.¹³

⁸ “El Chantre es el canónigo, que en derecho se conoce con el nombre de *primicerius*, y á quien corresponde regir y gobernar el canto en el coro [...]”; véase *Estatutos ordenados por el Santo Concilio III provincial mexicano en el año del señor de MDLXXXV*, México, imprenta de Vicente G. Torres, 1859, p. CLI.

⁹ El término de canto llano fue utilizado desde el siglo XII por el monje Jerónimo de Moravia para referirse al canto eclesiástico cristiano medieval (canto gregoriano) cuando éste ya había perdido sus principales características: el ritmo libre, la fluidez y la riqueza melódica, por servir de fuente temática y soporte de las construcciones polifónicas en boga desde el siglo IX. Se solía usar indistintamente los términos *canto llano* y *canto gregoriano*, tanto en el lenguaje coloquial como en el académico de la enseñanza y en los tratados para referirse a la misma música eclesiástica.

¹⁰ El facistol es un atril grande doble o cuádruplo, a veces giratorio, donde se ponen los grandes libros de coro dispuestos para el canto en las iglesias catedrales y conventos, y en torno al cual se colocan los coristas, cantores y ministriles.

¹¹ *Estatutos...*, p. XX, § III.

¹² Diego Angulo, *et al.*, *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1984, p. 701.

¹³ *Ibidem*, pp. 701-703.

Veinteneros

Se llamaba así a los veinte clérigos asalariados encargados, principalmente, del canto llano que, llegado el caso reforzaban también la capilla polifónica o realizaban otras actividades.¹⁴ Como intérpretes del canto llano los veinteneros estaban bajo la responsabilidad del *chantre*. Por el contrario, en lo referente a la música polifónica le correspondía al maestro de capilla la autoridad sobre ellos.

Maestro de los mozos de coro

Al igual que el *sochantre*, el maestro de los mozos de coro era el responsable de la ejecución del canto llano. Era especialmente contratado por el cabildo para dar instrucción personalizada a los mozos de coro, así como a todo aquel que quisiera tomarlo. El maestro de los mozos no tenía la obligación de cuidar la composición ni las necesidades de los infantes de coro. Su única obligación, como ya se ha mencionado, consistía en enseñar a éstos el canto llano.¹⁵

Mozos o infantes de coro

Eran los destinatarios principales e inmediatos de la enseñanza impartida por los maestros de canto llano. Eran jóvenes de diez a dieciséis años de edad, aproximadamente, “seleccionados por el Cabildo a través del *chantre* o el *sochantre*. Su número variaba según las necesidades del servicio del altar y coro y sobre todo según las posibilidades económicas de la Catedral”.¹⁶ Además del canto llano, debían de tomar clases de contrapunto, pues entre sus obligaciones se encontraba el canto polifónico. Asimismo, debían de tomar lecciones del instrumento asignado, de gramática, de “buenas costumbres”, etcétera, ya que el fin último de todo buen mozo de coro era llegar a formar parte de la capilla musical, ya como ministriles, cantantes, o en el mejor de los casos, como organistas.

Seyses

Los *seyses*, seises, seisesicos, monacillos, cantorricos, cantorcillos, infantes o infantecos de coro, eran los

¹⁴ *Ibidem*, p. 705.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 703-705.

¹⁶ *Ibidem*, p. 703.

mozos cantoricos, o mejor dicho, los niños cantores del coro catedralicio, “menores de diez años de edad, quienes aún cuando estaban separados del cuerpo principal de coristas, entonaban salmos y cantaban algunas oraciones del Oficio Divino”.¹⁷ Además ejecutaban danzas ceremoniales en las fiestas como la de *Corpus Christi*. Estaban bajo el cuidado del maestro de capilla, quien tenía la obligación de enseñarles a leer, escribir, cantar los responsorios, el canto llano y el canto de órgano,¹⁸ contrapunto,¹⁹ composición y otras tantas habilidades “que para ser diestros músicos y cantores conviene que sepan los dichos cantoricos”,²⁰ razón por la cual tomaban instrucción también de canto llano del *sochantre* o del maestro de los mozos de coro. Los mozos de coro no recibían ningún tipo de gratificación económica, solamente tenían derecho a su educación y vestuario.

Surgimiento y función de la capilla musical

La capilla musical era una institución artística que específicamente pertenecía a un templo. Su importancia radicaba en que además de amenizar el culto religioso, daba empleo a muchos de los músicos y cantantes más sobresalientes de la época. Estaba conformada por un maestro de capilla, uno o dos organistas, varios cantantes y ministriles.

La fisonomía de la capilla musical al servicio de un recinto religioso se percibía ya en la *scholla cantorum* de Roma, mucho antes de san Gregorio Magno, pero fue



este personaje quien se encargó de reorganizarla e impulsarla, utilizando para ello el modelo de las ya creadas en varias “catedrales y conventos del Imperio carolingio, convirtiéndose, poco a poco, en los únicos centros de información musical organizados que tuvieron vigencia durante la Edad Media y hasta muchos años después del Renacimiento”.²¹ El objetivo específico de la capilla musical fue la ejecución de la polifonía.

Gracias a la opulencia de sus rentas, las capillas musicales pudieron contar con los mejores músicos profesionales hispanos, los cuales debían de servir en los diversos sucesos que continuamente se celebraban.²² Los músicos que aspiraban a ingresar a la capilla musical debían ser hombres de conocida piedad, moral y religiosidad, pues debían ser dignos del Santo Oficio que desempeñaban. Debían asimismo ser constantes en el estudio de sus voces o instrumentos, además de cumplidos y puntuales en la asistencia a las presentaciones que realizaba la capilla musical. Mientras cantaban en la Iglesia debían vestir de hábito talar²³ y sobrepelliz,²⁴

¹⁷ Lucero Enríquez y Raúl Torres Medina, “Música y músicos en las actas de cabildo de la Catedral de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 79, IIE-UNAM, 2001, p. 182.

¹⁸ El canto de órgano es un término utilizado durante los siglos XV al XVIII para referirse a la polifonía vocal, generalmente acompañada por el órgano, el arpa y algunos instrumentos de viento.

¹⁹ El contrapunto es el arte y la ciencia de combinar armoniosamente varias melodías distintas, independientes y contrapuestas. El término “contrapunto” deriva de *punctus contra punctum*, *nota contra nota* o *melodía contra melodía* y el mismo da cuenta de un pasaje musical consistente en dos o más líneas melódicas que suenan simultáneamente; es decir, que el “contrapunto” pone su énfasis en el aspecto lineal u horizontal de la música, mientras que la armonía se ocupa primordialmente del aspecto vertical de la misma. Sin embargo, el “contrapunto” y “la armonía” son funcionalmente inseparables ya que ambos, como elementos de un mismo sistema, se complementan mutuamente.

²⁰ Diego Angulo, *op. cit.*, p. 726.

²¹ Samuel Rubio, *Historia de la música española 2. Desde el “ars nova” hasta 1600*, 4ª ed., Madrid, Alianza, 1988, p. 14.

²² Festividades religiosas, bienvenidas de arzobispos y virreyes, etcétera.

²³ El hábito talar es la vestidura que llega hasta los talones, de color negro.

²⁴ El sobrepelliz es la vestidura litúrgica de origen nórdico surgida en el siglo XIII para cubrir del frío a los monjes durante el canto del oficio. Después se acortó su tamaño, y posteriormente, en el siglo XVII, se le añadieron encajes, resultando una túnica corta generalmente de color blanco que visten sobre la sotana los clérigos.

y si el coro se encontraba muy a la vista del público se requería la colocación de celosías.²⁵

Las capillas musicales estaban conformadas, regularmente, por un conjunto pequeño de cantores, formado por niños y adultos, más o menos especializados en el canto, que bajo la dirección y las enseñanzas del maestro de capilla tenían la tarea de interpretar música polifónica vocal en los actos litúrgicos del culto divino. Desde tiempos remotos formaron parte de ella uno o dos organistas, “y en época más reciente otra suerte de instrumentistas, englobados todos bajo la denominación de ‘capilla de ministriles’, presididos a veces por un director propio que no afectaba al organista”;²⁶ debido a que éste tenía una posición en la capilla que no podía ser remplazada por los ministriles.

A pesar de que la conformación de las capillas musicales en el viejo continente fueron surgiendo en un proceso lento y experimental en cuanto a la estipulación de sus reglas, cuando llegó a Nueva España tenía más de un siglo de formación, motivo por el cual el desarrollo musical de España y Nueva España se produjo a la par, quedándole como función precisa el esplendor en los actos corales, específicamente en la misa llevada acabo los domingos, fiestas y en el oficio de vísperas solemnes, cuidando que fueran bien ejecutadas las partes que les eran propias.

La capilla musical de la Catedral de México²⁷

Durante la primera mitad del siglo XVI se introdujo en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México la

gos o los monaguillos ayudantes en los oficios litúrgicos.

²⁵ Las celosías eran un enrejado menudo, comúnmente de madera, que se utilizaba en el coro de las iglesias para mantener en discreción a los religiosos y religiosas de las miradas atrevidas de los feligreses. *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana*. Eure, Librería, Ch Bouret, 1882, p. 260. José Valadez, *Los cabildos y el servicio coral*, Morelia, Fimax Publicistas/Escuela Superior de Música Sagrada, 1945, p. 79.

²⁶ Samuel Rubio, *op. cit.*, pp. 13-14.

²⁷ Tras la conquista de Tenochtitlan en 1521, Hernán Cortés mandó construir una iglesia en el antiguo centro ceremonial azteca. Esta iglesia fue convertida en Catedral por Carlos V y el papa Clemente VII según la bula del 9 de septiembre de 1530, y nombrada metropolitana por Paulo III en 1547. Pronto quedó clara su insuficiencia y por mandato de Felipe II se derribó en 1552. Los

capilla musical. Los miembros del cabildo metropolitano²⁸ justificaron su creación argumentando que el canto llano fue y seguía siendo el ordinario del oficio coral y que, en consecuencia, había sido mayoritario en los cultos catedralicios debido a que en ese género se cantan las horas (invitorios e himnos, antífonas y salmos, versos y responsorios, lecciones y oraciones),²⁹ y gran parte de las piezas cantadas de la misa.³⁰ Por ello debían de coexistir los responsables y protagonistas de la música catedralicia conformados en una capilla musical. Esta institución estaba compuesta por el maestro de capilla, quien era una verdadera autoridad, y por los organistas, los cantores y los ministriles. La capilla musical, junto con otros elementos artísticos —pintura, escultura, arquitectura, etcétera—, hizo de la Catedral de México uno de los templos más prestigiosos por su riqueza, magnificencia e historia.

trabajos de construcción de la nueva no comenzaron sino hasta 1571, cuando el virrey Martín Enríquez y el arzobispo Pedro Moya de Contreras colocaron la primera piedra de su sucesora, la actual catedral. La nueva está construida con cantera gris y cuenta con cinco naves y 16 capillas laterales. Mide 55 m de ancho por 110 de largo con una altura de 30 m en la nave central. Está dedicada a la Asunción de la Virgen María y es la iglesia principal de la Arquidiócesis Primada de México. Manuel Toussaint, *La catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, México, Porrúa, 1973, pp. XXXV-18.

²⁸ El cabildo metropolitano, como institución capitular, fue considerado como “un cuerpo colegiado de muy significativo y relevante peso específico en el ámbito de las relaciones sociales, económicas, políticas y culturales”, Luisa Zahino Peñafort, *Iglesia y sociedad en México 1765-1800. Tradición, reforma y reacciones*, México, IJ-UNAM, 1996, p. 13. Presentado como un órgano de naturaleza permanente acumulador de tradiciones y prácticas, transmitidas con el tiempo a sus miembros. Era una especie de senado de los prelados que no sólo asumía el gobierno de la Iglesia diocesana durante la sede vacante episcopal, sino que en todo momento dirigió la gestión de la Iglesia catedral y de la más importante renta diocesana, el diezmo. El cabildo tenía el poder de nombrar dignidades, canonicatos, prebendas y raciones. Además, de poder co-gobernar junto con el arzobispo de México. Las principales actividades que desempeñaba el cabildo eclesiástico eran: asesoramiento del prelado, culto y oficio divino, administración de las rentas eclesiásticas, los puestos de responsabilidad en el gobierno de la arquidiócesis por la delegación arzobispal.

²⁹ Las horas canónicas, son “las horas del breviario que rezan los eclesiásticos y que son maitines y laudes; prima, tercia, sexta y nona; vísperas completas.” *Ibidem*, p. 589.

³⁰ Me refiero, a las antífonas de entrada y salida, el ofertorio y comunión, oraciones y lecturas.

Polifonía en la América colonial. Música en lenguas indígenas (conferencia magistral)



En los tantos años que lleva la investigación musical en América Latina, cada vez descubrimos nuevas facetas y aristas que estudiar. Quizá la primera sorpresa que se llevó don Miguel Bernal Jiménez en 1939, cuando descubrió el archivo del Colegio de las Rosas de Morelia, fue tener la certeza o la evidencia de que había un conjunto de partituras que sobrevivían de la época colonial. Por lo menos, la certeza de que el pasado musical no estaba extinto, siendo que el siglo XIX había echado un velo muy grande sobre esa época, sobre esos trescientos años que llamamos la época virreinal o la época colonial, dependiendo del enfoque que se tenga.

Las permanentes visitas de investigadores como Alice Ray Catalyne o Robert Stevenson a América les permitieron descubrir vetas que estudiar: acervos, compositores, músicas, músicos, intérpretes, maestros de capilla, centros musicales, etcétera.

En el año último fui invitado al Kennedy Center de Washington para presentar un concierto en un programa que se llamaba *World of voices* (mundo de voces), que reunía diversos coros de todo el mundo: un coro de niñas de Checoslovaquia, Ladysmith Black Mambazo de Sudáfrica, Le Mystère des Voix Bulgares, un coro de mujeres búlgaras que canta música folclórica de su país, un coro de música negra, originario de Nueva York, que interpreta *gospel*.

El anfitrión era Bobby McFerrin. Creo que todos conocemos y admiramos a ese gran músico y gran artista, autor de una de las canciones más

* Es director y fundador de la Capilla Virreinal de la Nueva España, grupo vocal e instrumental con el que ha realizado, desde 1989, una intensa labor de difusión de la música virreinal de México y América Latina a través de numerosos conciertos y grabaciones. Es investigador del Cenidim-Cenart-INBA desde 1982, donde también tuvo el cargo de subdirector, y ha realizado diversos proyectos de investigación sobre la música virreinal y la música mexicana del siglo XX. Ha publicado varios volúmenes de la serie *Tesoros de la música polifónica en México*, con estudios y transcripciones de obras de compositores de las catedrales de Puebla y Oaxaca, en especial de Manuel de Sumaya y Gaspar Fernández. En 1999 obtuvo el premio de musicología *Casa de las Américas* de La Habana, y en el 2000 recibió el premio a la excelencia académica del INBA por su labor musicológica.

conocidas del siglo xx. Yo me pregunté sobre qué presentar desde México, desde América Latina, en ese marco donde venían coros que cantaban, digamos su voz propia, la música de Sudáfrica, la de Bulgaria, la contemporánea de Checoslovaquia, la de herencia afroamericana. Entonces se me ocurrió pensar en un programa que tuviera la voz de nuestro continente, la voz de nuestros pueblos, y como a lo que yo me dedico —con el conjunto que dirijo, *La Capilla Virreinal de la Nueva España*— es a hacer música de la época colonial, pensé entonces en un repertorio que pudiera encajar en ese concierto y descubrí una veta que había estado a la vista de todo el mundo, que incluso ya se había tocado, grabado e interpretado, pero que no lo había visto yo, por lo menos, en la perspectiva de unir una cosa con otra y encontrar cuáles eran los vasos comunicantes que unían a toda esta música; cuáles eran las influencias, cuáles las características que nos transmitía toda esa música, gestada de diversas manos, unas anónimas, otras de autores conocidos, a lo largo de trescientos años y que tenía como vertiente común y singular el que siempre estaba cantada en diversas lenguas propias de nuestro continente, en lenguas que podemos llamar indígenas, en tanto que indígena significa *lo propio de, lo peculiar de, lo original de*.

Reuní un repertorio que denominé “Polifonía en lenguas indígenas en la América colonial”. No ofreceré una visión exegética o hermenéutica del repertorio, ni profundizaré en la relación intrínseca entre lengua y música, o en la relación retórica que puede haber entre texto y sonido; lo que sí quiero tener presente es la existencia de un acervo de partituras proveniente de diversas canteras de nuestro continente, que nos confirma la aportación de América durante ese largo periodo que duró trescientos años en nuestro continente, que revela la participación de nuestra gente, de nuestros cantores, de nuestros músicos, quizá de nuestros compositores, porque algunos son anónimos y no sabemos bien a bien si fueron mestizos o indígenas, en la creación de nuestra música.

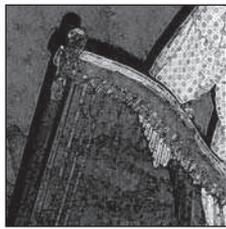
Creo que hoy no nos queda gran duda acerca de si los siglos coloniales fueron un largo periodo de convergencia de las culturas: de la europea, la africana o las aborígenes que ya estaban aquí, y que de ello ha resul-

tado un perfil cultural que ahora podemos llamar nuestro, sintético, sincrético, mestizo, como se le quiera decir. También creo que durante los sesenta o setenta años que llevamos de investigación en la música colonial hemos entendido que la inserción de la música polifónica en nuestro continente provocó la creación de un repertorio que recoge las lenguas de nuestras comunidades indígenas. Quizá en mínima proporción frente al hegemonismo de quien nos conquistó, pero siempre presente, sobre todo si tenemos en cuenta que todavía hay mucho por descubrir y que mucho se ha perdido.

No haré hincapié en lo que representó el trabajo de los misioneros. Sólo señalaré que ellos fueron quizá los primeros en darse cuenta del papel que la música podía cumplir en el proceso de adoctrinamiento de nuestras comunidades americanas. Usaron el canto llano como vehículo para facilitar una comunicación que estaba bloqueada por la imposibilidad lingüística de entenderse. Los primeros misioneros llegados a México eran belgas que no hablaban ninguna de nuestras lenguas, no conocían el náhuatl ni ninguna de las lenguas de herencia maya y los naturales americanos tampoco podían entender el latín, el flamenco o el español. Fue entonces el canto ese medio que tendió puentes entre unos y otros.

No es este un repertorio que pudiéramos llamar vernáculo, digamos, folclórico, en el sentido de los estudios de las expresiones populares. La autenticidad del mismo radica en que son muestras representativas de las corrientes e influencias, tanto metropolitanas como regionales, que modelaban la vida cotidiana de nuestros pueblos, de las culturas locales.

El dominio de los instrumentos musicales y del canto, y eventualmente de las técnicas de composición musical, fue principalmente producto de las estrategias de penetración de los frailes o sacerdotes doctrineros, misioneros o incluso los de *propaganda fide* en las comunidades locales. A la música, lo sabemos por las numerosas crónicas que hablan de ello, se le otorgó un énfasis especial debido al interés que la misma despertaba en los habitantes del Nuevo Mundo; un testimonio de ese énfasis fue la traducción a lenguas indígenas de manuales de teoría musical, lo que facilitó el acceso



de las poblaciones locales al conocimiento de las técnicas europeas de composición y ejecución, que facilitó el desarrollo de sus habilidades para copiar y por último para componer música, así como para la interpretación de diversos instrumentos. Por ejemplo, el manuscrito teórico musical en lengua náhuatl de la Misión de Santa Eulalia, Guatemala, o el cuaderno en poconchí para enseñar la música y el arte de cantar, escrito en San Cristóbal de la Verapaz por el padre Dionisio de Zúñiga, respaldan la afirmación de que las órdenes religiosas tuvieron alguna preocupación por la formación musical de los indígenas.

De otra parte, textos como el *Símbolo Católico Indiano*, de fray Jerónimo de Oré; el *Ritual Formulario e Institución de Curas*, de Juan Pérez de Bocanegra, misionero en la cordillera de los Andes peruanos, o el *Vocabulario Quiché*, de Tomás Calvo, generado en el pueblo de San Sebastián Lemoa, en Guatemala, revelan el peso que tenía la música en la vida de las comunidades indígenas y el papel que jugó en la vinculación de estas poblaciones con el sistema mundial emergente.

Aunque pocas, existen algunas fuentes que dan testimonio sobre la existencia de un repertorio que se cantó en las lenguas americanas. Me referiré paso a paso a cada una de ellas, o por lo menos a las más importantes. En México tenemos el denominado *Códice Valdés*, encontrado en 1931 por el canónigo Octaviano Valdés, en el poblado de Cacalomacán, Estado de México. Es un libro de 139 folios copiados a mano. Está asimismo un códice fechado en 1599, que refleja la labor de los misioneros franciscanos en las cercanías de Tenochtitlan. Fue estudiado por primera vez en 1954 por el doctor Robert Stevenson. Contiene obras de autores como Palestrina, Juan Esquivel, Alonso Lobo, maestro de capilla en Sevilla, y Pierre Colin. En los folios 121v, 122 y 122v 123 se hallan dos piezas en lengua náhuatl, una que empieza por *Santa Mariaé* y otra por *Dios itlazo nantziné*. Ambas piezas han sido objeto de numerosos estudios por parte de investigadores de diversa procedencia.

El doctor Gabriel Saldívar incluyó la reproducción facsimilar de los manuscritos en su *Historia de la música en México* (1934), y más tarde el doctor Stevenson se ocupó de transcribir y publicar estas piezas. Las lla-

maron plegarias, himnos, motetes, oraciones, las calificaron con diversos apelativos, quizás por no tener clara la relación de la música, de corte netamente polifónico, a cuatro voces una, a cinco voces la otra, con el texto en la lengua indígena que sirvió de lengua franca para el proceso de catequización en la Nueva España. Se dijo que eran arreglos de la “Salve Regina”, la antífona mariana, una de las más importantes de la liturgia católica, o que en su defecto eran más bien paráfrasis de esta antífona. Se ha querido ver también en estas piezas un cierto sello indígena por la presencia de unas quintas paralelas que algunos musicólogos han interpretado como un color indígena. En el lado opuesto, hay musicólogos como Jesús Estrada o Juan Manuel Lara que dicen claramente que esas quintas paralelas son errores de aprendiz, que hay que corregirlas, lo que ha dado pie a numerosas discrepancias en torno a cómo deben interpretarse estas obras.

La primera plegaria —así le denomina el maestro Juan Manuel Lara, porque en el fondo son dos invocaciones, dos oraciones a la Virgen María— dice:

Santa María
In ilhuicac cihuapillé
tinantzin Dios
in titotepantlahtocatzin.
Ma huel tehuazin topan ximotlahtolti
In titlatlaço huanime

que en español, en el español del maestro Juan Manuel Lara, un musicólogo que yo aprecio y respeto mucho, sobre todo porque es un gran conocedor de las lenguas indígenas, dice:

Oh, Santa María
Oh, noble señora celestial
Tú eres la madrecita de Dios
que reina sobre todos nosotros.
Ojalá tu digna persona interceda por nosotros,
que somos grandes pecadores.

Quisiera compartir con ustedes una de las más recientes versiones que se ha hecho de esta pieza, la que grabó el grupo Ex Cathedra de Londres, que dirige Jeffrey Skidmore, en su disco *Moon, Sun & all Things*.

En el manuscrito, el acorde con el cual termina esta

pieza, es un acorde menor y muchos intérpretes literalmente han hecho ese final en el acorde menor para indicar una cierta sensibilidad indígena, pero esta versión retoma la práctica común del siglo XVI que consiste en que todos los finales se hacían con el acorde mayor, y no creemos hoy en día que nuestros cantores del siglo XVI indígena hayan sido ajenos a esa práctica, introducida por los misioneros en su momento.

La segunda de las plegarias dice:

Dios itlaçonantziné
 cemicac ichpochtlé
 cenca timitztotlauhtilía
 ma topan xhimotlahtolli
 in ilhuicatl xpantzinco
 in motlaçoconetzin Jesucristo
 Ca ompa timoyeztica
 In inahuatzinco
 in motlaçoconetzin Jesucristo.

Que sería:

Oh amada madrecita de Dios
 siempre virgen,
 mucho te rogamos respetuosamente
 que intercedas por nosotros
 en la presencia celestial
 de tu querido hijo Jesucristo,
 ya que tú te encuentras
 en la digna presencia
 de tu querido hijo Jesucristo.

Esta es la que tiene un parentesco con la oración del “Ave María”, la que se reza en el Rosario y en cierto momento de la misa, y que ha causado mucha dificultad para identificarla en su aspecto formal: se le ha dicho motete, himno, plegaria, etcétera. Pero esta pieza está atendida a una de las prácticas ya comunes en 1599, que consistía en una introducción con una de las voces del conjunto vocal, seguida de un juego polifónico a cuatro voces que retoma en su parte central la idea expuesta en una voz sola; esto es lo que hace Gaspar Fernández en su manuscrito de 1609; esto es lo que hacían los compositores como Francisco Guerrero en la Catedral de Sevilla o Juan Bautista Comes en la Cate-



dral de Valencia ya entrado el siglo XVII. El musicólogo Juan Manuel Lara dice que esta pieza es un villancico dedicado a la Virgen, sobre todo por esa introducción a solo, que en una pieza polifónica está expresando una nueva sensibilidad, muy distinta a la que había prevalecido durante el Renacimiento. Por otra parte, hay una sección central cuando el texto dice: “Ca ompa timoyeztica In inahuatzinco, in motlaçoconetzin Jesucristo”, que también se canta a solo, y es el momento que se le concede a las coplas de un villancico, en la alternancia de estribillo y coplas; de esa copla viene un *ritornello* a la parte polifónica a cuatro voces. Así que hoy estamos casi con la certeza de que esta pieza es un villancico, no catedralicio, sino misional, un villancico que se cantó en el mundo indígena.

La autoría de estas piezas es otro asunto controversial. El doctor Stevenson mencionó que el autor de ambas piezas era don Hernando Franco y le puso el don —ciertamente así está en el manuscrito— para diferenciarlo de aquel Hernando Franco de origen malagueño que fue maestro de capilla de la Catedral de México entre 1575 y 1585. El estilo de estas piezas no corresponde en lo absoluto con lo que conocemos de producción musical del Hernando Franco catedralicio, pero a falta de documentos, a falta de pruebas, la fecunda imaginación del doctor Stevenson le hizo tejer una historia. Este Hernando Franco, dice, habría sido

un discípulo del maestro español, quizá su ahijado de bautizo y habría tomado el nombre de su padrino.

Ya revisando con detenimiento el manuscrito —el *Códice Valdés* se conserva en la Biblioteca del Seminario Conciliar de México— vemos que no dice “Hernando Franco” en lo absoluto, sino algo así como “Hernandón”, y “Fr.co”. El “co” es la abreviatura de Francisco, lo que ha hecho que otros insistan en que el autor es Francisco Hernández. Como quiera que se llamara, nos dejó esta pieza que está mucho mejor elaborada que la anterior en su tratamiento polifónico, en su tratamiento contrapuntístico, y que se acerca en mucho al repertorio de villancicos que estaba vigente a finales del siglo XVI; vamos a escucharla con este mismo grupo.

Se había considerado que estas eran las únicas piezas que existían en esta lengua en el repertorio colonial novohispano y americano. En 1967 el doctor Robert Stevenson visitó la Catedral de Oaxaca y dio cuenta de un cancionero, de un cuaderno que reúne trescientas composiciones polifónicas, escritas por un músico de origen portugués que radicó en Puebla entre 1606 y 1629, llamado Gaspar Fernádes.

En 1970 Robert Stevenson publicó un listado del contenido de acervos musicales diseminados a lo largo de todo el continente. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* se llama el volumen, y es la síntesis de todos los viajes de investigación que hizo el doctor Stevenson por el continente. Ahí hay información de los principales centros catedralicios de nuestro continente: México, Puebla, Oaxaca, Guatemala, Bogotá, Lima, Cuzco, Charcas, incluso Santiago de Chile, Río de Janeiro, Buenos Aires, etcétera. Y de manera colateral, también se refirió a colecciones de música que existen en los países del área que visitó.

En relación a la Catedral de Oaxaca hizo un apartado para los dos cuerpos que forman el acervo musical de la catedral de la antigua Antequera: uno es el “Cancionero Musical de Gaspar Fernádes” —yo lo he denominado así— y el otro es el conjunto de partituras de papeles sueltos que están en el mismo archivo.

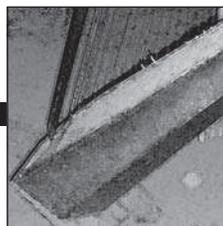
En el listado que hizo el doctor Stevenson aparecieron las primeras referencias a villancicos catedralicios compuestos en una lengua indígena americana, quizá

los únicos villancicos catedralicios que existen en todo el orbe iberoamericano. ¿Por qué hago el énfasis en villancicos catedralicios? Porque a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, después que se consolidó la liturgia católica posconciliar, postridentina, la corona española permitió una suerte de liturgia de excepción, digamos, donde las canciones en lengua vernácula fueron alcanzando un lugar preponderante, sobre todo en los oficios de maitines.

A lo largo del siglo XVII casi no hubo catedral que no tuviera un compositor de villancicos o un maestro encargado de ponerle música a los textos de los villanciqueros, de los poetas que escribían letras para ser cantadas. Sor Juana Inés de la Cruz fue una de esas villanciqueras que escribieron textos para los maestros de capilla.

En el mundo religioso, las catedrales tuvieron un papel muy distinguido, muy singular, porque fueron las que permitieron el desarrollo de una gran actividad musical. Tenían una capilla musical, con un maestro de capilla que era a la vez compositor, organista y director. El repertorio que se generaba en una catedral corría hacía otra, se difundía con amplitud y cada fiesta importante del calendario litúrgico que tuviera unos maitines, implicaba el estreno de un juego de villancicos. No era así en las iglesias parroquiales, en los conventos, en los colegios, donde las posibilidades económicas eran menores y a veces dependían del repertorio que les proporcionaban las catedrales; la música que ya no se usaba en una catedral iba a una iglesia de menor rango o a un convento.

Acabamos de catalogar la colección de música del convento de la Santísima Trinidad de Puebla y podemos darnos cuenta, por ejemplo, de cómo mucha de la música generada en la Catedral de Puebla —y ésta fue una de las más importante de toda la América colonial— pasó a manos de la monjas de este convento, sobre todo durante el siglo XVII y buena parte del XVIII. Cuando Gaspar Fernádes se instaló en Puebla en 1606, llegó con el encargo de componer la música que le demandaba el ámbito catedralicio; por un lado, la música litúrgica, la música en latín, los salmos, los misereres, las antífonas, las misas y, por otro, los villancicos que inevitablemente iban a estar en esas fiestas



importantes que demandaban ese repertorio: *Corpus Christi*, Navidad, las fiestas marianas, las fiestas de los santos patronos, etcétera.

Entre 1610 y 1614 Gaspar Fernádes escribió cinco villancicos en lengua indígena, concretamente en náhuatl. Alguno de estos villancicos —dice el encabezado de la partitura— están “en mestizo”, es decir, en un texto que mezcla la lengua española y la lengua indígena. De los cinco, dos son una especie de rorro para acuñar al niño: “*Xicochi xicochi conetzintlé*”.

Una de ella está a cuatro voces y la otra es un *contrafactum* de la primera a cinco voces. Hay otra pieza dedicada a la virgen: “*Ximoyolali siñola*”, y una más: “Tios mío, mi corazón” que está “en mestizo”; y la más famosa de las cinco, publicada por el doctor Stevenson como “*Tleycantimo choquilía*”, pero que en realidad empieza por un verso que dice “Jesós de mi corazón”. Ésta es la que, de manera explícita, tiene en su encabezado la frase “en mestizo e indio”. Lo que es interesante ver de esta pieza es cómo el compositor cruza los textos en náhuatl y español:

Jesós de mi corazón
no lloréis mi fantasía
tleicantimo choquilía
mis pracedes mi apisión
aleloya
Dejalto el llanto crecida
miralto el mulo y el buey
ximoyolali mi rey
tlein mistolinia mi vida
no sé por qué deneis pena
tan linto cara de rosa
nopiolotzint niño hermosa,
nochalchiunoasojena

El maestro Juan Manuel Lara hizo una normalización del texto porque dice que éste se ajusta a lo que el doctor Querol llama los villancicos “de remedo”, es decir, que estos villancicos lo que intentan es, más que reproducir la lengua original, hacer una imitación de ella. En el siglo XVII ya se había vuelto una práctica consuetudinaria escribir estos villancicos. Los habían en gallego, en vizcaíno, en valenciano o villancicos de gitanos que recogían la jerga de éstos, y aún los villan-

cicos de jácara, que absorbían el caló popular de los jácaros, es decir, de la gente del estrato social más bajo de la sociedad de ese tiempo.

Entonces, estos villancicos se componían retomando el modo de hablar de ciertos segmentos de la sociedad colonial y, entonces aquí se remeda el náhuatl. El compositor recoge elementos musicales que expresan ambos universos: cuando el texto se canta en español va en un metro ternario, en un metro en compás de tres tiempos con juegos de cambio de métrica, de ternario a binario, que era característico del villancico español, pero cuando tiene que cantarse un texto en la lengua indígena, cuando dice:

Tleican-timo choqui-lía
mis pra-cedes mía-pisión

entonces el compositor hace lo mismo que en el villancico de arrullo:

xicochi conexintlé

saca el ritmo del texto:

xico-chi xico-chi
xico-chi co-netzin-tle
cao-mis hui-hui jo-co
in-an que-los me

es decir, como rememorando un aire de música indígena, un aire de danza indígena, tejido en el juego polifónico de las cinco voces que cantan estas piezas.

En todo el universo de villancicos compuestos entre la segunda mitad del XVI y más o menos los primeros veinte años del siglo XIX solamente conocemos estas cinco piezas en lengua náhuatl que están en este códice conservado en la Catedral de Oaxaca y que el año 2007 fue declarado por la UNESCO como parte de la Memoria del Mundo. Entre otras cosas, uno de mis argumentos para definir este documento como Memoria del Mundo fue que se encontró entre los miles de pliegos, entre los miles de partituras de villancicos que existen, sólo cinco en la lengua de los indígenas mexicanos, y hoy ese documento forma parte efectivamente de la Memoria del Mundo, como lo es

por ejemplo la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Quisiera hacerles oír esta pieza: *Jesús de mi corazón*, que se ajusta en todo a la estructura del villancico tradicional del siglo XVII o de principios del siglo XVIII. Fue compuesto para la navidad del año 1610 y lo vamos a escuchar interpretado por el conjunto *Ars Longa* de La Habana, de un disco dedicado a la música de Gaspar Fernández en el año 2003, y que obtuvo el premio *Cuba Disco* de ese año.

El maestro Lara hizo un estudio morfológico del texto, lo normalizó, y a partir de ese trabajo yo me permití hacer, no digo una traducción porque esa es una pretensión lejos de mis posibilidades, sino un posible acercamiento al texto en español que iría más o menos así:

Jesús de mi corazón
no llores que eso me asusta
¿Por qué lloras?
¿Mis placeres? ¿mi aflicción?
Aleluya
Deja tú el llanto que crece,
mira tú el mulo y el buey
Consuélate mi rey
¿Qué te acongoja? mi vida
no sé porqué tienes pena,
tan lindo cara de rosa
Noble señor, niño hermoso
mi perla, mi ave de albas plumas.

La otra pieza de las cinco que quisiera compartir esta noche con ustedes es este arrullo —se llamaban villancicos de rorro en la tradición de los villancicos catedralicios— que dice:

Xicochi, xicochi
conetzintlé
caomis hui hui joco
in anquelos me
Aleloya

El breve texto se refiere a

Niñito, niñito
porqué lloras,
duérmete que los ángeles,

cuidan de ti.
Aleluya

Y esta pieza también me parece interesante, en el sentido de que la rítmica del villancico recoge la rítmica del texto, y el texto está reflejando no solamente un pensamiento o una sensación, sino también un modo de entender el ritmo.

xico-chi xico-chi
xico-chi co-netzin-tle
cao-mis hui-hui jo-co
in-an que-los me

Esto es interesante como rítmica, porque una de ese tipo no la encontramos en los miles de villancicos que han sobrevivido de esa época de ambos lados del Atlántico.

En tiempos muy recientes se dio a la luz la existencia de unos libros resguardados por el pueblo de San Bartolomé Yautepec, Oaxaca. A raíz del proyecto de restauración de órganos que ha impulsado el Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca, hemos ido conociendo una serie de aspectos de la rica vida musical de ese estado. La cantidad de órganos que sobreviven, ya registrados ahora de tipo histórico, superan los setenta, y muchos han empezado a restaurarse con miras a convertirlos en instrumentos vivos. Creo que es importante la restauración de órganos para recuperar parte de la memoria histórico-musical de estos pueblos. Conscientes de esto, las autoridades de San Bartolomé Yautepec sacaron unos libros que habían guardado por siglos, y el más importante de ellos es un cuaderno copiado por un señor llamado Domingo Flores a principios del siglo XVIII, que por un lado reúne música litúrgica, música polifónica en latín, misas, salmos principalmente, y por otro lado villancicos, unos en lengua española y otros en la lengua de ellos, el zapoteco; así que el año pasado me llegó un disco fotografiado con los materiales de este cuaderno, del que copió este señor Domingo Flores, y pude hacer un inventario de todo el material que contiene. Están, por ejemplo, una que se llama: “Achana beJuanono dios capana chinachono”, a 4 voces (f. 21v-22), otra denominada

“Anachiritelina San Bartolomé apostro” (f. 26v-27); el villancico “Anachinaca lanastilitono” (f. 65v-66) y el villancico dedicado a la Virgen “Yobina sacramento ninaca xiquela huacotono yobisa tona chono quirali catono veni sabime” (f. 67v-68). Este es un repertorio muy nuevo, no ha sido todavía llevado al disco, y creo que haberme acercado a este acervo abre una perspectiva diferente en las líneas de estudio dispuestas para el conocimiento de la música colonial. Habíamos creído durante muchos años que los principales acervos eran los catedralicios, pues éstos eran los que se habían mantenido más o menos organizados y preservados, en algunos casos con índices, listas o inventarios, pero raras veces encontramos acervos en ámbitos que no sean los catedralicios. Por ejemplo, del mundo secular no sabemos nada acerca de la música que usaban los virreyes. De la música popular nos falta encontrar las evidencias sobre lo que se bailaba y se cantaba en la vida cotidiana. Una vuelta de tuerca al *Códice Saldivar* ha llevado a encontrar el parentesco que tienen las danzas barrocas con los sones jarochos. Esto me parece un dato muy importante, porque establece un vínculo entre el hecho vivo que tenemos ahí en la música, que se canta y se baila en Veracruz, y sus antecedentes, sus abuelitos, que son estos sones que están en el *Códice de Santiago de Murcia*.

De los colegios no tenemos más que dos acervos: el Colegio de las Rosas de Morelia y el Colegio de las Vizcaínas de la ciudad de México; de conventos, casi nada, exceptuando el de la Santísima Trinidad de Puebla y el de Santa Mónica de Puebla; de los teatros, se quemó el Coliseo y se acabó la música, desapareció el Nuevo Coliseo y también se perdió la música. Entonces cualquier documento que encontremos nos dará siempre luces y evidencias; rastros muy importante para seguir en el conocimiento de cómo fue la música de esos trescientos años. En San Bartolomé Yautepec estaban estos libros que nos dicen qué música cantaban los abuelos y tatarabuelos de la gente que en la actualidad vive en dicho poblado.

Bajaremos un poquito a Guatemala, un país rico en materia de música. En 1963 se hallaron nueve libros en el poblado de San Miguel Acatán, uno de canto llano y los otros ocho de polifonía, que habían pertenecido a

las misiones de Santa Eulalia, de San Juan Ixcoi, de San Mateo Ixtatán y de Jacaltenango. Fueron los padres de la orden de Maryknoll, Daniel P. Jensen y Edward Moore, quienes dieron a conocer la existencia de estos libros, pero después los compró un coleccionista en Estados Unidos. Éste, al morir, los donó a la Lilly Library de la Universidad de Bloomington (Indiana), que es donde ahora se conservan y donde se han realizado estudios acerca de su contenido, incluyendo los que hizo el doctor Stevenson cuando publicó *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, pero también las tesis que realizaron Sheila Bird y Paul Borg acerca de los villancicos, también Robert Snow publicó un estudio sobre este material.

Estos libros, como el *Códice Valdés*, dan testimonio sobre el tipo de repertorio que se cantó en la Guatemala del siglo XVI y principios del siglo XVII; el libro más antiguo lo copió un músico llamado Mateo Hernández, que era maestro del pueblo de Santa Eulalia en 1570. Es un libro de canto llano. Los dos primeros libros de Santa Eulalia, de música polifónica, los copió en 1582 y ahí encontramos obras de autores de la escuela franco-flamenca de Heinrich Isaac, Loyset Compere, Jean Mouton y Claudin de Sermisy; de autores hispanos como Alonso de Ávila, Francisco de Peñalosa, Pedro Escobar, Cristóbal de Morales, Rodrigo de Ceballos, que eran la crema y nata de la composición polifónica de la España del siglo XVI.

Por lo mismo, parte del repertorio, gran parte del repertorio está en latín —como música religiosa que era—, y uno que otro madrigal en francés, pero lo que sí me parece importante señalar es que un número pequeño, pero significativo, está en las lenguas indígenas que se hablaban en ese momento en dicha región. Hay una, por ejemplo, que se encuentra en el folio 18 del libro primero de Santa Eulalia que dice: “*Nican amatl y tuca ando*”; otra que dice: “Y tenechpa sacramento dios on cacama val tic tlatlaultica” (f. 8v-9) del libro VII de Santa Eulalia; la pieza “*Bay maghali tzet yechel maghali*” (f. 30v-31 del mismo libro); el cántico “*Dios nimahau schu seca nimahau al chicha chinla manave*”, quizá en lengua canjobal (f. 39v-40) del ms. 5 de Santa Eulalia, y una pieza que se llama “*Tenexpa Sacramento*”, del libro tercero, que recoge las composi-



ciones de un maestro de capilla del poblado de San Juan Ixcoy llamado Tomás Pascual, probablemente un músico indígena que aprendió composición y escritura musical con los misioneros dominicos que estuvieron en esa región. De este repertorio de San Miguel Acatán ya se han hecho muchos estudios musicológicos, culturales e históricos. Ha llamado la atención de mucha gente. Incluso el *Vocabulario quiché* de San Sebastián Lemoa ya ha sido grabado y publicado.

Quiero que oigamos un pequeño villancico que está en la lengua indígena que usaba Tomás Pascual, probablemente es el canjobal. Estos villancicos se ajustan en su estructura, en su manera de armarse y componerse, al estilo de villancicos que se cantaban en el siglo XVI; si ustedes han oído música del *Cancionero de Palacio*, del *Cancionero de Upsala*, van a encontrar un parentesco muy grande con este tipo de piezas. Vamos a escuchar un tríptico que forma parte del disco *El repertorio de San Miguel Acatán*, integrado por los villancicos “Hoy nació la nueva estrella”, “Esta es cena de amor llena” y la última que dice: “Y tenexpa sacramento dios on cacama val tic tlautaul tica”.

Quisiera referirme al *Ritual formulario e institución de curas*, del franciscano Juan Pérez Bocanegra, del Perú. En 1631 Pérez Bocanegra publicó un ritual formulario, es decir, un libro que contiene las instrucciones de cómo deben comportarse los curas a la hora de aplicar los sacramentos, de ejercer las ceremonias, etcétera. Inspirado en un ritual romano de 1620, lo imprimió Gerónimo de Contreras en Lima y contiene impresa la primera pieza en lengua indígena. Toda la música de la que hemos hablado hasta ahora, la de Gaspar Fernández, la del *Códice Valdés*, las piezas de Guatemala, están en copias manuscritas, son ejemplares únicos; el libro de Bocanegra se imprimió en 1631. Pérez Bocanegra era cura y beneficiario del pueblo de San Pedro de Antahuaylla, luego fue párroco de Belén en el Cuzco y examinador en las lenguas quechua y aymara. Fue durante doce años cantor de la catedral del Cuzco (1599-1611) y sirvió como corrector de los libros de coro. En las páginas 707-709 introduce un canto en lengua quechua, el “*Hanac Pachap cusi cuinin*” que “va compuesta en música a 4 voces para que la canten los cantores en las procesiones, al entrar en la iglesia” (p. 707). Parte del ritual formulario tiene traducciones de los textos latinos al español y otras al quechua; los contemporáneos de Pérez Bocanegra insisten en que era un experto traductor al quechua. Esta pieza está en esa lengua. El primero que dio noticia de su existencia fue el doctor Robert Stevenson en su libro *Music of Peru, Prehispanic and Viceroyal Epochs* que apareció en 1960, editado por la Organización de Estados Americanos. En él dio a conocer una gran cantidad de cosas de la época colonial. Contiene veinte estrofas y un amén, de las cuales no se cantan más que dos o tres. Siguen los cánones de la polifonía del siglo XVI. Les leeré dos de las letras que son las que publicó Stevenson, que dicen:

Hanapachap cusicuinin,
 huaran cacta muchas caiqui.
 Yupayruru pucocmallqui
 runa cunap suya cuinin
 callpannacpa quemicuinin.
 Huacyascaita.
 Uyarihuay muchascaita

Diospa rampan Diospa maman.
 Yuractocto hamancaiman
 Yupas calla collpas caita.
 Huahuarquiman suyuscaita.
 Ricuchillai.

Stevenson la publicó de nuevo en su *Latin American Colonial Music Anthology*, y casi todos los grupos dedicados a la música colonial la han tocado y la han grabado. Es una de las piezas más conocidas y difundidas, pero nadie se había preocupado de averiguar si tenía más de dos estrofas. Así que la primera versión completa de esta canción procesional la hizo el año pasado Jeffrey Skidmore con su grupo Ex Cathedra de Londres, un músico que se tomó la molestia de no tomar referencias de segunda mano, sino de averiguar en las fuentes primarias y encontrar las veinte estrofas originales. Las grabó en partes, en cuatro pistas distintas, en último disco que se llama *Fire Burning is Snow*. Escucharemos la primera pista de este disco que contiene las primeras cinco estrofas del famoso "*Hanacpachap cusicuinin*".

Como no existe todavía un estudio profundo sobre esta canción, más allá de lo que se ha hecho hasta ahora, a casi medio siglo de estar circulando, sólo tengo aquí conmigo la traducción de las dos primeras letras que publicó Stevenson:

De los cielos, mi alegría
 miles de gracia te daré
 y te honraré en lo profundo
 por la abundancia de los frutos;
 el hombre encomienda en su espera
 su fuerza por el poder apoyado
 en tu nombre.

Escúchanos este ruego,
 adorado y reverenciado
 poderoso Dios y madre de Dios,
 que lo oscuro quede claro;
 contado esté el alimento de sal
 para nuestro ganado;
 confiamos y esperamos
 que tu hijo haga su aparición.

Seguramente la grabación de las veinte estrofas de esta pieza despertará la inquietud de algún musicólogo que quiera ahondar en el estudio de todos los demás textos, o de algún lingüista, que quiera hacer una edición completa de esta partitura.

Si nos vamos todavía más al sur del Cuzco, en los últimos veinte años el gran *boom* de la música colonial lo ha dado el descubrimiento de los acervos musicales de la Chiquitanía, es decir, de los pueblos que fueron fundados por la Compañía de Jesús en 1691 y crecieron musicalmente con ellos hasta el periodo de expulsión en 1767. Fue la música que sobrevivió en los nueve pueblos que formaban la Chiquitanía en el oriente boliviano y lo que hoy queda de la antigua Misión de San Ignacio de Mojos, en el Departamento de Beni, en el nororiente boliviano.

Parte del trabajo de recuperación de ese acervo se le debe a un grupo de músicos argentinos, Leonardo Waisman, Bernardo Illary, Gerardo Huseby e Irma Ruiz, quines fueron a catalogar en la década de 1980 el acervo de música, sobre todo de Chiquitos, pero la publicación de las partituras se debe a la labor de un musicólogo polaco, el padre Pior Navrok, que empezó haciendo trabajo pastoral y después hizo su tesis sobre la música de vísperas de las misiones jesuíticas. Más tarde se encontró dirigiendo y organizando uno de los festivales más importantes de música de este periodo, el denominado "Misiones de Chiquitos", que se realiza de forma bienal en Santa Cruz de la Sierra y cada dos años ha venido presentando trabajos que recuperan este acervo y lo ponen a disposición de la comunidad internacional de músicos.

En esa línea, el ensamble Elyma y otros grupos han grabado mucha de la música que ha salido de este riquísimo acervo. Cerca de cinco mil obras se conservan en el archivo de Chiquitos, que se formó reuniendo los acervos separados de las misiones de Santa Ana y San Rafael, lugares donde se había conservado la música desde el siglo XVIII; pero todo este acervo se concentró en el pueblo de Concepción, que fue la misión más grande, y ahora ahí existe un centro de documentación y restauración que ha preservado muchos de los papeles, que por el clima tan húmedo estaban prácticamente ya deshaciéndose.



Del repertorio chiquitano quiero compartir con ustedes algunas, sólo algunas de esas cosas, pero quizás también decirles que la última revelación de este acervo fue que la música que se había compuesto en la lengua guaraní, que fue la de los indígenas que vivieron en el Paraguay y que es la cultura que prácticamente se borró cuando el rey Carlos III decidió cerrar esas misiones y devolver a los indígenas a la selva, apareció en algunos de los libros que se habían conservado en la Chiquitanía. En las tapas de los libros estaban pegadas las canciones, las partes vocales de las canciones en lengua guaraní y por lo menos cinco de ellas fueron recuperadas por el padre Navrot en estas investigaciones que viene haciendo desde 1993.

Vamos a conocer algunas piezas de Chiquitos. Quiero presentarles una pieza dedicada a la Virgen que se llama “*Zuipaki Santa María*”, un canto para voz, violín y órgano que refleja la inserción del barroco dieciochesco temprano en el mundo jesuítico de la amazonía, que dice:

Zuipaqui Santa Maria
Napoquinu nauxica
Zuipaqui Santa Maria
Napoquinu nauxica
asataizo zuichacu.
Zumucanti aemo
caïma zupanquiquia
aibi zuíñemo moquimana
zuichacu.

Y significa:

Nuestra Madre Santa María
Alégrate llena de gracia
nuestra Madre Santa María
alégrate llena de gracia
cuida por nosotros.
Nuestra esperanza eres tú
hoy te rogamos
estés con nosotros
cuídanos.

Una especie de plegaria en chiquitano, similar a lo que habían hecho los indígenas de Cacalomacán en el

siglo XVI. Vamos a escucharla de este disco que se titula *Zípoli en Chiquitos*.

Hay otra tanda de música de la cual podría hablar, pero no puedo por la brevedad del tiempo, que no permite agotar todo el universo de la música en lengua indígena que existe. Solamente quiero hacer una rápida mención de que, por ejemplo, en el *Códice de don Baltazar Martínez de Compañón*, obispo de Trujillo del Perú, en 1799, está la única canción que conocemos en lengua chimú, la “Tonada del Chimo”, una lengua ya perdida. La cultura chimú fue una de las culturas prehispánicas y preincaicas. También están estas canciones guaraníes de las que les hablaba, y que sólo hace muy pocos años que se han recuperado.

En el año 1790, después de la expulsión de los jesuitas, los indios canichanas de Moxos enviaron nueve canciones en su lengua al rey Carlos IV y a su esposa la reina María Luisa de Borbón, saludándolos. Este documento se conserva en el Archivo General de Indias de Sevilla. Junto con esas nueve canciones de los indios canichanas, había un conjunto de arias y coros que escribieron tres músicos de la comunidad de San Ignacio Mojos: Marcelino Icho, Juan José Nosa y Francisco Semo, una “*Loa a la reina María Luisa de Borbón*”. También existe un cancionero que apareció publicado en 1771 en Alemania, escrito por el misionero jesuita Bernardo de Havestadt, quien realizó un viaje por la cordillera de los Andes chilenos, predicando y convirtiendo gente al cristianismo. Escribió un catecismo con 19 canciones en mapudungun —la lengua de los mapuches de Chile—, que no pudo ver impreso porque llegó la expulsión de la Compañía de Jesús. Este documento no se conoció sino hasta muy recientemente, cuando el musicólogo chileno Víctor Rondón hizo una grabación y un estudio sobre ese cancionero. Y estoy seguro que el día que yo llegue a estudiar el archivo de música del pueblo de San Pedro Huamelula, en la zona del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, es probable que encuentre algunas canciones en la lengua indígena de la región. Creo que estamos ante una veta sugerente, atractiva, para continuar estudios e investigaciones acerca de la música de nuestro pasado. Esto es lo que pude traerles por ahora y he querido compartirles. Gracias.

En el lugar de la música. Testimonio musical de México

Las investigaciones y grabaciones de música y tradiciones orales cuentan con una añeja trayectoria en el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Históricamente, el mérito de la primera acción académica en este sentido corresponde al doctor Nicolás León, quien a principios del siglo XX, precisamente en el año de 1906, incluyó en su curso de etnología una lección sobre folclore para sus estudiantes en el antiguo Museo Nacional de Antropología, Historia y Etnografía.¹

Décadas más tarde, en el periodo posrevolucionario se continuó con este tipo de estudios asesorados por el músico, investigador y escritor Rubén M. Campos a través de las llamadas “Misiones Culturales”. Posteriormente, sobresale la labor realizada por los antropólogos Roberto J. Weitlaner, Raúl Guerrero, Gonzalo Aguirre Beltrán y la estadounidense Henrietta Yurchenco, respectivamente. En los años siguientes, al fin de la Segunda Guerra Mundial destaca la labor de otros dos estadounidenses: Raúl Hellmer y Thomas Stanford, quienes se fijaron el propósito de recopilar sistemáticamente las expresiones de la música tradicional por regiones.

La Fonoteca del INAH, heredera de esta noble tradición, tiene como punto de partida la edición de un disco de larga duración producido en 1964, representando uno de los logros más importantes de un curso de introducción al folclore impartido en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Este disco de larga duración, titulado *Testimonio musical de México*, marca el inicio de una de las labores de investigación más sistemáticas y avanzadas en el campo de la memoria sonora del país como parte de su patrimonio cultural. Quienes se encargaban directamente de esta labor fueron el antropólogo Arturo Warman Grij e Irene Vázquez Valle, de profesión educadora y estudiante de piano en el Conservatorio, además de investigadora del folclore mexicano.

* Subdirector de la Fonoteca del INAH

¹ Gabriel Moedano Navarro, “Etno-musicología y folclore”, en *INAH. Una historia*, vol. I, México, INAH, 1995, p. 163.



Estos jóvenes investigadores de aquel entonces, después de la experiencia del primer disco de larga duración, se dieron a la tarea de investigar distintas tradiciones musicales, recorriendo diferentes rumbos y diversas regiones donde grabaron toda clase de géneros, entrevistaron a sus creadores e intérpretes, consultaron antiguos archivos y realizaron innumerables etnografías con el objeto de documentar esa diversidad musical y otras expresiones orales del país; resultado de este periodo fueron doce investigaciones con sus respectivas grabaciones de campo.

Esos primeros doce discos de larga duración cubren temas y regiones culturales bastante significativas en el contexto nacional, por ejemplo, la tradición conchera, la música ritual de Los Altos de Chiapas, la amplia región indígena del Noroeste, el área porteña de Veracruz, las tierras calientes de Guerrero y Michoacán, así como la tradición bandística tan arraigada en Oaxaca y Morelos.

Casi al inicio de la década de 1980 se buscaba abordar el estudio de la música tradicional y popular a partir de nuevos enfoques, iniciando así una etapa que se fundamentaba en procedimientos históricos, lo que permitía analizar diferentes momentos en la formación del país por microrregiones donde se han gestado diversas corrientes y distintos géneros musicales. Ejemplo de esto fue el trabajo realizado por Irene Vázquez en la región de Occidente, específicamente en Jalisco, donde obtuvo importante información acerca de la música campesina de Los Altos y el sur de ese estado.

Siguiendo con la misma metodología, y con el objeto de abrir la participación a otros investigadores, se pidió la colaboración de especialistas externos, fue así como se realizaron entre otras investigaciones con sus respectivos productos discográficos: *El cancionero de la intervención francesa*, con la contribución de la maestra María del Carmen Ruiz Castañeda, investigadora de la UNAM; *Corridos de la Revolución mexicana*, vol. I, donde participó el notable historiador José de Santiago; *Corridos de la rebelión cristera*, apoyada fundamentalmente por la maestra Alicia Olivera de Bonfil, de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, y *Corridos zapatistas*, con la contribución del

antropólogo Carlos Barreto Mark, del Centro INAH Morelos.

Corrían los primeros años de esa misma década de 1980, y la Oficina de Edición de Discos del INAH había acumulado una considerable cantidad de grabaciones de campo, sistemáticamente logradas por temas y microrregiones, además de que se comenzaron a recibir donaciones de fondos fonográficos y documentales reunidos por destacados investigadores del tema, como fueron los casos de José Raúl Hellmer² y Samuel Martí.³

Con este incremento en calidad y cantidad de los acervos de la Fonoteca del INAH, se presentó la necesidad de incorporar personal especializado que atendiera la ordenación y los cuidados adecuados de los materiales. Estas circunstancias motivaron la contratación del músico y folclorólogo René Villanueva, quien sensible a la importancia de las investigaciones y los documentos fonográficos existentes hasta entonces en esta área del INAH planteó la creación de la Fonoteca Nacional.⁴ Villanueva inició un ordenamiento metódico de los acervos, respaldándolo en otros soportes, aplicando técnicas de mantenimiento y reeditando los títulos de la serie “Testimonio musical de México”, hasta entonces logrados.

A partir de la segunda mitad de esa misma década se acentuó la investigación de la música y las tradiciones orales por microrregiones, produciéndose de este modo importantes materiales, como por ejemplo: *Tradiciones musicales de La Laguna: la canción cardenche*; *In Xóchitl In Cuicatl: cantos y música de la tradición náhuatl de Morelos y Guerrero*; *Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*; *Canciones de vida y muerte en el Istmo oaxaqueño*; *Tesoro de la música norestense*, y *Voces de Hidalgo: la música de sus regiones*, entre otros temas.

El constante crecimiento de los acervos enfatizó la necesidad de fortalecer las acciones de ordenamiento y

² Investigador de origen estadounidense que llegó a México en los años cincuenta del siglo XX, y logró reunir un amplio acervo de grabaciones que cubrían varias regiones del Occidente, el Golfo, el Centro y la Península de Yucatán (fallecido).

³ Investigador de la música prehispánica de México y otras regiones de América (fallecido).

⁴ René Villanueva, archivo Fonoteca INAH.



preservación enfocados a este tipo particular de música y tradiciones orales, además de ampliar la cobertura de investigación y recopilación.

La ya lejana producción del disco vinílico de larga duración *Testimonio musical de México*, en 1964, marcó pues el inicio de esta gran aventura que representa la serie discográfica, misma que lleva este título en honor a la iniciativa de un puñado de jóvenes imbuidos en las ideas transformadoras de los años sesenta, emparentados con el existencialismo, con los cambios revolucionarios, con la música de protesta, con el folclore latinoamericano, con el lema del amor y la paz, como paradigma de una generación que buscó afanosamente nuevas formas de convivencia social.

En este 2009 la Fonoteca del INAH cumple 45 años y “Testimonio musical de México” llega al título número 50. Esta serie representa uno de los acervos sonoros más importantes del mundo, en sus 50 diferentes títulos reúne una amplia y significativa cantidad de géneros, agrupaciones musicales y regiones. Respecto a los géneros musicales tiene registrados sonos en toda su variedad: jarochos, huastecos, plane-cos, abajeños, arribeños, terracalentanos, de artesa; también tiene gustos, peteneras, jarabes, décimas, valonas, chilenas, jaranas, toritos, pirekuas, zapateados y pascolas; por supuesto, incluye minuets, xochipitzahuas, vales, alabados, alabanzas, arrullos, corridos, romances, cumbias, canciones, habaneras, boleros y pasos dobles; contiene asimismo una amplia variedad de malagueñas, bolas surianas, mazurkas, polcas, redovas, chotises, canciones cardenches, tangos y bambucos, entre muchos otros. Tan sólo en cuanto al son, género musical por excelencia en nuestro país, la serie reúne 331 piezas; además 97 canciones, 67 corridos, 27 jarabes y 21 xochipitzahuas, entre sus cerca de mil piezas que abarcan más de cuarenta géneros distintos.

En contraste con el puñado de jóvenes que en los años sesenta produjeron el legendario disco LP, hoy existe una significativa cantidad de gente, a lo largo y ancho de México, inclusive en otros países, que se dedica a la recopilación, investigación y difusión de nuestras tradiciones musicales. Por supuesto, durante

este casi medio siglo los contextos sociales y culturales se han transformado, al igual que la tecnología de grabación, no se diga los enfoques con los cuales los investigadores observan y analizan las culturas musicales. Lejos quedaron los tiempos en que los investigadores remontaban serranías o áreas selváticas con toneladas de equipo para grabar músicas, rezos y cantos. Hoy en día ya casi no existen poblaciones apartadas, los recursos comunicacionales se han extendido por todo el territorio nacional, y aunados a múltiples factores, entre los que destacan la pobreza y la migración, han cambiado sustancialmente el panorama; sin embargo, esto no quiere decir forzosamente que la diversidad musical se encuentre en proceso de extinción. Las tradiciones musicales perviven cuando su gente así lo quiere, adaptándolas a los nuevos contextos. De este modo, se perciben músicas que aparentemente no han cambiado a través de los siglos y otras con transformaciones tan drásticas que parecieran ya ser otra cosa. Esto lo podemos entender así cuando consideramos que así es también la dinámica de toda cultura: algunas cosas desaparecen, otras se transforman y otras prevalecen.

Aún así, nuestro país sigue gozando de un gran vigor en cuanto a su diversidad musical tradicional y popular, una mínima muestra de ello es este título número 50, que reúne 80 piezas musicales cuya práctica actual va de los contextos más íntimos, místicos y rituales hasta los más abiertos, festivos y profanos. Músicas donde aún se escuchan los sonidos ancestrales de caracoles, ocarinas, tunkules y sistros, y músicas vinculadas a la globalidad electrónica y cibernética, pero todas ellas resguardando en sus sonidos signos que denotan la raigambre de historias y culturas de los pueblos que han habitado este país desde tiempos inmemoriales.

Para concluir, quiero decir que este título 50 de la serie “Testimonio musical de México”, es un homenaje primeramente a los creadores y continuadores de nuestra diversidad musical, músicos, cantores, compositores y bailadores, a la vez que un reconocimiento a todos los investigadores y recopiladores que con su labor han contribuido a la integración de estas músicas, patrimonio cultural de México y del mundo.