

NUEVA ÉPOCA
SEPTIEMBRE DE 2007

Música tradicional y procesos de globalización

La música mazateca en la fiesta de muertos de Santa María Chilchotla, Oaxaca

María Cristina Quintanar Miranda

¿Tacos con salsa o con catsup?

Perspectivas y estrategias para la continuidad cultural

Daniel Sheehy

El desuso de categorías tradicionales en la interpretación del son jarocho en Los Tuxtlas, Veracruz

Jessica Gottfried

Más allá de la jarana tradicional

Nidelvia Vela Cano

El son calentano como elemento de identidad cultural en la Tierra Caliente del Balsas

Raquel G. Paraiso

De la comarca a la fama mundial. Las transformaciones del Mariachi Vargas de Tecalitlán durante el siglo XX

Jesús Jáuregui

La música y la danza indígenas como industrias culturales: el caso de la Cumbre Tajín

Ulises Julio Fierro Alonso

Música p'urhépecha y su difusión masiva entre el sentimiento y la hibridación

Nelly Calderón de la Barca Guerrero

La música tradicional y su difusión en la radio del Valle de México

Alberto Zárate Rosales

El paisaje sonoro de la Ciudad de México. Los castillos pirotécnicos

Mario Mota Martínez

La música colombiana en México: transculturalidad y procesos identitarios

Darío Blanco Arboleda

Música tradicional, industria discográfica y globalización

Jaime Sanromán

Historias verdaderas y el mito globalizado

Steven Loza

Música tradicional e identidades (híbridas) transterritoriales en la era global

Alfonso Muñoz Güemes

Música tradicional y procesos de globalización

Eduardo Ruiz Castillo

Toxcatl o el rapto de la música

Tonatiuh Catalá

Panorama del contexto económico, político, tecnológico y cultural mundial: reflexiones sobre la música tradicional

Marissa Reyes Godínez

Sones del alma. La música de la gente de Sonora, patrimonio cultural vivo

Alejandro Aguilar Zeleny

Música de tambores y flauta: elementos de identidad en la población yokot'an de Tabasco, México

Miriam Judith Gallegos Gómora

Construcción de nuevas identidades en la práctica musical del son jarocho

María Aldara Fernández Palomo

Los conjuntos de arpa grande: aislamiento local en una época global

Alejandro Martínez de la Rosa

De la guitarra túa a la guitarra industrial: mecanización y masificación de la producción guitarrera

en Paracho, Michoacán

Victor Hernández Vaca

80

ISSN 0188-462X



*Director General***Alfonso de María y Campos***Secretario Técnico***Rafael Pérez Miranda***Secretario Administrativo***Luis Ignacio Sáinz***Coordinador Nacional de Difusión***Benito Taibo***Director de Publicaciones***Héctor Toledano***Editor***Benigno Casas***Editor invitado***Benjamín Muratalla***Diseño***Efraín Herrera****Correspondencia:**

Benigno Casas / Benito Taibo,
 Coordinación Nacional de Difusión,
 Liverpool 123, segundo piso, col. Juárez,
 06600, México, D. F., tel. 5061 9000
 ext. 8311 / fax 5061 8320.
 Correo electrónico:
 bcasas.cnd@inah.gov.mx

El *Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. *Antropología* es una publicación trimestral. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Número de certificado de reserva otorgado por Derechos de autor: 04-2001-011517322000-106. Número de certificado de licitud de título y contenido, en trámite. Impreso en los talleres gráficos del INAH, av. Tláhuac 3428, col. Culhuacán, 09840 México, D. F. Distribuido por la Coordinación Nacional de Control y Promoción de Bienes y Servicios del INAH, Nautla 131-B, col. San Nicolás Tolentino, 09850, México, D. F.

Colaboradores

Marcelo Abramo Lauff

José Íñigo Aguilar Medina

Solange Alberro

Paulina Alcocer

Beatriz Braniff

Fernando Cámara Barbachano

María Gracia Castillo Ramírez

Beatriz Cervantes

Eduardo Corona Sánchez

Jaime Cortés

Fernando Cortés de Brasdefer

Roberto Escalante

Marisela Gallegos Deveze

Roberto García Moll

Carlos García Mora

Leticia González Arratia

Jorge René González M.

Eva Grosser Lerner

Paul Hersch Martínez

Jesús Jáuregui

Irene Jiménez

Fernando López Aguilar

Gilberto López y Rivas

Laura Magriñá

Rubén Manzanilla López

Alejandro Martínez Muriel

Eduardo Matos Moctezuma

Jesús Monjarás-Ruiz

J. Arturo Motta

Enrique Nalda

Johannes Neurath

Margarita Nolasco

Eberto Novelo Maldonado

Julio César Olivé Negrete

Benjamín Pérez González

Gilberto Ramírez Acevedo

José Abel Ramos Soriano

Catalina Rodríguez Lazcano

Salvador Rueda Smithers

Antonio Saborit

Cristina Sánchez Bueno

Mari Carmen Serra Puche

Jorge Arturo Talavera González

Rafael Tena

Pablo Torres Soria

Julia Tuñón

Víctor Hugo Valencia Valera

Françoise Vatan

Samuel Villela

Marcus Winter

Presentación
3

ETNOMUSICOLOGÍA

Música tradicional e identidades (híbridas)
transterritoriales en la era global
Alfonso Muñoz Güemes 5

Música tradicional y procesos de globalización
Eduardo Ruiz Castillo 13

Toxcatl o el rapto de la música
Tonatiuh Catalá 19

Panorama del contexto económico, político, tecnológico
y cultural mundial: reflexiones sobre la música tradicional
Marissa Reyes Godínez 24

Sones del alma. La música de la gente de Sonora,
patrimonio cultural vivo
Alejandro Aguilar Zeleny 29

Música de tambores y flauta: elementos de identidad
en la población yokot'an de Tabasco, México
Miriam Judith Gallegos Gómora 40

Construcción de nuevas identidades
en la práctica musical del son jarocho
María Aldara Fernández Palomo 48

Los conjuntos de arpa grande:
aislamiento local en una época global
Alejandro Martínez de la Rosa 53

De la guitarra túa a la guitarra industrial:
mecanización y masificación de la producción
guitarrera en Paracho, Michoacán
Víctor Hernández Vaca 60

La música mazateca en la fiesta de muertos
de Santa María Chilchotla, Oaxaca
María Cristina Quintanar Miranda 67

¿Tacos con salsa o con catsup?
Perspectivas y estrategias para la continuidad cultural
Daniel Sheehy 74

El desuso de categorías tradicionales en la
interpretación del son jarocho en Los Tuxtlas, Veracruz
81 Jessica Gottfried

Más allá de la jarana tradicional
86 Nidelvia Vela Cano

El son calentano como elemento de identidad
cultural en la Tierra Caliente del Balsas
93 Raquel G. Paratso

De la comarca a la fama mundial. Las transformaciones
del Mariachi Vargas de Tecalitlán durante el siglo XX
101 Jesús Jáuregui

La música y la danza indígenas como industrias
culturales: el caso de la Cumbre Tajín
129 Ulises Julio Fierro Alonso

Música p'urhépecha y su difusión masiva:
entre el sentimiento y la hibridación
134 Nelly Calderón de la Barca Guerrero

La música tradicional y su difusión
en la radio del Valle de México
141 Alberto Zárate Rosales

El paisaje sonoro de la Ciudad de México.
Los castillos pirotécnicos
147 Mario Mota Martínez

La música colombiana en México:
transculturalidad y procesos identitarios
153 Darío Blanco Arboleda

Música tradicional,
industria discográfica y globalización
161 Jaime Sanromán

Historias verdaderas y el mito globalizado
167 Steven Loza

NOTAS

Del surco a la guitarra
173 Benjamín Muratalla



Alejandro Alvarado Carreño: *la nostalgia orgánica por el desierto*

Este número de Antropología es ilustrado por el maestro grabador Alejandro Alvarado, cuyas imágenes forman parte de su exposición más reciente que tiene por título: Cactus, arena y soledad, compuesta por una pulcra serie de grabados realizados en madera (también llamados xilografías), que su autor presenta a la manera de una historia visual para recordar los desiertos que ha conocido y que se ha inventado. Las cactáceas son el principal motivo que representa de una manera muy personal, porque en cada una de ellas se proyecta y se conjuga un evidente dominio técnico y una gran sensibilidad perceptiva. Sobre el desierto dice el maestro Alvarado que le ha obsesionado tanto, como si se tratara de una “visión del paraíso”, por su amplia gama de cactus, que van de “cardones, órganos, chilito, garambullos, chollas, velas de coyote, cardenches, lenguas de vaca, nopales, huiz, ocotillos, biznagas y saguaro”, según da cuenta de la herbórea desértica sonoreense. Los cactus le simbolizan la energía solar, de la misma manera que se le atribuyen propiedades curativas, al tiempo que representan la soledad y la supervivencia a las inclemencias del desierto. En la tradición de algunas culturas como la huichola, a ciertos cactus se le atribuyen también dones divinos, por lo que se les tiene particular respeto y estima. De igual forma, la arena simboliza en opinión del maestro lo vasto, y en algunas ceremonias lanzar puñados de ésta representa la lluvia ausente o la abundancia purificadora, de ahí que la considere también como tema. El



desierto todo le significa asimismo la vida, pero también la muerte, de tal suerte que este doble carácter queda de manifiesto en sus propuestas de representación plástica, que van más allá de la mera ilusión óptica y de las formas tradicionales de producción artística.

El maestro Alejandro Alvarado se formó en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda y cuenta con una larga trayectoria como creador, docente y promotor cultural. Entre sus distinciones se cuentan: Primer lugar en el concurso internacional de grabado Cronite, de la Asociación de Grabadores de Norteamérica (Washington y ciudad de México, 1968); Premio del Museo de Arte en la miniprint de la Trienal de Tokio (2002), y Premio IMCE por el diseño de tórculos. Actualmente se desempeña como profesor de tiempo completo en el Posgrado de Artes Visuales de la UNAM, en donde ha dirigido diez tesis de maestría y seis de licenciatura. Es fundador de la Asociación Mexicana de Grabadores de Investigación Plástica, de la que actualmente es presidente, y propuso la creación de museos de la estampa en cada entidad federativa, proyecto aceptado hasta ahora por los gobiernos de Colima, Tlaxcala, Aguascalientes, San Luis Potosí, Chihuahua, Coahuila y Ciudad de México. En marzo de este año recibió una exposición-homenaje por parte de la Universidad Autónoma del Estado de México. (n. del ed.)

Presentación



En la música tradicional y la globalización se conjugan dos mundos pretendidamente opuestos en un espacio de controversia donde músicos, promotores culturales e investigadores de diversas disciplinas analizan este fenómeno cultural a partir de distintos enfoques y perspectivas.

Por razones históricas el INAH, a través de la subdirección de Fonoteca, se ha abocado a la recopilación, el estudio, la conservación y difusión de las llamadas músicas tradicionales y populares. Su personal adscrito —integrado por antropólogos, etnólogos, historiadores, lingüistas y etnomusicólogos, entre otros—, sensible ante la realidad pluricultural de nuestro país, donde las músicas juegan un papel primordial entrelazadas en la vida de sus pueblos, ha llevado a cabo diferentes eventos para dialogar en torno a este hecho. Así, en septiembre de 2005, durante la XVII Feria del Libro de Antropología e Historia, se realizó el primer Foro Internacional de Música tradicional y los Procesos de globalización, en el Museo Nacional de Antropología.

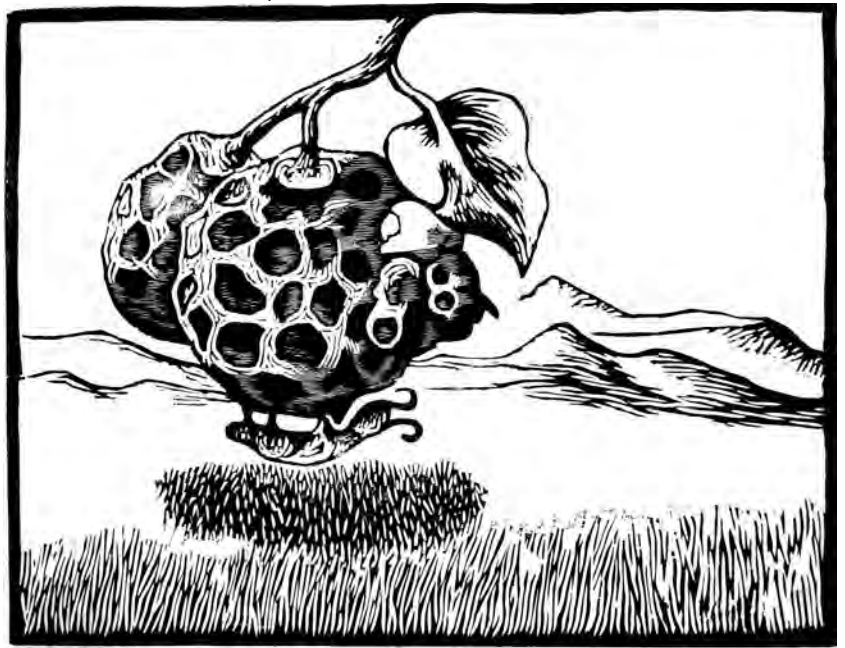
A este encuentro acudieron estudiosos de distintas disciplinas más allá de la comunidad antropológica, lo que permitió abordar el fenómeno desde una amplia gama de perspectivas de acuerdo con los tópicos establecidos en la convocatoria, por ejemplo: definiciones y conceptos de música tradicional; creadores e intérpretes; derechos de autor; industrias culturales; contextos actuales donde se desarrolla este tipo de música; vinculación con los medios de comunicación y sus consideraciones en tanto patrimonio cultural, entre otros. En total, se presentaron treinta y dos ponentes y cuatro conferencistas magistrales, provenientes la mayoría de ellos de

México y de algunos otros países como Colombia, Canadá, Estados Unidos y España.

Fue amplio el espectro de las temáticas discutidas a partir de distintos niveles de análisis, desde las que intentaron construir una interpretación teórica del fenómeno, hasta los estudios específicos de caso. Asimismo, los diferentes músicos invitados ilustraron con sus respectivas propuestas musicales el contexto acelerado de cambios, en el que sobrevive sin embargo un universo de tradiciones que cambia, se queda, resiste, aporta, fusiona, se extingue o intercambia en el marco del proceso histórico cultural imparable por naturaleza.

Así, destacó la presencia del grupo de rock mixteco *Noesis*, de Huajuapán de León, Oaxaca; el grupo *Kenda*, integrado por indígenas de la meseta purépecha de Michoacán; se escuchó también el impactante estilo del señor Noé Alcántara, músico y cantante mixe de Oaxaca, intérprete de distintos géneros modernos y tradicionales, sin que el idioma o la idiosincrasia le representen límites; el grupo *Matraka*, con fusiones de son y rumba jarocho; el mariachi *Los caporales*, de Santa Ana Amatlán, Michoacán, y los integrantes de la *Danza de Moctezuma* de Huejutla, Hidalgo, ambos grupos con un amplio y ancestral legado de tradiciones musicales.

La globalización se nos impone como un fenómeno social y cultural en la actualidad, que sin embargo contribuye al reencuentro de raíces musicales extraviadas en la oscuridad de los tiempos. La globalización no es una moda del siglo en que vivimos, ni tampoco una de las cimas del capitalismo; se puede decir que es una necesidad inherente al hombre desde sus más lejanos principios, orientada a compartirse, comunicarse, aprenderse, encontrarse, describirse, intercambiarse, en fin: una necesidad de reconocerse humano en lo diverso como única identidad y uno de los máximos tesoros de la vida. La música o las culturas musicales, como prefieren algunos llamarle, es uno de los más claros ejemplos de este enorme caudal de tradiciones que nos incita a seguir navegando en sus inquietas aguas.



Música tradicional e identidades (híbridas) transterritoriales en la era global

En las siguientes páginas se presenta una serie de consideraciones en torno al fenómeno de transformación de ciertas pautas de socialización, fundamentalmente en entornos urbanos, que implican el desplazamiento de prácticas sociales en las que se reproducía la identidad grupal mediante la ejecución musical acompañada de danzas y bailes como parte de las ceremonias y fiestas, para dar paso a formas individualizadas de consumo de productos culturales, que se han estandarizado a escala global mediante las tecnologías características de esta era.

Como elementos demostrativos de los cambios en tales pautas de socialización, y que a su vez inciden en la transformación del hecho sonoro (entendido como práctica social dentro de un contexto determinado, generador de referentes identitarios) en bien de consumo (cultural), se tienen los siguientes:



En las sociedades urbanas contemporáneas los actores sociales transitan en procesos de socialización que los desplazan con mayor frecuencia de sus familias y entornos primarios o de orientación a entornos heterogéneos (multiculturales) en los que aprehenden nuevos estilos de vida y pautas culturales. Los actores pasan de los grupos autoadscriptivos formados por los pares de iguales (amigos del barrio, compañeros de escuela, etcétera) hacia grupos formales donde la solidaridad y lealtades primarias ceden ante intereses gremiales, políticos, de asociaciones civiles, etcétera.

* Universidad Complutense de Madrid.



Estas sociedades urbanas son más complejas en su conformación multiétnica y pluricultural, por lo que los referentes sociales y culturales aprehendidos por sus miembros se parecen más a la hibridación que a escala global se produce con las modas y estilos difundidos en los medios masivos.

Si bien se habla de una re-emergencia de las viejas identidades étnicas y los parroquialismos, éstos llegan a quedar inmersos en la olla de cocción de las identidades formadas por la inercia de los medios masivos.

Los grupos locales que aceptan generar propuestas autónomas e innovadoras dentro de los espectros culturales tienden a mantenerse como subalternos y con rangos de presencia mínimos frente a la cultura de masas, y en caso de que deseen insertarse en las redes de comunicación global (como Internet), deberán ajustar sus propuestas a los formatos de los medios electrónicos. Cabe recordar que en la era global el medio de comunicación y transmisión cultural por excelencia es Internet, y toda propuesta difundida por este medio debe adaptarse a sus requerimientos de tecnología digital.

En este sentido, vale la pena recordar el concierto benéfico para llamar la atención de los ocho líderes políticos más poderosos de la actualidad (Live Aid G8). Al margen de sus demandas, por demás justas, deseo resaltar la capacidad de penetración global de este grupo de activistas, que supo utilizar con habilidad los formatos de la “música pop” para ingresar de manera simultánea a todos los canales de difusión de la cultura mediática (Internet, radio y televisión por cable o vía satélite), lo cual permitió que millones de personas vieran en tiempo real los conciertos realizados en ocho ciudades en los cinco continentes. Esta capacidad de difusión puede marginar cualquier intento de los grupos locales por difundir su cultura.

Cualquiera que use el Metro de la ciudad de México habrá notado la proliferación del mercado ambulante de discos y videos, ya que el fenómeno de la piratería es consustancial a los procesos de globalización de la cultura pop. Los jóvenes vendedores llevan reproductores portátiles, en formato convencional o en formato MP3, y anuncian sus productos mediante reproductores de última generación. El acceso de la población de

escasos recursos económicos, numéricamente mayoritaria, a la cultura pop global se da precisamente a través de la compra de mercancía ilegal. Claro, es más barata.

La sociedad ha cedido en capacidad de gestión de alternativas culturales emanadas de las bases (culturas locales), ante la presencia masiva de los medios de comunicación. Los fenómenos de emergencia de grupos contraculturales, de grupos alternativos barriales, han ido cediendo ante la presencia de medios cada vez más poderosos que se apropian de la “cultura popular” para convertirla en cultura mediática.

El Estado, al igual que la sociedad civil, pierde capacidad de convocatoria y gestión de los procesos culturales, y cede a la iniciativa privada el rol de convocatoria. Prueba de ello es que ni una sola institución cultural (federal, estatal o local) ha tenido capacidad de convocatoria en torno a mecanismos productores y reproductores de identidad como lo ha sido Televisa con su campaña mediática “Celebremos México”, una forma eficaz de generar ideología (que no procesos identitarios autogestivos) al más puro estilo del viejo régimen nacionalista revolucionario.

Paradójicamente, el Estado mantiene el control (monopolio) de la difusión y gestión (burocracia cultural) a pesar de su pérdida de convocatoria y una escasa presencia social, lo cual se advierte en las carteleras de cultura y espectáculos en las que es evidente una mayoría de actividades subvencionadas por instituciones de la cultura. Es decir que, nuevamente, los espacios artísticos o son de corte muy comercial, o son de corte “universitario”, de “arte” o como se les desee llamar, teniendo poco aforo (excepto los conciertos masivos del Zócalo, que son gratuitos) y marginando a la oferta cultural hacia la capacidad de consumo de un sector social numéricamente muy pequeño.

El proceso de monopolización de la administración de la cultura por parte del Estado se caracteriza por mediatizar el acceso de las culturas populares, y de gran parte de la oferta cultural institucional, a través de Internet, como en el caso de las páginas web del Conaculta o E-México, entre otros sitios.

Cuando el Estado, a través de sus instituciones de administración de la cultura, inserta los espacios vir-

tuales dedicados a las culturas populares, lo que hace es crear filtros para despersonalizar la cultura y darle un aire de espectáculo mediático, ya que el usuario-consumidor (esta es la verdadera característica de las culturas populares en la era global) adquiere precisamente el estatus de usuario de equipos de telecomunicaciones, a través de los cuales consume (al pagar la renta de equipo, el costo de la llamada de enlace a Internet, etcétera); es así como la cultura se mediatiza y deja al espectador en un papel de mero observador de datos audiovisuales carentes de densidad cultural y de toda forma de interacción social y comunicación humana.

Los grupos locales se ven relegados al papel de reproductores de una cultura que es consumida fuera de sus ámbitos regionales (escala global), viéndose relegados de cualquier forma de pago (por aquello del consumo que realizan los usuarios de la red cuando acceden a las páginas de cultura popular), y quedando al margen del control sobre la reproducción y difusión de su cultura en las redes de comunicación globales. Se les enajena la cultura.

Siguiendo a Marshall McLuhan, el etnógrafo que haga trabajo de campo en el ciberespacio intentará convertir su etnografía en un texto denso y muy caliente, en cuanto a la cantidad de información y la complejidad de los datos necesarios para crear una descripción o reproducción de los hechos culturales registrados; sin embargo, al transmitir la información a través de Internet, ésta quedará reducida a secuencias binarias que enfrían completamente esa densidad caliente que no se plasma en el monitor y las bocinas de la computadora.

Lo anterior permite establecer una diferencia fundamental entre las grandes corrientes musicales y coreográficas contemporáneas: mientras la “música pop” está diseñada para una transmisión y reproducción en formatos digitales fríos (MP3, Ipod, etcétera), los hechos culturales complejos se mantienen al margen de la industria, a menos que sean mediatizados por las agencias gubernamentales dedicadas a la difusión y administración de la cultura.



Corrideros, ca. 1920. Col. Sinafo-FN-INAH, núm. de inv. 04953.

A reserva de profundizar en los datos duros que demuestren lo contrario, podemos afirmar que, porcentualmente, hay más computadoras y acceso a Internet en zonas urbanas y semi urbanas de México, que en áreas rurales y, sobre todo, en regiones de población indígena mayoritaria. Este dato, y la preeminencia de formas de socialización basadas en la participación comunitaria en los hechos culturales, hacen que el tránsito hacia formas de consumo pasivo de productos mediáticos sea menor que en las zonas urbanas.

La inserción de los grupos locales de extracción rural e indígena a las redes globales es asimétrica porque no han aprendido las habilidades para el manejo de los dispositivos; pero también porque no tienen acceso a su utilización debido a la carencia de presupuesto e infraestructura. Por otra parte, en las zonas urbanas del país hay más usuarios, aunque éstos son consumidores pasivos insertados en el subgrupo de visitantes asiduos a diversos tipos de páginas electrónicas, usuarios de correo y de grupos de discusión o chats, dejando al subgrupo de programadores y diseñadores de páginas propias en franca minoría.

En sentido estricto, las nuevas tecnologías han ido cambiando paulatinamente las formas de socialización, ya que el hecho sonoro pasa de ser un mecanismo de cohesión social (por ser parte de los procesos de reproducción identitaria del grupo) para convertirse en acto personal de consumo de un bien que trasciende la esfe-

ra de lo cultural que se inserta en la esfera de mercancías suntuarias, o no estrictamente necesarias para la reproducción social.

Se trata de analizar ciertas prácticas culturales que ya no involucran la socialización a través de prácticas musicales en sociedades tecnologizadas, donde la comunicación social no se realiza a través de prácticas colectivas que determinan roles y posiciones dentro de una estructura: ahora la comunicación es mediada a través de dispositivos electrónicos (e-mail, chat, telefonía celular, video conferencias, etcétera) que generan otras estructuras simbólicas. Para este último marco analítico se propone que en las sociedades urbanas postindustriales¹ periféricas,² como son las sociedades agrarias mexicanas a través del caso expuesto, la progresiva estructuración de la sociedad en grupos formales rompe con los viejos esquemas de la preeminencia de la solidaridad orgánica, de los grupos unidos por lazos de consanguinidad y de empatías sancionadas por el reconocimiento del ser social. En las sociedades postindustriales se transterritorializa la identidad de los sujetos al pasar de un ámbito social a otro, por lo que dependen de cómo se crean las redes sociales de los sujetos que no participan ya de las redes familiares orgánicas, de la familia de orientación, para buscar su inserción en nuevos espacios socio-culturales.

La discusión que deseamos abrir gira en torno a que en las sociedades actuales el acceso a los medios de

información y tecnologías de comunicación es muy desigual entre los diversos sectores de las sociedades nacionales periféricas. Estas asimetrías no son tan marcadas entre los sectores que conforman las sociedades de los Estados metropolitanos, ya que la brecha socioeconómica no es tan acentuada y las clases medias son más numerosas que los polos de opulencia y de pobreza³.

Definimos el momento histórico actual como globalización, una fase de la historia económica a escala mundial caracterizada por la postindustrialización⁴ y la fragmentación de los procesos productivos. La categoría de análisis para las sociedades que se insertan en la



globalización postindustrial es la de sociedades periféricas o economías subdesarrolladas: las ubicadas al margen de los procesos productivos y que tienen como principales mercados las sociedades con mayor nivel de ingreso *per cápita* y mejor desarrollo científico y tecnológico. Las sociedades periféricas, como las latinoamericanas, presentan una dependencia estructural hacia las economías más fuertes, y en la interrelación de la globalización se comportan como consumidores secundarios y proveedores de servicios (economías enfocadas al sector terciario, con el turismo como fuen-

¹ Véase Klaus Offe, *Disorganized capitalism*, Cambridge, The MIT Press, 1985; Scott Lash & John Urry, *The end of organized capitalism*, Madison, University of Wisconsin Press, 1987; Ernest Mandel, *Late capitalism*, New York, Verso, 1972; John K. Jacobsen, "Peripheral postindustrialization: Ideology, high technology and development", en James A. Caporaso (ed.), *A Changing international division of labor*, Boulder, Lynne Rienner, 1989, pp. 91-122; Emilio Pantojas García, *Development strategies as ideology: Puerto Rico's exported industrialization experience*, Boulder, Lynne Rienner, 1990, pp. 158-173.

² Alfonso Muñoz Güemes, "¿Hacia una teoría de la globalización en las ciencias antropológicas?", ponencia presentada en el XXVII Simposio Internacional: Sociedad Global, Comunidades Históricas, Hermosillo, Sonora, 2002.

³ *Idem.*

⁴ Emilio Pantojas García, *Liberalización comercial y postindustrialización periférica: El Caribe en el nuevo orden global*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 2000, p. 10.



te de ingresos fundamental). Por otra parte, las sociedades metropolitanas son centrales en cuanto al desarrollo científico y generación de tecnologías; tienen niveles de vida altos y la distribución de la renta nacional es más homogénea que en las sociedades emergentes. El acceso de la población a las tecnologías de comunicación es mayor, mientras los mercados están destinados a la capacidad de consumo y a los niveles educativos de sus miembros.

Respecto a las sociedades metropolitanas, en las economías periféricas hay un acceso desigual a las tecnologías de información, así como un menor nivel educativo y cultural; en consecuencia, la asimilación de la información es parcial (fragmentaria) y los sujetos sociales quedan marginados en cuanto al uso de los canales para producir y distribuir información propia de la era global: Internet, formatos digitales como soporte de la información, tecnologías de punta, mercados y redes de distribución y de la propaganda.

Al hablar de música tradicional e identidades observamos que una parte de la población consumidora actúa como receptor de contenidos y adopta un papel pasivo en cuanto a los procesos de comunicación. Estos sectores de población no son necesariamente los de menores recursos económicos y baja escolaridad; por lo general son clases medias que si bien tienen capacidad para acceder a las nuevas tecnologías de comunicación, lo hacen de forma pasiva y sin generar propuestas culturales propias. Esta distinción entre el mero acceso a la información y el consumo y la generación de estrategias culturales propias es fundamental, sobre todo en el marco histórico actual, para generar un modelo de análisis entre los sectores de consumidores pasivos y las propuestas de cultura local en el escenario global.

Los sectores sociales que han generado mecanismos de resistencia cultural frente a los procesos de homogeneización de los mercados, de patrones estandarizados de cultura ajenos a su acervo histórico, son los que producen —incluso dentro de la periferia económica y la asimetría cultural— propuestas propias que deben analizarse como formas emergentes de cultura, ya que al utilizar los espacios y formatos tecnológicos más novedosos modifican en cierto grado los patrones de socialización y transmisión de la cultura. Se pasa de la

reunión familiar y de la tradición oral a una cultura audiovisual que no requiere de la socialización de los actores sociales, sino que se realiza a través de dispositivos electrónicos que se convierten en forma y contenido de manera simultánea.

Al respecto podemos decir que el uso de páginas web, chats, correo electrónico y páginas personales, así como el empleo de formatos digitales para grabar y distribuir música, generan un creciente proceso de disociación social, ya que es innecesaria la presencia física de los usuarios, quienes interactúan a distancia y de forma mediatizada a través de los recursos electrónicos que condicionan el formato de la comunicación.

Un proceso de hibridación de culturas es aquel que desde la periferia copia los estilos culturales, formas musicales, pautas de comportamiento y crea clones adaptados a la demanda del mercado nacional. Es común ver en mercados informales como los tianguis, el Metro y el comercio en las calles, copias piratas de música popular que solamente con acceder al formato tecnológico gana terreno en los mercados, pero no forma parte de corrientes comerciales dominantes como las de la música pop anglosajona.

Otro aspecto relevante para el estudio se conforma por el conjunto de páginas web que las instituciones culturales mexicanas dedican a la difusión de las artes. El proyecto E-México, a pesar de las mejores intenciones para utilizar los espacios virtuales con su enorme penetración a escala global, sigue quedando al margen en cuanto a visitas y asiduidad de los cibernautas en relación con los que acceden a los portales comerciales (Yahoo, T1msn, Google, Altavista, entre muchos otros), para navegar y acceder a las páginas que son de su interés.

En el caso de México, es el Estado —a través de las instituciones culturales como el INBA, el INAH y el Conaculta, entre otras— quien mantiene el monopolio de la información; sin embargo, en este sentido cabe preguntarse hasta donde es bueno que por lo menos las dependencias de gobierno brinden al público espacios culturales ajenos a los espacios de difusión mediática de la cultura pop.

Así llegamos a un tercer grupo o espacio de análisis de la cultura en esta era global: aquél donde los colec-

tivos locales acceden a Internet para insertar sus propuestas culturales y buscan hacerlo en canales ajenos al gobierno y a los conglomerados comerciales.

Ahora bien, para acceder a los medios de información y comunicación digital los miembros de esos colectivos locales primero deben afrontar y resolver diversos problemas: a) adquirir tecnología de punta procedente de la metrópoli (son comunidades dependientes, tecnológicamente hablando); b) aprender a utilizar los medios y a desarrollar habilidades para la programación y diseño de un sitio web (es decir, aprender nuevos lenguajes técnico científicos y acceder al manejo de tecnologías y medios para crear sus páginas; además, para subir la información es necesario aprender a programar en los lenguajes que ofrecen al mercado grandes consorcios de informática como Microsoft); c) para lanzar sus páginas al ciberespacio deben comprar el dominio a los grandes distribuidores y comercializadores de páginas web, por lo que no escapan de entrar a la red de consumo global); d) finalmente, será necesario adaptar los contenidos al tipo de formato que soportan las tecnologías de la información.

Por tanto, si quieren difundir música tradicional, transmitir video documental de sus prácticas sociales, difundir imágenes de sus prácticas artísticas y culturales, siempre deben comprar los dispositivos que les permita ingresar información mediante los formatos digitales requeridos. Desde el MP3 hasta el video digital, la tecnología es producida fuera de los mercados nacionales, y representa una inserción secundaria en los mercados globales destinados a otros sectores sociales. Por otra parte, al margen de la calidad de su producción y propuesta estética, de la vitalidad que se desprenda de sus muestras de la cultura local, siempre éstas quieren insertarse en los mercados y la tecnología global sólo podrá hacerlo de forma asimétrica y desde la periferia social y económica.

La respuesta sociocultural de los grupos locales que confrontan espacios en los mercados y tecnologías globales deberá quedar al margen de todo ello, si quieren mantener la densidad de la comunicación humana, entendiendo por densidad la capacidad de comunicación grupal generadora de espacios simbólicos relevantes. De otra manera, los formatos digitales quitan

densidad a la información cultural y hacen de ella una simple actividad transmisora de datos. Es así, por medio de la inserción asimétrica, como una cultura étnica de la periferia se traslada de la cultura local a la cultura global (*glocalidad*).

Si bien hasta hace diez años los estudios antropológicos se basaron en los estudios de caso de una comunidad étnica, hoy en día la construcción de los sujetos sociales pasa por una serie de fenómenos cohesionadores distintos a los estudiados hasta entonces. Por ejemplo, el *ethos* religioso se diluye ante nuevas formas de agrupamiento para la devoción, y la incorporación de nuevos cultos cristianos en zonas rurales transforma en un remanente histórico la estructura de cargos que servía de sustento a la organización religiosa, política y social.

Según algunos autores, las sociedades contemporáneas, tanto metropolitanas como periféricas, atraviesan un acelerado proceso de secularización; sin embargo, en muchos casos las ideologías políticas que tendieron a perder fuerza institucional han sido sustituidas por la emergencia de identidades étnico religiosas. A fin de persuadirse de lo anterior, no se requiere más que observar el conflicto de los Balcanes, o las guerras de baja intensidad en Medio Oriente.

No obstante, la secularización o, más bien, la fragmentación de instituciones eclesiales como la católica, ha generado en ciertas regiones del mundo una sobre oferta, con lo que se da pie a un supermercado de religiones. Los misticismos *new age*, las escisiones de pastores evangélicos, los seguidores de iluminados líderes carismáticos, o las diversas formaciones históricas dentro de cuerpos teológicos (iglesia ortodoxa, católica romana, maronita, sunita, chiíta, sufismo, etcétera) permiten a los sujetos sociales adscribirse, como en el caso de los tzotziles musulmanes de los Altos de Chiapas, a nuevas formas de expresión de la fe.

En ese contexto, nuestro planteamiento general es que la música pierde su sentido como parte del rito, como forma de comunicación con lo divino dentro del espacio-tiempo sagrado marcado en los calendarios litúrgicos y agrícolas de las comunidades étnicas y campesinas. Las formas de expresión de la fe, la liturgia y el rito, dejan de operar junto con las formas organizativas tradicionales para dar paso a nuevas formas expresivas:

de la procesión con el rosario y la banda de música se pasa al canto *godspel*.

Además, la dispersión social producida por la migración del campo a la ciudad permite a los actores sociales insertarse en actividades productivas diferentes a las categorías que habían sustentado el análisis de la antropología económica, donde la división por sexo y por edades del trabajo familiar para el autoconsumo deja de ser el modelo de organización, lo cual permite liberar la fuerza de trabajo hacia sectores comerciales y de servicios promovidos por la incorporación de nuevas industrias en las zonas rurales.

La movilidad social horizontal no sólo incluye el desplazamiento de grupos de población por factores endógenos o exógenos, sino también los procesos involucrados con ese fenómeno: la incorporación de nuevos elementos simbólicos a los repertorios culturales, la adopción de modas, la imitación de estilos de vida, la posibilidad de asumir identidades diferentes a las aceptadas en los grupos sociales de origen.

Asimismo, debemos recordar que la música forma parte de los mecanismos de comunicación cotidiana de todo miembro de una sociedad, e incluye desde los cantos chamánicos, la liturgia y la salmodia hasta géneros carentes de todo simbolismo ritual, como es el caso de la música popular difundida en los medios masivos de comunicación y sus miles de intérpretes clonados entre sí. Esta gran oferta musical se convierte en forma de consumo para los actores sociales formados en núcleos tradicionales, como parte de los referentes de sus nuevos procesos de socialización y enculturación.

Pensamos, a manera de ejemplo, en los jóvenes de origen maya que emigran para trabajar en las zonas turísticas de Cancún y la Riviera Maya, donde entran en contacto con actores sociales de diversas nacionalidades y generan un proceso de socialización sobre la base de pautas multiculturales. Estos jóvenes dejan el trabajo en el campo para insertarse como empleados de las cadenas hoteleras y de servicios, lo cual permite el acceso a mercados de consumo global, una práctica similar a la de millones de jóvenes en todo el mundo. Sin embargo, no se produce una interiorización de las



Músicos para "Danza de matachines", acompañados de niños con sonajas, ca. 1965. Fonoteca INAH, núm. de inv. 03594.

pautas culturales y educativas, como sucede con los jóvenes urbanos de otras regiones del país, sino que pasan de largo de la cultura nacional para insertarse de forma fragmentaria y desigual a la cultura global de la juventud mediatizada.

A partir de este proceso inédito de socialización se abandona la participación en las vaquerías, y el sentido del *mayapax* se convierte en patrimonio de la memoria colectiva de los ancianos. Para los más jóvenes, en su lugar aparecen las fiestas *rave* en las discotecas y los *reventones* hasta la madrugada en la playa. Al convertirse en sujetos bilingües maya-inglés, las prácticas de socialización dejan de lado los componentes de una tradición oral enfocada a la reproducción cíclica (ritualizada) del origen, ahora se orientan a la búsqueda de valores sociales reconocidos por la juventud neoliberal de las metrópolis y la obtención de satisfactores suntuarios impulsados por el mercado global. Entre otros, dichos factores determinan el carácter asimétrico y fragmentario de los mecanismos de inserción cultural, sobre todo en el caso de las expresiones populares o tradicionales, de sectores no hegemónicos en cualquier sociedad contemporánea; sin embargo, como veremos a continuación, tales elementos no son los únicos, además intervienen factores de tipo económico.

Conforme desaparecen los espacios sociales en que la música se producía como parte de los mecanismos de cohesión grupal basados en la fiesta y el rito, sus



referentes pasan a otras esferas de la vida humana. De manera análoga, la dispersión social derivada de insertar determinados sectores productivos en el mercado global y la economía periférica postindustrial —generada por los acuerdos y tratados comerciales de los que México forma parte— representa el escenario en que se debe analizar la música popular mexicana.

Esto significa que si por un lado se gesta una hibridación de la cultura —como resultado de la comercialización y desarraigo geográfico de los sujetos y sus formas de expresión dentro de los mercados globales—, por otra parte será necesario examinar los procesos de *globalidad* en que las comunidades sociales tienden a fortalecer sus lazos de cohesión, reforzando de forma ideológica su identidad y su derecho a la permanencia histórica como grupos diferenciados.

¿Cómo es que se integra o construye la identidad del sujeto colectivo en las sociedades postindustriales, atomizadas por la disolución del vínculo familiar y afectivo, y cada vez más seculares, laicas y diversas? Tal vez



sea el fútbol, los ídolos pop, los iconos de la cultura mediática o la Internet.

Las sociedades étnicas (comunidades locales) preindustriales son típicas de una economía periférica, donde un colonialismo interno determinó las prácticas de segregación racial, sobreexplotación económica y marginación social; en consecuencia, los sujetos sociales no lograron insertarse en la economía formal, no pudieron obtener un mejor empleo debido a su pobre nivel educativo, y se mantuvieron como comunidades o enclaves étnicos urbanos subalternos.

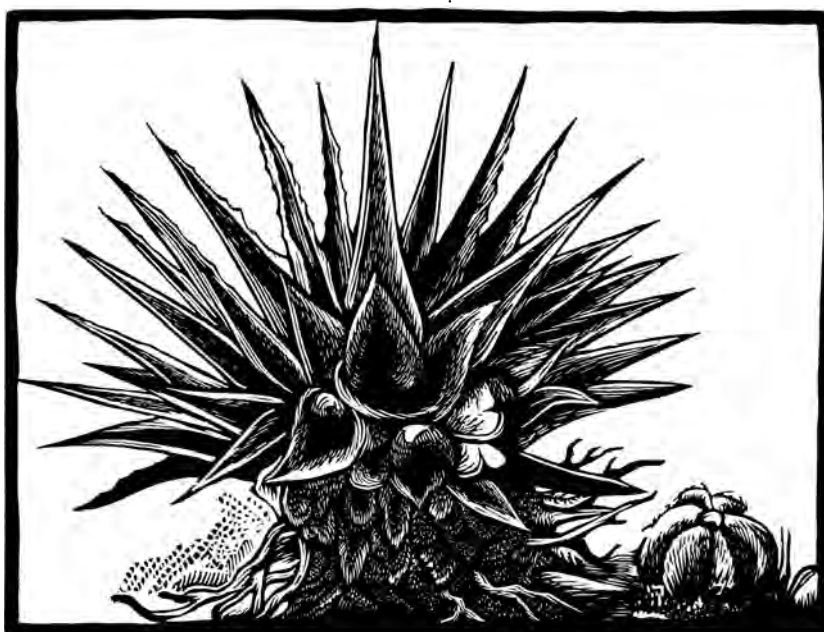
A partir del proceso de estos enclaves étnicos son integrados a la aldea global, sólo que de forma asimétrica, por ello su proceso de asimilación de la cultura global es parcial, fragmentario y restringido al consumo de productos de la cultura de masas destinados al mercado informal, que va desde la piratería y la venta ilegal hasta la comercialización ambulante y en tianguis.

Como parte de todo ceremonial religioso, la música representa un elemento constitutivo de la ritualidad de los sujetos sociales, así como de su formación cultural e ideológica. Por ello, cuando la música se reproduce socialmente —al margen de una celebración religiosa concreta— también se le incorporan ciertos elementos o rasgos del discurso cultural propio de una sociedad determinada, lo que genera una conciencia de pertenencia grupal y es una forma de manifestar su diferencia ante las clases hegemónicas.

En el escenario global, la música sacra entró al mercado mundial del pop de la mano de la música electrónica y la remezcla de diversas piezas interpretadas por el ahora famoso Coro del Monasterio de Santo Domingo de Silos; es así como el fenómeno mediático de la cultura global desplaza el sentido ritual del trance místico hacia la inagotable coreografía rítmica de la fiesta *rave*.

Por otro lado, ¿qué pasa con el sentido de cohesión de la música ceremonial campesina e indígena cuando se pierde la “costumbre” o desaparece el rito? Si bien las prácticas sociales pueden cambiar, el sentido de cohesión de la expresión musical no se modifica, ya que la función permanece intacta sin importar la cantidad de participantes en el hecho sonoro. Lo que cambian son los espacios de ritualidad y los géneros musicales involucrados.

Música tradicional y procesos de globalización



En la medida en que la música es uno de los principales vínculos del espíritu humano con el mundo real, la historia de la música tradicional refleja ese vínculo con la propia cotidianidad de vida, amor y muerte. Hoy la realidad cotidiana es difícil para todos, o al menos para quienes tienen como prioridad sobrevivir a un momento histórico acosado por la globalización, fenómeno que no deja mucho espacio para la defensa de las tradiciones culturales en tanto manifestaciones del espíritu.

Cuando se analizan los procesos culturales de los países en desarrollo, se parte con desventaja ante esa realidad innegable que representa la globalización, un esfuerzo colectivo desde los vértices del poder económico —y, por tanto, político y mediático— para homogeneizar el pensamiento y borrar los matices regionales de la cultura, sustituyéndolos con una amalgama de costumbres colectivas ajenas a la realidad de cada país —y que constituyen su esencia filosófica ante los retos del mundo que a cada pueblo le ha tocado enfrentar—. En este sentido, es importante enfatizar que cada elemento cultural local, por mínimo que sea, finalmente debe transformarse en una riqueza colectiva, en un patrimonio universal, pero con sus propias características de creación e idiosincrasia.

Una de las características de la globalización consiste en ubicar los componentes de la vida en un plano abstracto, en el que todo tiene un núme-

* Universidad de la Comunicación, ciudad de México.



ro y es dirigido por otra abstracción denominada sociedad anónima, con intereses ajenos a los conceptos filosóficos y espirituales que ayudan a vivir a ese hombre común de todos los días. La globalización minimiza todo lo humano cuando no es rentable y produce una reducción homogénea, sin matices ni esencia individual, carente de elementos de creación.

En ese contexto, la música tradicional mexicana debe situarse no como algo abstracto, que existe a través de un concepto pero en los hechos es algo que el gran público desconoce; al contrario, debe ser entendida como una tradición cultural que puede ser divulgada como realidad tangible: que tiene creadores, ejecutantes y gente que la escucha, disfruta y hace suya por una necesidad espiritual, como ese gran público que hace de una tradición un evento popular. Sin embargo, habrá de actuarse con cautela, ya que esta música tradicional no puede cambiar en una adaptación evolutiva porque dejaría su verdad tradicional para transformarse en un arte evolucionado; es decir, con modificaciones a su proposición original, quizá un arte mejor o más académico, pero no ya auténticamente popular y tradicional. Quien debe evolucionar y adaptarse a todas las ofertas de la comunidad mediática es el público, y entender que cada pensamiento debe ser único e irrepetible, una propuesta sobre la vida y el mundo particularizada y compartida con la comunidad para su beneficio.

La música tradicional mexicana

Es importante comenzar delimitando los conceptos elementales del texto. La *música tradicional mexicana* es un importante elemento socio-cultural establecido a lo largo de toda la república mexicana con géneros, creadores ejecutantes y públicos diversos. Muchos eventos de la vida cotidiana incluyen la música como elemento trascendente en la convivencia, si bien casi siempre son de carácter local —ubicados en alguna región muy específica del territorio nacional—, por lo que podrían considerarse como festejos íntimos, con tradiciones íntimas y una música que también lo es. En una fiesta casera en cualquier hogar mexicano se canta y se baila para compartir un tiempo y un espacio importantes,

que bien puede ser un aniversario, un cumpleaños, tal vez un recuerdo importante. En todos nuestros pueblos hay fiestas religiosas para conmemorar a un santo patrón que necesita de la música —quizá una banda de metales—, danzas, cantos, rezos y arrepentimientos anuales. Algunas fiestas cívicas aún son importantes, como el natalicio de Juárez o el recuerdo del inicio de la guerra de Independencia. Y existen además fiestas como la celebración del día de la madre, las posadas, la conmemoración del día de los muertos y los festejos por la Virgen de Guadalupe.

Si bien todas las celebraciones en México necesitan de la música, no toda la música se puede considerar tradicional excepto para quienes la utilizan, dejando así de tener importancia como patrimonio cultural para todo un país; en consecuencia, la frontera entre lo que es o no es tradicional quizá depende del desconocimiento respecto a una manifestación artística en específico. De hecho, esa parte de la música —que en un momento dado podría convertirse en música tradicional— hasta este momento representa un patrimonio cultural desconocido para la mayoría de mexicanos, porque nuestro tiempo global exige que los elementos de tradición trasciendan sus fronteras locales y se conviertan, en este caso, no sólo en música tradicional, sino en música popular, es decir, algo que trasciende hacia el colectivo para que sea más sencilla su conservación y defensa como patrimonio cultural. Habrá de ser necesario adaptarse a la realidad de la comunidad mediática, de lo contrario el riesgo de perder ese patrimonio es inminente en la medida en que las nuevas generaciones pierden el interés en “aquella tradición”, porque para los países en desarrollo es más importante luchar contra la miseria que conservar tradiciones que no dan de comer; por tanto, las prioridades personales se concentran en migraciones masivas hacia las ciudades o al extranjero, y así recordarnos a todos que la miseria aniquila las tradiciones.

Hoy el tiempo es un elemento importante, al extremo de que podemos considerarlo como el momento histórico para las tradiciones. Y es importante porque, después de casi medio siglo del proceso de la globalización, esta aparente oferta comienza a carecer de contenido real en todos los sentidos de la vida: filosófico,

artístico, moral, económico, cultural, político, incluso religioso y, por supuesto, en cuanto a las tradiciones. El desgaste de lo homogéneo en la globalización sucede de manera muy sencilla, mas para que suceda primero debe existir y éste es el gran conflicto: la globalización debe nacer para morir debido a su falta de oferta; pero en tanto muere sus efectos pueden ser devastadores.

Pensemos por ejemplo en la tradición del día de muertos. ¿Qué puede ofrecer el proceso de globalización, como evento cultural homogéneo, que sea capaz de promover una nueva cultural generalizada? Quizá una fiesta que se diferencie de muchas otras por algunos disfraces muy parecidos entre sí; tal vez algunas películas que no hacen conmemoración de los muertos; algunas tradiciones muy lejanas, mal escuchadas, mal entendidas y, por tanto, mal globalizadas, que al final de la jornada dejan un enorme vacío espiritual. En cambio, una tradición real, como el día de muertos que se conmemora en todo nuestro país, tiene su esencia como memoria histórica del recuerdo de un muerto inolvidable que necesita de la música, porque recordar a un muerto querido con su música favorita es un requisito fundamental para que el espíritu de los vivos sienta que ha cumplido su compromiso de amor. En tanto la memoria histórica es la tradición en sí misma como fenómeno sociocultural, el momento histórico está representado por la comunidad que ha de utilizar una tradición para convertirla en propia, así como por los creadores e intérpretes de la música, quienes transforman el arte en un símbolo que puede ser interpretado por cualquier miembro de esa comunidad en función de las condiciones de idiosincrasia, que en cierta forma son una identidad.

La música tradicional y los medios de comunicación

Hoy experimentamos una era de tecnología e información omnipresente que se difunde a través de los medios de comunicación: la vida transcurre a través de la radio, la televisión, Internet, periódicos, revistas y toda forma susceptible de contener información que pueda venderse. Suele suceder que de pronto alguien



"Danza de arrieros" durante una festividad, Ocoyoacac, Estado de México, febrero de 1998. Foto: Javier Romero y Norberto Rodríguez, Fonoteca INAH, núm. de inv. 0397.

abandona el anonimato por estar involucrado en una situación que se puede vender en los medios de comunicación; incluso puede trascender como un suceso de fama mundial, pero luego será parte de una *rutina global* en la que dicha situación ya no interesa a los medios de comunicación por la urgencia de dar prioridad a la siguiente novedad impactante, hasta que el evento inicial desaparece para siempre porque ya no es útil, porque ya no vende.

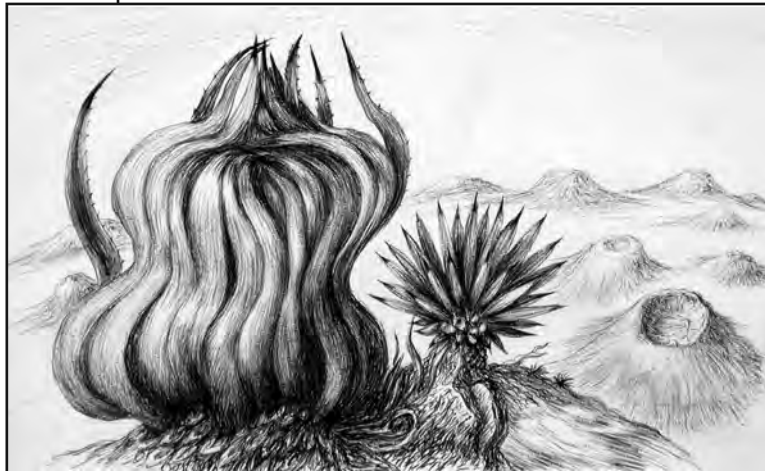
Esta rutina global provoca una fatiga en la plusvalía que los medios obtienen del espectador y genera una serie de conductas colectivas, que si bien son imitativas y pareciera que toda la sociedad se comporta de la misma manera, en los hechos carece de un sustento real en la conciencia de cada individuo, pues la primera pregunta que surge cuando alguien satisfizo sus necesidades mediáticas es: ¿y luego qué?

Así es como surgen los síndromes de convivencia, un conjunto de señales o síntomas que afectan la convivencia personal, los objetivos de vida, el parámetro de los valores sociales y, por tanto, el sentido de la vida y la felicidad. Si que es un gran peligro. En estos parámetros se desenvuelven las características socio-culturales de toda música tradicional, y en función de las cuales pareciera que todo lo ajeno es mejor que la propuesta ancestral de cada país y su historia: hay que parecerse a todos, hay que integrarse a esa sociedad globalizada a fin de pasar inadvertido. Hay que ser global y moderno para asegurarse un lugar en el anonimato

colectivo, el cual tiene como premisa asegurar el desarraigo cultural de los participantes en la sociedad mediática. En ello va el olvido, y hasta el rechazo, de todo lo tradicional, de las tradiciones que usan a la música como vínculo de comunicación colectivo, y sólo renueva su vigencia en fechas específicas, aquéllas donde la venta está asegurada mediante una promoción artificial.

Pero los medios de comunicación masiva han fortalecido otros síndromes de convivencia colectiva, y con frecuencia importantes personajes de la comunidad mediática menciona la frase “lo que no aparece en los medios, no existe”. Hay algo de cierto en esa frase, pues no se puede disfrutar algo que, si bien hermoso, sea desconocido; no se puede sufrir cuando se desconocen las razones para ello. Y así, lo conocido o lo desconocido hoy se encuentra como rehén de la virtud de la difusión porque “lo que no aparece en los medios, no existe.” Y qué importante y necesaria es la difusión para mantener vivas las tradiciones de los pueblos, qué importante resulta utilizar la virtud de la difusión cuando la música tradicional mexicana lentamente agoniza en muchas de sus manifestaciones, quizá las más tradicionales, quedando algunas estructuras melódicas útiles para la rentabilidad de los medios de comunicación: un mariachi, un fragmento de la Guelaguetza, o la “Danza de los viejitos” con un sentido ajeno e indiferente para el anonimato colectivo.

No es fácil defender las tradiciones cuando a los verdaderos beneficiarios, a los herederos de ese patrimonio espiritual, les resulta impráctico o innecesario recobrar una fracción de la esencia filosófica porque existen otras obsesiones temporales inducidas, que si bien no son un satisfactor, son mucho más fácil de obtener porque los medios de comunicación las tienen ese día en sus escaparates. Por tanto, es fundamental convencer al gran público de la importancia filosófica de las tradiciones para conservar la intimidad de cada pueblo, la importancia que tiene entender el concepto de identidad y no sustituirlo por el de independencia y su nacionalismo comercial, o el impulso patrio de lo futbolero. En la era de la comunidad mediática es indispensable utilizar a los medios de comunicación



como el recurso de difusión para el rescate colectivizado a través de una estrategia diseñada con premeditación, alevosía y ventaja, como hacen otros vendedores del objeto inútil que se vende.

También se habrá de ser cauteloso para evitar los riesgos colaterales del mal uso de los medios de comunicación, que se transforman en otros síndromes de convivencia. Cuando se satura de información a un público concreto, éste lentamente va experimentando la necesidad de satisfacer con más información un vacío que se va formando al aceptarse cada individuo a sí mismo como parte del anonimato colectivo. En ese momento surge como fantasma el síndrome de insaciabilidad, y al colectivo no logra satisfacerlo nada, provocando muchas veces estados de angustia al saberse cautivos del otro síndrome de convivencia que es la memoria de un solo día: no existe tiempo ni espacio suficientes para recordar nada, en ocasiones ni siquiera las prioridades personales. ¿Cómo guardar el recuerdo de las tradiciones, de la música tradicional mexicana, cuando el recurso de la memoria, tan importante y significativo, está dañado? ¿Y ante tantas conductas complejas, y en ocasiones contradictorias, cuál es el comportamiento que prevalece? La adaptación más sencilla es el síndrome del delirio de imitación, dónde hay que esperar para poder imitar. Aquí radica el éxito de la música contemporánea, casi en su mayoría música de muy mala calidad tanto en ritmos, temas melódicos, intérpretes y, por supuesto, consumidores, público que se adapta y no cuestiona lo que no le parece.

Pero también se puede promover la imitación de costumbres y valores sociales a través de los medios de comunicación, la imitación en el consumo de música



auténticamente popular en una simple estrategia de inducción al consumo colectivo que todos quieren realizar dentro del fenómeno del anonimato colectivo, transformando la música popular en un recurso cultural renovable para las generaciones que algún día serán las beneficiarias de la historia universal. Por lo demás, en la sociedad actual se imita todo, incluso los “creativos” —encargados de la mala publicidad de nuestros tiempos— aguardan cautelosos en sus madrigueras informáticas la llegada del momento de plagiar, es decir, imitar lo que “todo el mundo está utilizando”. Sin duda este enfermizo delirio por imitar sacrifica de modo consciente la característica fundamental de la especie humana de ser cada individuo único e irreplicable, pues incluso la avanzada tecnología de la clonación es incapaz de reproducir el tiempo y el espacio coincidente.

La transculturación y la homogenización del pensamiento

La primera y fundamental pregunta que surge es ¿qué beneficios ofrece la globalización? Sin duda muchas ventajas y beneficios: un mundo que, sin sacrificar las riquezas locales de cada nación y su cultura, pueda participar de la sabiduría y la creación que a cada momento sucede en todos los rincones del planeta; participar de la riqueza acumulada en todos los tiempos y que impulsó al hombre a explorar el universo; aportar con orgullo algunas ideas para beneficio de una comunidad inminentemente universal.

La música popular es un beneficio espiritual, tanto para quien la escucha como para quien la crea, y existe música para cada momento emocional: romántica,ailable, boleros, clásicos, rock, festiva o de funeral, de bienvenida o de olvido. Y entre todos esos momentos debe existir un tiempo especial en que el espíritu, en cualquier parte del mundo, exige la presencia de la música tradicional, precisamente cuando se padece el peligro de la desaparición de esta música frente a la transculturación mediática de nuestra comunidad inminentemente universal.

Todo lo nuevo y lo diferente tiene una fascinación especial. Algunas culturas, según el observador, resultan exóticas, sabias, muy tradicionales o de una vertiginosa vanguardia. Obvio es que nunca falta el matiz

cultural intrascendente por la falta de esa tradición que sustenta a la historia. Y es aquí donde comienzan las dificultades para descifrar cabalmente el significado social y cultural de las ofertas de importación, y esto es porque surgieron de una mente creadora con una idiosincrasia muy diferente a la de nosotros. Sin duda que finalmente podemos entenderla, pero siempre será bajo la óptica de nuestra perspectiva del mundo, nuestra identidad, nuestra historia y nuestro orgullo, con los cuales la idea original se habrá modificado.

Cuando esto no sucede, quiere decir que no existe una respuesta real al estímulo recibido y se acepta sin meditar si es bueno, malo, peligroso, grotesco o sublime; simplemente se acepta sin adaptación, imitando lo que todo el mundo imita. El pensamiento se homogeneiza y pierde sus matices, provocando el vacío espiritual y filosófico que vive el mundo occidental desde mediados del siglo pasado, y se trata de un proceso inversamente proporcional a las características cosmopolitas de una sociedad: entre más cercana a las vanguardias de la modernidad, más rápida y sin cuestionamientos es la adaptación a la transculturación; mientras menos contacto tiene una población con la tecnología —o los acontecimientos globales no tienen un significado importante en sus vidas—, el fenómeno de la transculturación sucede con lentitud y en algunos casos no se presenta.

Pero todo tiene una razón de ser, y muchos conceptos y realidades de la transculturación son aceptados por el hombre de nuestro tiempo porque en muchos casos la tradición pierde su capacidad de oferta espiritual y social, aspecto que es ocupado por lo transcultural, pero sin la garantía de una nueva oferta que satisfaga las necesidades de los individuos. Sin ninguna clase de oferta, los adultos de hoy son responsables del desarraigo de la juventud actual, desarraigo que se niega a cualquier compromiso y satisface sus necesidades espirituales con cualquier cosa que no implique un vínculo social, mucho menos cuando ese vínculo urge a la acción, el pensamiento comprometido, la solidaridad, pero sobre todo la aportación honesta de las ideas que puedan inspirar un cambio, un mundo mejor.

¿Y todo esto para qué? ¿Qué ganamos al preservar la cultura y la memoria histórica? ¿En qué nos beneficia



conservar la música tradicional de todos los pueblos como un patrimonio universal? El patrimonio cultural ofrece valores, estructura social, creación, aportación, identidad, memoria histórica, un espacio propio que permite primero existir como individuos únicos e irrepetibles, luego como integrantes de una comunidad y, así, partícipes de una nación, un mundo y un estatus universal hasta donde alcanza nuestra visión del infinito. Poseer tradiciones permite situarse ante el futuro con la convicción de que aún será importante aprender, conservar y transmitir todo lo que sabe nuestro tiempo. Una civilización que posee un patrimonio cultural sustentado en su historia permite que aparezcan ante nosotros esos pequeños secretos que aún guarda la cotidianidad para renovar nuestra capacidad de asombro.

Conclusión

Nuestra civilización contemporánea, que ha decidido autonombrarse la civilización global, es una sociedad que tiene graves problemas que resolver dada su perspectiva inevitablemente multicultural y dramáticamente desigual. Tiene que aprender a convivir con el concepto mismo de globalidad, que implica solucionar el conflicto de una evolución colectiva y típicamente mediática. Pero antes de pretender resolver las dificultades, es indispensable entender el problema, para lo cual es necesario plantearlo, y luego buscar la mejor respuesta a partir de la gran diversidad cultural expresada, entre otras formas, a través del arte. ¿Hasta dónde se debe buscar el consenso de la cultura universal en una simplificación única, que sacrifique los matices y riquezas regionales, sin olvidarnos que al final del proceso seguramente han de prevalecer los conceptos de los países más fuertes en poder bélico y económico?

Pienso que un sacrificio de esa magnitud no tiene sentido. Enriquecer la cultura universal es importante, pero con todos los matices y variedades que habrán de hacerla mejor, sin eliminar perspectivas filosóficas, sociales, políticas, religiosas y personales. Es fundamental preservar la sabiduría de todos los tiempos, conservar la esencia espiritual de todo el pensamiento humano, su filosofía, y su forma de expresar el arte. De no ser así el proceso de globalización será involutivo y

cualquier involución implica el riesgo de la extinción en todos los sentidos.

Gran error sería resignarse a perder las diferentes manifestaciones musicales de la civilización global, más aún cuando esas pérdidas pueden ser de música tradicional mexicana; mas para evitar esa pérdida irreparable habrá de hacerse frente al conflicto sin muchos discursos y un proyecto concreto, el cual depende de muchas voluntades por momentos antagónicas en intereses políticos y económicos. Ese proyecto debe partir de entender que la mediatización de la cultura es inevitable; por ello es necesario aprender a utilizar esas tribunas, logrando primero que la música tradicional mexicana se transforme en música popular, es decir, música que sea escuchada y apreciada por la gran mayoría de los mexicanos y, posteriormente, apreciarla como un importante patrimonio cultural. Para ello es fundamental diseñar programas de radio y televisión con una producción verdadera, tanto en conocimiento de los géneros de la música tradicional como de los procesos de comunicación masiva, sin suposiciones derivadas de malas interpretaciones de las teorías comunicativas ajenas a nuestra idiosincrasia; es decir, una teoría de comunicación mexicana debe partir de la observación directa y sistemática, tanto de los medios de comunicación de México como de la sociedad que consume esos medios.

Es indispensable entender que mientras la música tradicional mexicana no sea una oferta para el público, éste no la va a escuchar, por más que consuma ofertas que difícilmente pueden considerarse música. Mientras no se presente un proyecto rentable para los dueños de los medios de comunicación, no van a arriesgarse en un proyecto cultural y seguirán promoviendo otros proyectos musicales, de menor calidad pero más productivos en términos económicos. También es urgente superar las falsas fronteras intelectuales, las cuales presuponen que algo mediático y masivo carece de valor cultural sólo porque deja de pertenecer a una elite que se asume dueña de la sabiduría. Si no se rescata la música tradicional mexicana con la idea de que hoy pertenecemos a una sociedad mediática y globalizada, donde el protagonismo es muy importante, seguramente desaparecerá para siempre y sin remedio.

Toxcatl o el rapto de la música



*Comienza, cantor.
Tañe tu tambor florido.
Con él deleita a los príncipes,
las águilas y los tigres.*

Poema náhuatl

En el juego de mesa llamado “Mexico”, creado por los alemanes M. Kiesling y W. Kramer, se incluye esta curiosa sentencia en el folleto de presentación: *en 1521, Hernán Cortés destruyó Tenochtitlan*. Esta es una manera escueta y quizá un tanto limitada de contar la historia, pero es válida; lo cual me hizo recordar que se puede hacer un juego a partir de un momento de la historia, pero no es posible *jugar* con la historia. Explicaré muy brevemente por qué: uno de los primeros patrimonios que los españoles intentaron destruir o arrebatar a

los aztecas fue su música, al ser percibida por los conquistadores ibéricos como un arma capaz de sublevar la voluntad, el comportamiento y la conciencia de un pueblo.

El mismo Bernal Díaz del Castillo, quien fuera soldado durante la Conquista y más tarde cacique en Guatemala, en su famosa *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, la cual escribió 35 años después de la caída de Tenochtitlan, llega a mencionar cómo a los soldados españoles el ruido de los tambores causaba un temor tremendo. Me parece importante hacer notar cómo la música del enemigo produce siempre una

* Director y editor de la revista bilingüe *América Latina Journal*, de Estados Unidos.

neurosis; y si no lo creen, pregúntenselo a los soldados estadounidenses que invadieron Irak.

Es verdad que el complejo megalomaniaco de Hernán Cortés lo llevó a destruir —o a permitir la destrucción de— Tenochtitlan con un cierto infantilismo ciego. Pero, en una aserción algo esperanzada, pensemos que la historia humana —que indudablemente representa algo más que los muros de una ciudad, los cuales pueden caer o ser derribados con el tiempo o con las bombas— puede ocultarse, pero esa “historia” no puede ser destruida.

Me gustaría contar ahora un hecho que ocurrió en Tenochtitlan en el año 1520. Sucedió a unos cuantos pasos de lo que hoy conocemos como el Templo Mayor, en un patio especial llamado “el patio de los dioses”. Por aquellos días Hernán Cortés se encontraba combatiendo a Pánfilo de Narváez en Veracruz, respaldado por un considerable ejército de tlaxcaltecas. En Tenochtitlan, el rey azteca era víctima de lo que podríamos llamar un arresto domiciliario, aunque esto, lógicamente, el pueblo mexicano no lo sabía y Moctezuma Xocoyotzin parecía todavía querer ignorarlo.

En el mes de mayo (algunos sitúan estas fiestas en junio, y Bernal Díaz del Castillo nos dice que se llevaban a cabo por la fecha en que los españoles festejaban la Pascua) cada año los mexicanos celebraban la Toxcatl, o “fiesta de la sequía”. Sabemos que la sequía, hasta la fecha, siempre ha sido una calamidad y una amenaza para las comunidades agrícolas; por eso, para la mayoría de los aztecas conmemorar y agasajar al dios del agua representaba algo sagrado. Incluso para los egipcios, como tenemos conocimiento, la celebración del agua y sus lluvias tuvo importancia relevante en sus ritos y festividades. Toxcatl, considerada la madre de todas las fiestas del pueblo del sol, estaba dedicada *principalmente* al dios del agua, Tláloc —y no, como se ha supuesto, a Tezcatlipoca o a Huitzilopochtli, que era el dios de la guerra y de otras cosas—, sencillamente porque no puede entenderse que los aztecas nombraran “Toxcatl” a una fiesta donde el dios de la guerra o cualquier otra deidad fuese más importante que la divinidad del agua, *atl*. Los aztecas eran un pueblo guerrero, pero no salvaje. Es cierto que los sacrificios eran algo terrible, pero su significado místico y mítico los

absuelve de un sin sentido. En virtud de que la Toxcatl era una serie de fiestas con el propósito de conjurar a las lluvias para fertilizar la tierra, y así hacerla propicia para las cosechas, tenía una relevancia vital y suprema en la tradición mexicana. Era la celebración ritual de la resurrección y de la vida, que bien podría entenderse, para dar un ejemplo no muy alejado de la realidad, como el equivalente a la Pascua cristiana.

Durante la fiesta de la Toxcatl sólo se daba paso a la música, a los cantos y a la danza. Las guerras, en el tiempo que duraba esa celebración, estaban absolutamente prohibidas. Por eso los guerreros aztecas, pese a la inminente ocupación de los españoles —que sería disfrazada de visita diplomática—, abandonaron sus puestos a la orden del rey, para transformarse en danzantes y en músicos. Los guerreros hicieron a un lado sus armas, sus escudos y sus lanzas, para coger sus atabales, flautas, caracolas y tamboriles, con el fin de celebrar esta especie de semana santa mexicana.

Durante días enteros se danzaba en esta fiesta alrededor de la efigie de un dios, hecho de una masa de semilla de *chicalote*¹ llamada *tzaolli*. Esta figura, que tenía forma humana y era hecha por las mujeres del pueblo, se revestía de plumas preciosas, maíz y oro, entre otras cosas curiosas. Había quienes ayunaban durante semanas enteras antes de dar inicio la Toxcatl, algunos incluso ayunaban por todo un año, como una forma de desintoxicación; la observancia de estas reglas nos permiten ver que este ritual poseía también una integración purificadora. Tal era el sentido iniciático y sagrado de esta celebración, en la que, como dato curioso, podría añadir que los danzantes y músicos solían orinar en el sitio mismo donde se plantaban, pues durante varias horas tocaban y bailaban sin parar.

Los soldados españoles, al mando de Pedro de Alvarado, malinterpretaron esta festividad y vieron en la música y las danzas de los guerreros mexicanos una afrenta, o como si se tratase de la preparación de un plan secreto y diabólico en contra de ellos. Creyeron que Moctezuma estaba organizando un complot para matar-

¹ Chicalote. Argemone mexicana o hierba de Tláloc; era una planta sagrada para los aztecas, utilizada en la curación de enfermedades relacionadas con el agua.

los, cuando lo único que hacía el rey azteca era organizar una fiesta popular, tal como el presidente en nuestros días se pondría a organizar, por ejemplo, el grito de la Independencia en el Zócalo, o como un esmerado *wedding planner*, dando instrucciones aquí y allá.

Una vez que dio comienzo la Toxcatl en aquel año de 1520, absortos en la celebración, los guerreros aztecas —desarmados y desprevenidos, debilitados quizá también por el ayuno y el esfuerzo realizado durante días— fueron emboscados y masacrados sorpresivamente por los soldados españoles, quienes esperaron que la fiesta estuviera en su apogeo para encubrir sus intenciones y llevar a cabo su plan. Se mezclaron entre la multitud como si fueran espectadores y fueron acercándose poco a poco a los guerreros. Sin darles tiempo de cambiar los instrumentos por sus armas, en un acto de traición mercenaria, éste sí salvaje y brutal, las manos de los músicos, flautistas y tamborileros, fueron cortadas sin misericordia; las piernas de los danzantes mutiladas, y las cabezas de los cantantes cercenadas sin piedad. La música se detuvo. Aquel espectáculo de pacífica fiesta y alegría desbordada se transformó en un aquelarre de sangre, horror y espanto. La música se convirtió en llanto, lamento y agonía.

No sé si mucha gente lo sabe, pero fue precisamente este premeditado genocidio de los guerreros aztecas —y de mujeres y hombres que celebraban junto a ellos en el Templo Mayor, cuyos muertos algunos han llegado a calcular por centenas— el hecho que desencadenó la batalla que dio lugar a la expulsión de los españoles, al asesinato de Moctezuma II y a la famosa “noche triste”.

La razón por la que los españoles eligieron atacar a los guerreros mientras festejaban sus *calendas* y bailaban sus *areytos* no fue un acto fortuito. Los soldados españoles sabían que estarían desarmados completamente, debido, como ya he dicho antes, a la estricta prohibición que los mexicanos observaban de realizar cualquier acto bélico durante estas fiestas. Es verdad que se llevó a cabo una táctica militar, pero hubo también una afrenta clara contra el sentido místico de un pueblo y una trasgresión de lo sagrado a través de este acto cruel y cobarde. Se cree



Jaraneros con don Arcadio Hidalgo (de chamarra negra), ca. 1975. Fonoteca INAH, núm. de inv. 0249.

que el mismo Pedro de Alvarado “reconoció” más tarde su propio acto como algo “ruin”.

Con la realización de esta fiesta en presencia de los extranjeros, el pueblo mexicano intentaba expresar —*ofrecer*, mejor dicho— sus costumbres y forma de ser a unos seres extraños que ellos consideraban no dioses, sino bárbaros en todo el sentido de la palabra. Además, mientras el comportamiento ético militar de los aztecas, cuando estaban en guerra, era el de enviar a sus enemigos la noticia previa de un inminente ataque, los españoles atacaban sin previo aviso en un momento de franca paz.

La música como ritual del mundo

Elegí este episodio de nuestra historia, aunque podría haber echado mano de algunos otros, para explicar cómo la música representa para muchos pueblos esencialmente un ritual místico de comunión, en el que de manera directa, elemental y llena de rica sabiduría se da la invocación y presencia de lo sagrado. Y pensemos que lo sagrado no es algo que está fuera de este mundo, sino en la tierra.

Existe un bello cuento entre los indios americanos donde se describe cómo una mujer —siempre una mujer, claro— al encontrar los restos de su padre muerto, asesinado por los furiosos búfalos, recoge uno de sus huesos y comienza a cantar, hasta que después de varios intentos lo resucita. Aquí puede verse la presencia del canto, la voz humana, con el enorme poder de



resucitar, metafóricamente por supuesto, lo que de otra forma permanecería muerto, disperso u olvidado. La música es al mismo tiempo ese primer sonido de la creación, el sonido transformado en *verbo*, en acción y en alabanza.

Entre la historia y el mito está el ser humano. Y este *homo sapiens* sólo puede entenderse inmerso en la tradición, una tradición que lo representa y lo identifica con el mundo. Esta identidad está en el tiempo y está hecha de tiempo, es lo que permanece y trasciende al paso de transformaciones temporales y externas. La música tradicional, en este sentido, abre un diálogo y convoca a un encuentro más allá del simple divertimento de un pueblo; también es un ritual relacionado con una reverencia y exaltación de la vida, donde el cuerpo y la naturaleza son los instrumentos mediáticos.

En este contexto, a su vez, la identidad cultural de un pueblo no surge a partir de la ideología, o como una ideología, no puede ser tampoco una moda o un vanguardismo, sino que tiene su origen en la necesidad común de celebrar y respetar, e incluso ¿por qué no? de entender y expresar el mundo que nos rodea. Y del mismo modo que entre un bisonte real y un bisonte pintado en una cueva se da un paso gigantesco en la conciencia del ser humano, así también entre la madera de un árbol y un *teponaxtli* o una marimba se crea una conexión entre la tierra y un cosmos de sonidos en que el puente es la música. La piel de un venado transformada en tambor forma un enlace entre eso que somos y lo que nos relaciona con aquello que Octavio Paz llamó *la simpatía cósmica*, y creo que Paz no estaría en desacuerdo en entender aquí “simpatía” como un “vínculo”.

Nietzsche nos dejó dicho también:

Cantando y bailando se manifiesta el hombre como miembro de una comunidad superior: Ha desaprendido a caminar y a hablar, y está en camino de emprender el vuelo por los aires danzando. Sus gestos manifiestan el encantamiento de su transformación. Cuando ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan extático y realzado como veía caminar a los dioses en los sueños. El hombre no es ya artista, se ha convertido en obra de arte: la potencia artística de la

naturaleza entera se manifiesta aquí bajo el estremecimiento de la embriaguez para suprema satisfacción del apetito del Uno Primordial.²

La música tradicional es ese lenguaje de símbolos que no se restringe a una serie de escalas y ritmos simples o compuestos; penetra esa esfera que es a la vez misteriosa, mágica y habitual.

Música, tradición e identidad

Toda identidad se caracteriza por ser una interrelación de lo común en el ámbito de lo diverso. En este sentido, la música tradicional de un pueblo viene a ser entonces un bien inalienable, por eso la mayoría de las veces no es necesario traducirla para que nos evoque su sentido y entendamos ese idioma convulsivo —o subversivo— que puede inducir tanto a una masacre, a un trance o a una iluminación. Existen testimonios de cómo, después de la conquista de Tenochtitlan, los españoles intentaron transformar la música de los aztecas; pero si bien la música puede transformarse, la identidad de un pueblo conquista siempre no una nación, sino un espíritu.

La identidad cultural de un pueblo representa un tránsito entre lo que se es y aquello que buscamos ser. Con esto quiero decir que la música tradicional puede transformar sus expresiones rítmicas, pero no cambiar sus principios esenciales de los que ha nacido. La diferencia entre la música tradicional y la que no lo es resulta similar —permítaseme hacer esta absurda comparación— a la diferencia que hay entre una manzana orgánica y una manzana producida por transgresión genética.

Algo que me parece sustancial hacer notar es que mientras más tradicional es la música se hace menos necesaria su promoción comercial, lo cual se debe a que la música tradicional se divulga, ondea y preserva impregnada de una estructura emocional, no nada más de los músicos o intérpretes, sino a través de todos los hombres y mujeres, plantas, animales y cosas, es decir, a

² Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Edaf, p. 65.

través de la *humanidad*. Trasciende un pueblo precisamente porque no surge de un simple capricho o inspiración estética individual; por el contrario, surge como una composición y hermandad universal enraizada en una expresión autóctona pero no sintética o, si se quiere, en una expresión que supera al mismo lenguaje.

La música tradicional tampoco representa una “corriente musical” amanerada, ni es producto de una “modernidad” o *fashion*. La modernidad se caracteriza por ser aquello que ha perdido su raíz para mudarse tan sólo en “manifiesto”, “tendencia” o en simple utilidad. Cuando a finales del siglo XIX el poeta francés Arthur Rimbaud nos dice “seamos absolutamente modernos”, no hace una apología de la modernidad, o al menos no hace una invitación a la “vida moderna”, sino que profiere una crítica a esa incipiente globalización comenzada ya en aquella época y de la que no nos dimos cuenta sino hasta mucho tiempo más tarde.

Por contra parte, lo posmoderno ha surgido como un intento de negar no la “conciencia moderna”, sino la modernidad, para así poder ligar, reconstruyendo y *deconstruyendo* estructuralmente, aquello que fue fragmentado o disuelto por “lo moderno”; de ahí partiría, asimismo, esa concepción de lo que pensamos y percibimos como una reflexión cara a cara, estética y científica, para entender lo que éramos antes de lo moderno, “sin” que exista un regreso o ruptura.

Conclusión

De esa manera, hoy, a principios de este siglo XXI, nos encontraríamos probablemente ante un nuevo renacimiento de la conciencia humana. Es decir, en un redescubrimiento no sólo tangencial, sino también ético, de reconocer que hay otros pueblos y naciones que tienen el mismo derecho a existir en su autonomía, permanecer y expresarse como nosotros, y no solamente en un estudio sociológico o antropológico, sino en una interrelación maravillosa, mágica y mitológica también.

La música tradicional no tiene ideología, tiene patria



y pertenece al patrimonio humano. Se nos revela en aquello que es a la vez autenticidad y herencia. Es tradición por haber sido aceptada —no adoptada— como una expresión, digamos, *vernácula* de lo que nos caracteriza como pueblo, nación o raza.

Con un carácter megalomaniaco, como el de los conquistadores a

lo largo de los siglos, la globalización tiende a la homologación, aunque no a la analogía y por consiguiente descarta la igualdad. En ese talante, lo “tradicional” sería entonces completamente lo contrario, que tiende a crear una identidad, es decir, una homologación por analogía. Así, mientras que en una tradición lo *nuevo* opera siempre como una continuación y una renovación, en la globalización sucede que lo “nuevo”, *the ultimate*, es música cuya única trascendencia es la mercantilización de un éxito o un *hit*, y su repetición electrónica a veces muda de tan incierta y estridente.

La música tradicional, como se ha visto y por ello no se insistirá más en el caso, es una expresión ritual entre lo humano y lo sagrado, y por tanto es el centro de comunión de esas dos cosas también. En ella los árboles son convertidos en guitarras o violines, mientras en la globalización son transformados en botes de basura; así, la música tradicional pertenecería a eso que Carl Jung llamó el “inconsciente colectivo”.

Una tradición siempre trasciende a las generaciones, por ello la persistencia de la música tradicional está en ser reconocida más que “transmitida”. No es música de protesta puesto no nace de una ideología; tampoco puede ser considerada “música de propuesta” porque no surge como vanguardia. Posee, quiero agregar, un sentido ritual y simbólico cuya identidad no es solamente la de manifestar las emociones o carácter de un grupo tribal o regional, sino también la de trascender su relación con el mundo y el cosmos.

Por eso creo que, a pesar de Hernán Cortés y sus soldados —y lo digo por aquello que afirmé al principio, de que con la historia no se puede jugar— los atabales y tambores siguen retumbando hasta nuestros días en el Zócalo de la gran ciudad de México.

Panorama del contexto económico, político, tecnológico y cultural mundial: reflexiones sobre la música tradicional

Se puede decir que desde mediados del siglo pasado, con el fin de la Segunda Guerra Mundial, se comenzó a notar un creciente proceso de internacionalización del capital, mismo que se intensificó y aceleró al término de la guerra fría. Se comenzaron a romper fronteras, surgen las transnacionales y con ello el mercado deja de ser únicamente nacional para convertirse en mundial; se empiezan a liberalizar las políticas económicas, mientras los flujos internacionales de capital son cada vez mayores y se mueven a velocidad impresionante. En general, se observa un creciente movimiento de capitales, una globalización de la economía mediante la eliminación de barreras que impidan la libre circulación de mercancías y de los factores de producción más allá de las fronteras nacionales, dando pie a un aumento del comercio internacional que asegura su constante incremento mediante la integración de bloques comerciales mundiales.

En ese contexto surgen las alianzas estratégicas de grandes grupos comerciales e industriales con organizaciones bancarias, las cuales “movilizan sus recursos, agilizan sus redes y sus circuitos informáticos y realizan sus aplicaciones de modo independiente o incluso con total desconocimiento de los gobiernos nacionales”.¹

Asimismo, desde hace 30 años hemos observado una explosión de la tecnología, de la información y de las telecomunicaciones, lo que a su vez ha facilitado el proceso de globalización no sólo en el ámbito económico sino también político, social y cultural. Tras haber



* Estudiante de posgrado en la Facultad de Economía de la UNAM.

¹ Octavio Ianni, *Teorías de la globalización*, México, Siglo XXI, 1996, p. 39.



Orquesta típica, ca. 1900. Col. Sinafo-FN-NAH, núm. de inv. 04954.

transformado la economía, esta innovación tecnológica plantea nuevas formas de transacciones comerciales, como la virtual; se han incrementado notoriamente los flujos de información e imágenes a las que se puede tener acceso mediante Internet, y también se ha modificado la manera de realizar la producción de bienes y servicios culturales.

Estamos en un momento donde “la dinámica del capital, en todas sus formas, rompe o rebasa las fronteras geográficas, los regímenes políticos, las culturas y las civilizaciones”;² la música popular no podía permanecer ajena a estos cambios, y mucho menos la música tradicional.

La innovación tecnológica

Con la creciente y acelerada innovación tecnológica se han generado nuevos productos y servicios, a la par de

² *Ibidem*, p. 33.

modificaciones en los procesos productivos que han permitido el crecimiento continuo de la capacidad de producción. Dado que todos los cambios recaen dentro de las sociedades en que se desarrolla todo este nuevo proceso de industrialización, resulta indispensable que los grupos sociales vean modificadas su mentalidad, cultura, relaciones sociales, etcétera; es decir, se genera un cambio radical en todos los aspectos de la existencia social.

El gran avance tecnológico propicia y facilita la globalización no sólo de la economía sino también de la cultura, y ante la mercantilización de todo lo que pueda aportar ganancia ni siquiera la cultura ha podido escapar de las fauces del sistema capitalista contemporáneo; en consecuencia, por medio de las industrias culturales tanto el arte como la cultura se transforman en bienes y servicios como cualquier otro y los creadores e intérpretes se vuelven simples trabajadores.

Es cierto que muchos de los procesos de producción cultural pueden ubicarse en el entorno económico,

entre ellos la producción, distribución y consumo de bienes y servicios culturales, o el trabajo que los diversos artistas desempeñan, el cual ocurre dentro de un mercado de trabajo que puede analizarse como cualquier otro (mediante el análisis de la oferta y demanda laboral). Sin embargo, la mayoría de bienes que se producen y reproducen en la industria cultural no puede considerarse como cualquier otro tipo de bienes, ya que éstos “no se pueden reducir a su sola dimensión mercantil [...] no son solamente mercancías, son las obras que expresan nuestra civilización, nuestros modelos, la identidad de los autores y de los países”.³ Por tanto, la industria cultural no debe ser tratada de igual forma que las otras industrias debido a su composición *sui generis*, lo que hace de ella —en cierta medida— una excepción cultural y económica.

La música vista como industria

La música es quizá la más vieja de las expresiones artísticas, por lo que desde tiempos inmemoriales ha sido una forma fundamental de la expresión humana presente en festejos, rituales, ofrendas, funerales, etcétera, y en esa medida es considerada uno de los elementos más representativos de toda cultura, ya sea local, nacional o global. Incluso en las actividades sociales cotidianas encontramos alguna presencia musical en restaurantes, discotecas, centros comerciales, durante los traslados de un lugar a otro en transporte público o particular, en determinadas actividades deportivas, y hasta en labores para la relajación y cuidado de la salud como la musicoterapia

En lo referente a la industria musical, algunos datos sobre su comportamiento en la década de 1990 muestran que México logró ubicarse entre los seis mercados más grandes de América Latina. Según George Yúdice, nuestro país llegó a ocupar el segundo lugar entre esos seis mercados, con ventas de 60.3 millones de unidades en 1995, 65.9 millones en 1996 y 68.5 millones en

1997, ventas que generaron ganancias de 299, 399 y 472 millones de dólares, respectivamente. La industria musical es la de mayor impacto económico entre las industrias culturales de México, pues de la contribución del conjunto de las industrias protegidas por el derecho de autor, IPDA (música, cine, editorial y artes plásticas), que representa 6.7 por ciento del PIB, “la música aporta 2.6 puntos porcentuales, prácticamente el doble de la aportación de las industrias que le siguen en importancia, como el cine y la editorial (1.4 y 1.3 por ciento respectivamente)”.⁴



La música y las nuevas tecnologías

Con la informática comienzan a darse cambios en los métodos de composición, pues el compositor debe enfrentar una nueva realidad: la de formalizar explícitamente su pensamiento musical para adaptarlo a la nueva tecnología, y este cambio implica una modificación radical en las relaciones de los músicos entre sí. Si bien con las nuevas tecnologías de información y comunicación todas las industrias han sufrido modificaciones significativas, quizá la música sea una de las expresiones artísticas y culturales donde se puede apre-

³ Jean-Jaques Beinex, citado en “Culture, état et marche”, *Cahiers Français*, París, núm. 312, enero-febrero 2003, p. 31.

⁴ Ernesto Piedras, *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*, México, Sogem/SACM/Caniem, 2004, p. 141.



ciar de manera más clara toda esta serie de cambios: equipos para producir y grabar música (consolas digitales, *software*), la forma física en que se plasman los sonidos (digital), géneros nuevos (música electrónica), mercados y formas de adquisición (vía virtual, por medio de Internet), hasta dispositivos reproductores (reproductores de CD, computadoras, Ipods, teléfonos celulares).

Todos estos cambios tienen algunas repercusiones negativas en la situación profesional de los músicos, pues con el uso de instrumentos electrónicos es posible sustituir en gran medida el número de ejecutantes de instrumentos acústicos; a su vez, con ello se incrementa el desempleo entre los músicos, sobre todo los profesionales, pues con el avance tecnológico la capacitación necesaria para ejecutar un instrumento ha disminuido, y ya no se requiere de una formación tan amplia y larga como sucedía antaño con la tradicional academia.

Dicha situación nos llevaría a poner los ojos en temas como el de los planes de estudio y la reestructuración de actividades de los músicos en activo hacia áreas como la composición, o la elaboración de arreglos, lo cual podría permitirles contemplar otras fuentes de empleo y no mostrarse sólo como ejecutantes. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que la educación y sus posibles cambios no deberían estar sujetos a las exigencias del mercado.

La música tradicional en el mundo actual: músicos y sociedad

La música tradicional es claramente una de las más afectadas dentro del mundo globalizado en que vivimos; debido en parte a una clara tendencia de establecer los mismos modelos y estilos que de una forma u otra dan pie a la homogeneidad, se relega a la música tradicional en la medida en que puede significar diversidad y variedad.

La música tradicional refleja las expresiones típicas de una localidad, expresa su lengua y con ella sus modismos, así como relatos de la vida de la comunidad. Es así como la música tradicional mexicana tiene una amplia gama de variedad que no sólo nos distin-

gue como país respecto a otras culturas del mundo, pues también dentro de nuestro territorio hace notar que en un mismo espacio geográfico pueden coexistir diversas formas de hacer música y, a la vez, pertenecer a un todo que comparte costumbres, estilos e historias.

Sin duda alguna, la música tradicional forma parte de la historia y es fundamental para entender mejor nuestro presente musical; sin embargo, las nuevas generaciones han ido perdiendo el interés de acercarse a este tipo de música, al grado de relegarla en su mayoría de veces a festivales escolares —donde su presencia es cada vez menor—, muestras regionales y fiestas de las localidades conocidas como “fiestas del pueblo”, las cuales son más conocidas y valoradas en el extranjero que en su país de origen.

Una de las posibles razones para explicar lo anterior podría ser la gran ausencia de la música tradicional en la formación de músicos profesionales, ya que muchos de ellos carecen de un verdadero conocimiento en la materia —deficiencia atribuida en gran parte a los planes de estudio, al no incluir este tipo de música en la currícula del Conservatorio Nacional de Música, por poner un ejemplo—; en consecuencia, se deja sólo un estrecho espacio para dicha tradición musical en uno que otro taller extracurricular dirigido por algún “terco” y sabio preocupado por temas que a nadie más le quitan el sueño. En general, la música mexicana brilla por su ausencia del repertorio que deben ejecutar de manera obligatoria los estudiantes de música de nivel superior. Es así como a lo largo de 10 años de formación musical, en promedio, terminan interpretando sólo 10 piezas de música mexicana frente a una media de entre 80 y 100 piezas de autores europeos.

En este punto es necesario aclarar que no tengo nada en contra de la música de otros países; al contrario, me parece relevante en la formación académica de los músicos. Lo ideal sería buscar un equilibrio en el contenido de los programas, ya que es importante brindar las facilidades pertinentes para que todo mundo tenga acceso a una amplia gama de opciones musicales —ante todo por razones de cultura general—, y posteriormente, en función de su cosmovisión personal, cada uno podrá tomar o desechar lo que a su criterio mejor le parezca.

La casi nula y mal dirigida educación artística en el nivel de educación básica también favorece que los alumnos carezcan de la mínima formación musical y desconozcan la música mexicana, pues además de las deficiencias académicas existentes —debidas en gran parte al poco interés de nuestros gobiernos al respecto—, en muchos festivales escolares ni siquiera se contempla nuestra música típica, siendo sustituida por temas musicales de moda en ese momento. Otro elemento en contra para valorar la música mexicana es que muchas personas la identifican o relacionan con conceptos y situaciones alusivas a los pueblos, al campo, la pobreza, a escenarios alejados de todo lo relativo a las grandes urbes y la modernidad.

Por supuesto, dicha visión es reforzada por la industria cultural y del entretenimiento, donde los criterios para seleccionar e identificarse con ciertos tipos de música responden a un estilo de vida y a un patrón de pertenencia a determinado grupo social; es decir, ese criterio selectivo o gusto en realidad está moldeado por la moda y las estrategias de consumo cultural diseminadas por los medios masivos de comunicación. Por lo demás, para identificarse con ese grupo social y no sentirse excluido, el consumo de mercancías culturales no puede limitarse a la música popular de moda, sino que también abarca el último *best seller* que llegó a la librería, la más reciente producción de Hollywood, una gran variedad de *gadgets* o dispositivos electrónicos de alta tecnología, así como ropa y accesorios de marca.

Sin duda estas situaciones favorecen la pérdida de interés en promover y difundir la música tradicional, ya sea nueva o antigua, pues ¿a quien le interesa un género tan alejado de las preocupaciones actuales? Es



Un viejo y su guitarrón, ca. 1900. Col. Sinafo-FN-INAH, núm. de inv. 04956.

evidente que tanto la industria cultural como los medios masivos de comunicación prefieren difundir un fenómeno cultural rentable como RBD, pues implica la generación constante de mercancías diferenciadas: discos, videos, conciertos, artículos promocionales, etcétera.

A pesar de todo, quizá todo este ir y venir de flujos de capital, mercancías de toda índole, flujos culturales y hasta de personas (migración) tenga su lado positivo: incluso con la evidente tendencia a homogeneizar por parte de los países hegemónicos, ese constante flujo permite conocer con mayor rapidez y facilidad la cultura de otros pueblos, una infinidad de bienes y servicios disponibles en el mercado y, con ello, un encuentro de culturas que permiten formar híbridos culturales a una velocidad mayor y en porción de la población cada vez más grandes. A pesar de todo, los grupos sociales siguen creando y recreando su cultura, además de mantener diversas estrategias para una resistencia que no es nada sencilla, sobre todo al considerar las dimensiones y el poder global de que dispone el contrincante.

A cambio, la globalización permite la posibilidad de voltear a ver muchas de las cosas que se están perdiendo y que anteriormente, por formar parte de algo común y cotidiano, quizá no eran suficientemente reconocidas. También ha propiciado una serie de reflexiones y acciones conjuntas para promover de manera mucho más eficiente y amplia —global— la creación y difusión de la música tradicional en nuestro país, a fin de mostrar el gran número de talentos que hay en cada rincón de nuestro territorio, así como la inmensa creatividad y humor que siempre nos han caracterizado.

Alejandro Aguilar Zeleny*

ETNOMUSICOLOGÍA

Sones del alma.

La música de la gente
de Sonora, patrimonio
cultural vivo



Nuestro canto

*A campo raso,
enredándose entre el mezquite
espinoso y alegre
besa el viento cálido,
furioso a veces,
ausente a veces,
coqueteando de lejos
con el ágil venado,
dios de la gracia veloz
de la estatura incommovible.*

*Así nace el canto sonoreño
como una hondonada
como un peñasco
como la cascabel
acunando en el sabuaro.*

*Nadie en especial lo hizo
brotó de pronto
y se vistió de cielo
con llanuras
y se abocó a ser vertedor
de los más profundos sentimientos
del hombre en esta tierra.*

Grupo Nuestro Canto

S Los sonidos del mundo, el espíritu de la música

Si mantenemos los ojos cerrados por algunos instantes, poco a poco nos daremos cuenta de la gran cantidad de sonidos que nos rodean y que se impregnan de nuestros oídos a la conciencia. Algunos de ellos resultan agradables, mientras otros molestan, causan incomodidad o sencillamente resultan poco menos que indiferentes. Las calles, los edificios, las ciudades

* Centro INAH Sonora.



enteras tienen sus sonidos particulares; si estamos en el campo, en el monte agreste, en las serranías, en las llanuras desérticas o en las arenas costeras, la sinfonía de sonidos, voces y ruidos se hace aún más compleja y profusa, siempre y cuando la vida nos rodee, porque también hay abismales silencios de muerte.

Nuestro ancestral espíritu ordenador aprendió desde tiempos remotos a entablar distintos diálogos con los sonidos de la naturaleza; a reconocer sus cantos y sus señales; aprendió a distinguir voces y a encontrar el eco de esas mismas voces en la sustancia diversa de la propia naturaleza con huesos, piedras, nervios de animales o fibras vegetales, con el cuerpo de árboles o animales. Todo era susceptible de producir sonido, y con un poco de paciencia esos sonidos se podían reunir en una misma dirección, dando sentido y fuerza a esas voces que llamaban desde todas partes.

El proceso de habitar el mundo implicó la necesidad de dotarlo de sentido; de encontrar una respuesta a cada interrogante. Se trataba de entablar el diálogo con los distintos planos de la existencia, las potencias de la naturaleza, el espíritu de los vientos o de la lluvia, las fuerzas mágicas que nos han donado la existencia, o con seres implacables que nos acechan desde la obscuridad del mundo. De esta manera en distintas partes del mundo aparecieron la música y el canto, y con ellos hemos celebrado, venerado, gozado y temido los ciclos de la existencia misma.

La música en el noroeste de México

Como muchas otras facetas de la diversidad cultural de lo que hoy reconocemos como el noroeste de México, las manifestaciones poéticas y musicales de las sociedades que habitaron dicha región fueron escasamente descritas, conocidas y comprendidas. Por desgracia, como en otras latitudes del continente, el manto de herejía y malignidad con que se encubría a los sistemas festivo-religiosos prehispánicos se mostraba distante a comprender éstas y otras formas de expresión que daban sentido a la forma de vida de aquellos complejos grupos sociales, donde se encontraban desde cazadores, recolectores y pescadores, hasta sociedades agrícolas con territorios bien definidos. Es por ello que

nuestro conocimiento relacionado con las tradiciones y procesos expresivos musicales de estas sociedades hoy sigue siendo bastante escaso y disperso.

Esta ausencia puede ser claramente señalada en términos del mínimo número de estudios y registros relacionados con la música de las sociedades indígenas; también se percibe por el reducido conocimiento que tiene la población en general sobre una parte del llamado patrimonio cultural vivo de México. Si tratamos de buscar música de grupos étnicos de la región noroeste en tiendas de discos, librerías o supermercados, esta pesquisa concluye rápidamente con tan sólo unos cuantos títulos accesibles.

La ruta del folclore y sus registros externos y panorámicos han dejado una fuerte impronta en la conciencia de muchos sonorenses y mexicanos de otras latitudes, quienes creen conocer y entender la profundidad de significados que dan sentido al ritual de la “danza del venado”, mediante la dramatización algunos de los rasgos más evidentes de esta tradición religiosa. De manera semejante, definir o concebir a otro personaje ritual como el danzante —convertido en payaso ritual para la mayoría de la gente— nos oculta los profundos significados de este personaje y su compleja función social.

En el proceso de trabajar con diversas sociedades indígenas del noroeste he tenido oportunidad de conocer algunos aspectos y elementos que integran parte de la vida de los músicos, así como de su papel en los procesos rituales con los que dichas sociedades siguen defendiendo su sentido de la existencia. Ésta debe entenderse desde los planos de la religiosidad, la expresión musical, la vida de los músicos y los problemas a que se ven enfrentados en el desarrollo de su expresión frente a la invasión comercial y los fenómenos sociales contemporáneos, que ponen en riesgo no sólo la conservación y desarrollo de los rituales, sino la vida misma de los miembros de estas comunidades.

El INAH en Sonora y el patrimonio musical

A principios de la década de 1970, en el marco de la reciente creación del Centro Regional del Noroeste del INAH, Edmund Faubert realizó trabajo de campo

entre comunidades indígenas de Sonora, con lo que se inició el incipiente rescate musical de estos grupos; gracias a este encomiable esfuerzo hoy se dispone de una serie de registros musicales principalmente del grupo guarijío, uno de los que tradicionalmente ha sido el menos estudiado en esta gran región de gran valor y que son parte de una memoria viva que se debate contra diversas agresiones de una modernidad que influye en su modo de vida.

Por otra parte, y debido a la escasa permanencia de Faubert en la región, el acervo que entregó al INAH para su custodia fue celosamente resguardado por casi 30 años, lo que ha hecho muy difícil dar a conocer esta tradición cultural y así mostrar —no sólo a los sonorenses, sino a la población en general— unas formas de expresión que representan los procesos rituales en que se desenvuelve la existencia de tales sociedades. Sólo en el marco de las celebraciones del 30 aniversario de la presencia del INAH en Sonora fue posible localizar el acervo —que por un bienintencionado exceso de celo conservador había sufrido el destino reservado para todo archivo muerto—, y a partir de su hallazgo se ha comenzado a digitalizar, buscando opciones para su conservación y valoración.

Como parte de esta compleja y dispersa visión del mundo indígena, en particular desde la expresión de la música, los testimonios de la vida de dos músicos guarijío nos permiten avizorar lo profano de este aspecto de los procesos históricos de este grupo, así como la importancia de su música.

Breves datos de dos músicos guarijío¹

Don Martín Zazueta ha sido uno de los más reconocidos músicos tradicionales del pueblo guarijío, y existen algunas grabaciones de sus sones de pascola que son valioso testimonio de la musicalidad de los grupos

¹ Apuntes de María Dolores Encinas, febrero de 1978.



“Danza del venado”, III Festival de México y sus Danzas, explanada del Museo Nacional de Antropología, 1988. Fonoteca INAH, núm. de inv. 03234.

indígenas del noroeste. En 1978 la responsable de la colección de etnografía del INAH en Sonora, María Dolores Encinas, tuvo oportunidad de platicar con él, por lo que consideramos de gran importancia presentar ese testimonio para entender mejor lo que existe detrás de cada instrumento utilizado por los indígenas sonorenses:

Mi tatita paterno se llamó José María Zazueta y nació en Guataturi, Álamos, y murió en el mismo lugar. Mi abuelita materna se llamó María Jesús Buitimea, nació en Guataturi y murió en el mismo lugar. Es todo lo que sé de mis abuelos. Mi nombre es Martín Zazueta Almada, pero todos me conocen como Valentín Zazueta.

Mi padre es Luciano Zazueta, y mi madre María Jesús Almada Buitimea, los dos originarios de Burapacio. Yo nací en San Luis, Chihuahua, por todo el río Mayo para arriba. Nací allá porque mi padre era músico y fue a tocar a San Luis. Dicen que cuando nací en San Luis ya regresé tocando el arpa, dicen que ya lo traía de nacencia. Nací en 1919, al siguiente año del eclipse de sol, nací en Semana Santa, creo que después de las fiestas de Gloria. Terminando la Semana Santa mis padres se regresaron de San Luis a Guataturi, hicieron el viaje a pie de ida y de regreso, dos días de ida y dos de regreso.

Lo primero que empecé a tocar a los diez años fue un arpa de carrizo que yo mismo hice. (Don Martín dio a entender con señas cómo hizo el arpa, que consiste en un carrizo con ranura en la parte inferior para atorar la cuerda; en la parte de arriba se hacen dos agujeros para meter la clavija de afinar, en la cual va la cuerda enredada.) A los diez años empecé a coger el arpa, esto lo hacía cuando se iba mi tío de la casa. Cogía yo el arpa a escondidas, así seguí hasta que le agarré grano.

Yo aprendí a tocar sólo. A los quince años mi tío Mariano me hizo un arpa para que yo tocara. Me crié con mi tío Juan, hermano de mi papá. Mi tío Mariano y Juan eran cuates. Mi tío era muy cariñoso conmigo y me dijo: “Te voy a hacer una arpita para que toques como tu papá”. Mi tío la hizo como pudo, él no sabía hacer arpas. El palo de la encordadura superior estaba parejo de un solo trozo, pero bien que sonaba. Con mi tío empecé a tocar de noche, él me enseñó a tocar, él fue mi maestro, me quería mucho, pues era su sobrino.

A los veinte años hice la primer arpa, a los veinte años empecé a tocar en fiestas como velaciones, el día de San Antonio y el de San Juan. En Guataturi empecé a tocar, ahí crecí. En Guataturi hacen fiesta cuando la pizza, antes de la siembra. También hacen fiesta y manda para que llueva. En San Bernardo luego toqué en las fiestas de matachines y pascola. Y en Tepagüi, Quiriego, Guajaray y Curogi, en el municipio de Álamos. He venido también a tocar con los yaquis a las Lomas de Bácum.

El señor Ramón Hurtado también es parte de una familia de músicos y artesanos de antigua tradición entre los guarijío; en la década de 1970 conoce al antropólogo canadiense Edmund Faubert, quien toma partido a favor de los guarijío al ver las duras condiciones de su existencia y los lleva a varias partes para dar a



conocer la cultura y problemas de uno de los pueblos indígenas más olvidados de Sonora y Chihuahua durante largo tiempo.

Años más tarde don Ramón y uno de sus hijos se dedicaron a elaborar máscaras de pascola, muy características de la cultura guarijío; luego hicieron otros trabajos escultóricos que obtuvieron rápido reconocimiento en varias partes, aunque después dejaron de hacerlos —tal vez por los bajos precios que obtenían por sus piezas, aunque en la ciudad de Álamos se vendían bien e incluso se cotizaban en dólares. Ellos también fueron de los primeros guarijío que se inclinaron hacia la religión evangélica, razón por la que tal vez abandonaron el trabajo artesanal. El testimonio siguiente fue obtenido en febrero de 1978:



Mi nombre es Ramón Hurtado, mi padre es el señor José Hurtado, originario de Guajaray, municipio de Alamos, Sonora. Nací junto al arroyo de Sejaqui, donde se juntan. Nací en 1936, el 31 de agosto. Estoy casado, tenemos tres hijos, mi señora es María Jesús Mendoza Borbón, originaria de Chorijoa, Álamos, me casé en 1967.

A la edad de ocho años hice mi primer violín de quioite de mezcal, lo hice con un solo trozo (cilíndrico) de mezcal, no le quité el corazón, le hice cuatro perforaciones con un azador caliente, le puse puente de la misma madera y sujeté las cuerdas en una rajadura (ranura), las cuerdas con un nudo en la punta, para sujetar la parte inferior. Las cuerdas las hice de pita de la hoja de mezcal (magüey), en la parte superior le puse clavijas de una madera más dura. Con este violín sacaba las piezas de pascola.

A los nueve años hice el primer violín de madera de chilicote (con la forma clásica del violín), las cuerdas eran de tripas de chiva, las clavijas de otra madera más dura. A los diez años un hermano mío, Policarpio, me hizo un violín con madera de torote en la cara de arriba y la cara de abajo de madera de guásima, y el contorno delgado para formar la caja. Las clavijas y el arco de madera de Brasil, el puente de guásima y la cabeza de guásima. Con este violín toqué en las fiestas de Semana Santa, a los doce años empecé a salir a tocar a otros pueblos cerca.

Mi primer salida fue un 15 de mayo; fuera de la región Guarijío, fui al Paraje Colorado, Sonora, cerca de la línea de Chihuahua, por San Bernardo, adelante. Dos hermanos míos me acompañaron, Policarpio y Bonifacio (finado), hicimos dos días a pie, en el rancho llamado Toma de Agua allí dormimos, y de aquí otro día le entramos a pie, llegamos al Paraje Colorado a las cinco de la tarde. Policarpio vive, es arpero, es parcelero de Chorijoa, Sonora. En el Paraje Colorado hay gente de razón (mexicanos). Hay encino en la región, se divisan los árboles de pinos para el lado de Chínipas.

En 1976, hace dos años, Edmundo (Faubert) nos llevó a la región seri de Punta Chueca, en marzo de 1977 fuimos a Creel, Chihuahua, y luego a Nayarit. El año pasado fuimos a Phoenix (16 de mayo de 1977). Hemos volado una vez en avioneta, de San Bernardo a Chihuahua. Esta vez fuimos por Mochis en el autovías y regresamos a Hermosillo en avión.

Febrero 6 de 1978

Casa del viento, antología de música indígena de Sonora²

En nuestros días, cada comunidad indígena conserva su historia, memoria y tradiciones; habita el presente, convive con él y, como siempre, trata de encontrar el adecuado equilibrio entre lo que se conserva y lo que va cambiando. Frente a esta inacabable tarea de habitar el mundo, agradecer la vida y abrigar muy distintas esperanzas, tratando de conservar el sentido de la etnia y celebrar la existencia, mucha gente sólo se ha acostumbrado a ver y concebir a los indígenas como reminiscencias de un glorioso pasado ahora perdido; se les ve incluso como un obstáculo para el desarrollo siempre prometido y esperanzador que aún se debe construir con todos y para todos los mexicanos.

Como parte de ese proyecto institucional, a principios de la década de 1980 se encomendó a la doctora Leticia Varela realizar un diagnóstico de la música indígena sonorensis, iniciando así un acervo musical con grabaciones de campo que redundaría en un primer documento en el que propuso algunos lineamientos y señalamientos sobre el panorama musical indígena en Sonora. Las primeras grabaciones se realizaron con una grabadora Uher en distintos recorridos de campo, sobre todo entre yaquis, mayos, seris y guarijíos, además de alguna larga caminata bajo la lluvia en el territorio pima.

Sus registros y entrevistas, realizadas en 1982-83, representan un importante aporte al conocimiento del mundo de la música indígena, pues resume de muchas formas el intercambio de culturas y tradiciones que han dado forma al carácter de la cultura musical sonorensis. En su libro *La música en la vida religiosa de los yaquis*, la doctora Varela manifiesta con amplitud sus conocimientos sobre la música y la cultura de dicha etnia.

A partir de 1984 tuve oportunidad de integrarme al proyecto musical de Culturas Populares, primero en el área de difusión y más tarde en diversas tareas de investigación, capacitación y promoción que se había pro-

² Disco producido por la Dirección General de Culturas Populares Unidad Regional, el Instituto Sonorense de Cultura y la editorial Casa del Viento.



puesto la institución en Sonora. Como parte de esas actividades empecé a asistir a distintas celebraciones y ceremonias en comunidades indígenas sonorenses, comenzando a registrar en fotografía y audio diferentes procesos rituales: la fiesta de San José en el Sahuaral o la Santísima Trinidad del Júpare, del pueblo mayo; ceremonias guarijío como la cava-pisca o las uuguradas; las fiestas de pubertad y de la canasta gigante de los conca'ac, el yúmارة y la semana santa pima, las fiestas de San Francisco Xavier de los o'odham, o las tradiciones de cuaresma y semana santa yaqui en la ciudad de Hermosillo, y que representan sólo una mínima parte de este largo recorrido por un mundo ritual de gran belleza y profundidad.

Un resultado de todo este trabajo fue el continuo registro de diversas expresiones musicales de indígenas sonorenses, cuya rica tradición se manifiesta de distintas maneras y un amplio repertorio de instrumentos musicales, tanto prehispánicos como del viejo continente. Con el tiempo, el acervo musical se fue incrementando y la relación con determinados músicos indígenas fue cambiando; fue entonces cuando se consideró necesario editar una colección de música indígena que sirviera no sólo para revalorar dicha tradición, sino que también sirviera de apoyo para los propios músicos.

El proyecto de registro, apoyo y difusión de la música indígena

En el proceso de trabajar en contacto con los músicos, y a fin de responder a diversas inquietudes y propuestas comunitarias, se realizaron varios encuentros de música y danza entre integrantes de cada etnia, o reuniendo a miembros de distintos grupos. Algunas de esas actividades —como el encuentro realizado en la comunidad conca'ac de El Desemboque, que debió ser suspendido debido a una torrencial lluvia— apenas permiten entrever el esfuerzo y sufrimiento de músicos, danzantes y comunidad en general, que muchas veces deben soportar las inclemencias del tiempo únicamente para cumplir con la tradición, lo cual permite entender algo de la sustancia de esta cultura tan poco conocida.

Como una manera de valorar y apoyar la rica tradición musical indígena sonorenses fue que se inició la producción de tres cintas de audio a finales de la década de 1980, a partir de diversos apoyos económicos, institucionales y técnicos y la participación de distintas personas; ya desde entonces se pretendía dar forma a un proyecto más amplio para fortalecer esa parte del patrimonio cultural vivo.

La primera de esas tres producciones fue una cinta con canciones compuestas e interpretadas por Martín Zúñiga Álvarez, compositor y cantante del pueblo de Pótam, Río Yaqui; al mismo tiempo, el grupo Pryson, del mismo pueblo, también comenzó a realizar sus primeras grabaciones. Después se realizó una muestra de la música tradicional del pueblo mayo, parte de la cual tenía fines didácticos para jóvenes danzantes y músicos que quisieran aprender sonos de pascola (entre otras danzas), además de grabaciones registradas en ceremonias tradicionales. La tercera y última cinta de ese primer proyecto es la que aquí se presenta, y que en su momento no pretendió ser más que una breve antología representativa de la música indígena sonorenses, por lo que se incluyeron grabaciones de distintas comunidades.

Gran parte de estas grabaciones pude llevarlas a cabo en distintas ceremonias y años, no siempre con el equipo más adecuado —y también está la consideración de que se evitó en lo posible perturbar a los músicos con requerimientos técnicos que nada tenían que ver con los aspectos ceremoniales—; sin embargo entre los músicos ha sido siempre de gran importancia su comprensión, paciencia y apoyo en beneficio de la música misma, considerada por muchos de ellos como un 'oficio', algo dado como un compromiso y una obligación, además del innegable gusto por la música.

Otros resultados obtenidos formaban parte de una amplia gama de proyectos que se venían realizando en distintas comunidades indígenas, y entre ellos se pueden mencionar diversos encuentros de música y danza indígena, de música popular y un encuentro de pascolas de diferentes etnias. Por fortuna, muchos de estos proyectos siguieron llevándose a cabo gracias a la decidida participación de las propias comunidades indígenas, centros de cultura y promotores culturales,

quienes con el apoyo de Culturas Populares, el Pacmyc, el Conaculta y el gobierno estatal continúan esta importante labor de preservación del patrimonio cultural.

Casa del Viento

A poco más de diez años de la primera edición de esta antología de la música indígena sonorenses —titulada *Colección Casa del Viento* y realizada en el marco de II Festival de las Culturas del Desierto, organizado por el Instituto Sonorense de Cultura en 1992—, se consideraba indispensable una segunda edición que permitiera aprovechar recursos tecnológicos actuales, que rebasan en buena medida los viejos equipos con que se llevó a cabo el registro original de los distintos testimonios musicales incluidos.

De igual manera, la continua relación con las comunidades indígenas sonorenses permite, y compromete ahora, tratar de ofrecer mayor información sobre la música tradicional, en particular de los músicos y cantores participantes. También es importante abordar las circunstancias en que se realizaron dichas grabaciones. A pesar de la riqueza, belleza y calidad de la música indígena del noroeste del país, resulta sorprendente la escasez de estudios y labores de registro y sistematización de una manifestación cultural que resume de manera clara los complejos procesos históricos y de intercambio cultural.

Entre otros propósitos, con esta segunda edición en disco compacto se trata de cubrir un vacío que sólo hasta hace pocos años ha comenzado a tenerse en cuenta; sin embargo, ello requiere el mayor esfuerzo de especialistas en música, así como el trabajo de campo de los antropólogos para brindar mayor atención y apoyo a los músicos indígenas, en tanto conocedores de una gran tradición musical. El extenso campo de la música tradicional sonorenses aún debe estudiarse y difundirse como parte de nuestra historia, tradición y cultura, pues no sólo representa una enorme variedad de historias de vida y tradiciones musicales familiares, sino también refleja el uso social, religioso y festivo de la música.



Músicos de la Tierra Caliente, entre Guerrero y Michoacán, ca. 1975. Fonoteca INAH, núm. de inv. 0744.

La antología musical

La colección fue hecha con la intención de ofrecer una muestra de la música indígena sonorenses con cierta intención antológica, y aunque no se logró abarcar todos los géneros musicales, se trató de dar preferencia, en la medida de lo posible, a testimonios de música ritual y ceremonial.

Música mayo

Los dos primeros temas incluidos, “Son del canario” y “El jinanki”, fueron grabados a solicitud de miembros de la comunidad de Buaysiacobe, quienes deseaban contar con esta música tradicional sin la intervención de los danzantes y fuera de alguna fecha religiosa para que los nuevos pascolas tuvieran oportunidad de practicar estas danzas. Famoso por sus renombrados músicos y danzantes, el pueblo de Buaysiacobe se ubica junto a un cerro en el que han aprendido su oficio los músicos y danzantes de esta etnia.

Son del canario. Con este son de pascola se inician las fiestas tradicionales de los yoremes mayo, quienes al mediodía y con el canto del canario reciben a los santos y fiesteros que asisten a cumplir con su tradición. La tradición festivo religiosa del pueblo mayo encuentra sus raíces tanto en su origen cahita como en la influencia hispana, particularmente desde una vertiente religiosa. El instrumental y la música prehispánica se

encuentran con la música de tradición europea y un nuevo instrumental se incorpora. La vida ceremonial mayo descansa en gran medida no sólo en la profunda religiosidad de este pueblo, sino también en su expresión musical. Al ser una tradición muy rica y extensa, manifestándose tanto en Sonora como en Sinaloa, intérpretes como don Salvador Nolasco o don Francisco (*Chico*) Mumulmea, entre muchos otros, han dado vida a esta música.

Jinanki (pascola en flauta y tambor). Dentro de la tradición mayo, el jinanki representa un encuentro o saludo que, según el tipo particular de fiesta, se lleva a cabo en diversas ocasiones dentro del proceso ritual. Al recibir a los santos, fiesteros y oficios de otras comunidades, así se da la bienvenida a los recién llegados.

Danza del venado. Elemento central del mundo religioso prehispánico de los cahitas, el venado y su universo mágico y natural representa en gran medida la esencia y fortaleza de la tradición cultural mayo. Al hablar de la danza del venado en realidad debemos pensar en una amplia gama de danzas, cantos y actitudes que asume el venado y su relación con los pascolas; de hecho, las diversas expresiones de cada una de estas danzas muestra la diversidad misma de la naturaleza. Esta grabación fue realizada durante la fiesta de San Ignacio de Loyola.

Hermeregilda. De discutido origen, esta bella y conocida canción popular interpretada por mayos y yaquis

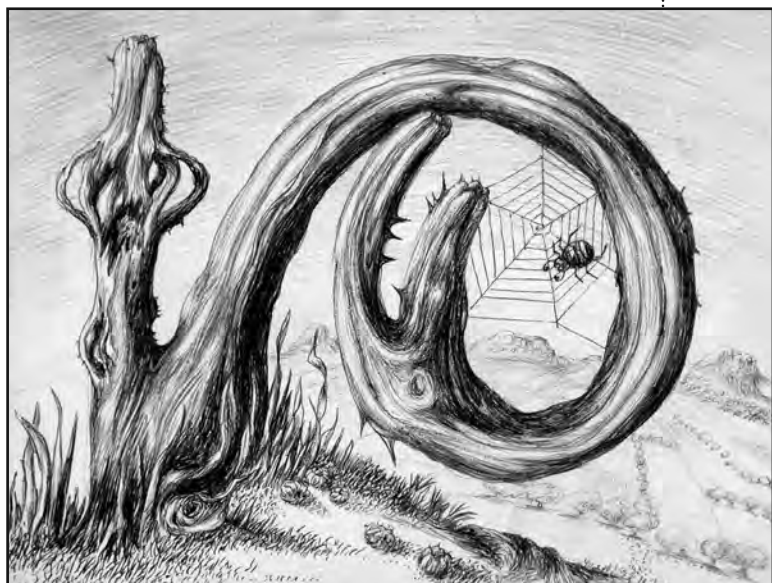
resume de manera muy precisa algunos conflictos interétnicos y los efectos del proceso de mestizaje donde los mundos indígena y mestizo se encuentran, chocan y confluyen para mantener o buscar una identidad. La expresión poética tiene la profundidad de las palabras sencillas: “aquí en mi pecho el corazón me duele y llora”.

Música pima

A principios de la década de 1980 la sociedad pima enfrentaba fuertes conflictos y tensiones: desplazada de sus asentamientos originales, debió afrontar los últimos embates de la guerra apache para verse rápidamente dominada por los grupos sociales en expansión, blancos y mestizos. Como resultado de esta situación, entre otras cosas, puede mencionarse la alteración de su vida ritual y la casi total desaparición de su música tradicional.

Con orientación de la comunidad pima de Chihuahua y diversos apoyos institucionales y religiosos, ceremonias como la del yúmارة comenzaron a ser recuperadas; junto con el fortalecimiento de la tradición de Semana Santa, dichos rituales han sido piezas importantes en la recuperación de la identidad étnica pima, si bien todavía enfrenta distintos riesgos y problemas para su desarrollo. La ceremonia del yúmارة representa la esencia de una sociedad agrícola que reconstruye ritualmente su universo mítico-religioso y canta y danza al maíz, agradeciendo con ello a la naturaleza y a su propia conciencia espiritual. Las dos grabaciones de música pima se realizaron en el transcurso de una ceremonia del yúmارة celebrada en la comunidad de El Quípor.

El camaleón (son de pascola). La tradición de la danza de pascola se extiende por varios pueblos de Arizona, Sonora, Sinaloa y Chihuahua, y en cada uno de ellos se manifiestan diferencias y particularidades en la música, la danza, la vestimenta o el tiempo ritual que dan su peculiaridad a cada “son de pascol” (como dicen los pimas). Una característica de esta grabación es que aparece y desaparece cada cierto tiempo una especie de sonido circulan-





te, que para algunos podría parecer problema de grabación. Lo cierto es que la versión pima se representa con todos los danzantes bailando en círculos y tomados de la cintura, pero sólo uno de ellos portaba un cinturón con pezuñas de chiva, por lo que cuando el líder de los danzantes se alejaba del sitio donde se encontraban los músicos, desaparecía el sonido.

Canto del yúmارة. Un elemento esencial de la ceremonia del yúmارة son los cantos, interpretados por tres cantores que hablan de diversos elementos y personajes de la naturaleza y del mundo mítico de los pimas. Mediante los cantos se reconstruye la naturaleza y se le agradecen sus bondades, por ello se dedican a diversos animales, e incluso para cada animal puede haber distintos cantos.

Durante la realización de esa ceremonia fue muy interesante y divertido escuchar una danza dedicada a las mujeres, donde ellas se comportaban como varios animales y realizaban juegos para asumir la actitud de los distintos animales mencionados. También vale la pena destacar que al mencionar esta cuestión entre los macurawe (guarijío), las mujeres mayores recordaron que de pequeñas ellas hacían juegos similares en las tuguradas. Debe tomarse en cuenta, además, que pimas y guarijíos tuvieron contacto con los tarahumaras, tanto como con yaquis y mayos.

Música yaqui

En gran medida, la música y danza de esta etnia simbolizan no sólo la identidad y orgullo de la tribu del río Yaqui, sino que además emblematizan el orgullo étnico del sonoreño por sus raíces y tradiciones indígenas, pero ello no oculta las diferencias de pensamiento y forma de ser de las sociedades yoeme (yaqui) y yori (no indígena). El *yo ania* (mundo religioso cahita) y la *cohtumbre yaura* (iglesia nativa yaqui) confluyen en las danzas del pascola y del venado.

Son de pascola. Uno de los proyectos de Culturas Populares fue el de comenzar a estudiar y dar a conocer los diversos personajes que componen el mundo indígena; entre estos personajes, el pascola representa interesantes dudas sobre las que aún se debe reflexionar en cuanto a su origen y sentido. Si bien algunos los consideran como payasos rituales, sus funciones son

tan distintas y complejas que rebasan tal definición. La grabación se llevó a cabo durante el encuentro de danzantes yaquis de pascola realizado en el pueblo de Tórim, río Yaqui, donde se reunieron muchos músicos y danzantes orgullosos de su tradición.

Justa into Rita (Justa y Rita, canción popular). Compuesta por Martín Zúñiga, en "Justa y Rita" se habla de los desvelos y sufrimientos del personaje de la canción, quien en una fiesta popular tuvo que pasarse la noche bailando cumbias, bailando con Justa y bailando con Rita, como marca el estribillo de la canción. Aquí lo importante es recalcar el hecho de que las culturas indígenas están vivas y no se limitan a reproducir sus tradiciones, sino que siguen creando su propia cultura y buscan otras formas de diálogo con toda la gente.

Son de pascola. Esta grabación fue realizada durante el encuentro de pascolas yaquis, y como parte del evento se entrevistó a diversos danzantes, además de que se llevó a cabo en Hermosillo un Encuentro Interétnico de Pascolas y una exposición fotográfica itinerante que ha recorrido varias comunidades.

Música guarijío

Aún a principios de la década de 1970 la cultura guarijío era algo prácticamente desconocido para la población sonoreña, además de que las condiciones de aislamiento y pobreza marcaban su existencia. Sólo diez años después recuperan su territorio y comienzan a reorganizar su identidad étnica y cultural. A pesar de ello, la riqueza y profundidad de su cultura y expresión festivo-musical resultan de gran belleza por el uso que hacen de violines y arpas. Con influencias tanto de los mayos como de los tarahumaras, la música guarijío conserva y asume su propia identidad, y en el marco de las fiestas tradicionales ayuda a la reconstrucción del mundo.

Canto de tuguri. La tugurada es una de las ceremonias básicas en la existencia de cada mujer y cada hombre macurawe (guarijío), quienes a lo largo de su existencia deben realizar varias veces este ritual. Para las mujeres guarijío la tugurada es una ceremonia esencial, y con toda su familia caminan largas distancias para reunirse a celebrar y convivir, agradeciendo la existen-



cia y danzando en círculo. De manera similar al yúmare pima, en los cantos del tuguri se habla de la naturaleza y la existencia —a veces triste, desolada y fatal— de los seres de su mundo: coyotes que aúllan, mulitos tristes, pájaros distantes y otras criaturas que toman forma en los cantos del maynate. La tugurada en la que se realizó esta grabación fue hecha en homenaje y relación a don José Zazueta, líder guarijío que luchó de manera decidida para obtener tierras, apoyo y reconocimiento para la cultura de su etnia.

Son de pascola (fiesta de la cava-pisca). La cava-pisca de los guarijío es una celebración de carácter agrícola para agradecer las cosechas y pedir una buena siembra. El espacio ritual se centra tanto en la reconstrucción del campo de siembra como en la reunión invocatoria de todas las imágenes religiosas de la comunidad, mismas que son llevadas de las casas al espacio ritual por niños y niñas, que también son responsables de entregar a cada santo en su altar. A lo largo de los “juegos” de la cava-pisca los danzantes de pascola reconstruyen distintos elementos y personajes de su mundo, jugando a convertirse en distintos seres: gallinas, toros, cuervos, o hasta en vaqueros, obispos y otros personajes de su entorno. De esta manera, mediante la danza, la música y el teatro el mundo festivo-religioso de los guarijíos expresa su belleza y profundidad.

Música seri

Una gran parte de la tradición musical de los seris radica en los cantos que muchos miembros del grupo interpretan en diversos momentos. La memoria tradicional habla de cantos de poder que se obtenían después de diversas pruebas de resistencia frente al mar, en las cuevas o en círculos rituales hechos con piedra en distintos sitios de su territorio. La belleza y profundidad poética de las canciones seris muestran además un reconocimiento de la naturaleza y sus diversas expresiones: cambian sus cantos como lo hacen el mar y el viento, o como cambian las actitudes de diversos pájaros y peces. La danza impetuosa del pascola marca el ritmo del corazón seri.

Canto de pubertad (fiesta de la pubertad). Entre los conca'ac, que tradicionalmente fueron un conjunto de grupos o bandas familiares, la fecundidad y la capaci-

dad de sobrevivencia del grupo resultaba de gran importancia, mayor tal vez de lo que podría ser entre los grupos de agricultores, quienes contaban con ciertas condiciones existenciales más estables. Es por ello que la estructura de parentesco entre los seris es muy compleja y poco entendida hasta la fecha; sin embargo esto nos permite atisbar un poco sobre la importancia de las ceremonias de pubertad, mismas que funcionan como protección y guía para que las jóvenes seris atravesaran los cambios asociados con la pubertad, donde se encuentra aún el futuro de la tribu. Francisco (*Chapo*) Barnett interpreta un canto de pubertad durante la realización de una de estas fiestas.

Música o'odham

En Sonora, los o'odham o pápagos son relativamente poco conocidos: mucha gente los considera un grupo indígena norteamericano, cuando en realidad su origen como nación es muy anterior al surgimiento de México y de Estados Unidos. Al norte de la frontera internacional, y con los diversos apoyos con que se puede contar, se puede hablar de una amplia producción y edición de la música o'odham; sin embargo, por tradición y respeto algunos de los más importantes cantos ceremoniales no pueden ser grabados. De cualquier modo, en fiestas como las de San Francisco Xavier, en San Francisquito, se puede escuchar la música o'odham como el *chicken scratch*, el waila y otros géneros derivados de la polka y diversas influencias europeas.

Canto de hikuri. Durante un encuentro de música y danza indígena en la comunidad de El Júpare, un representante de los o'odham, responsable de una oficina de apoyo a esa etnia, interpretó diversas canciones, algunas de origen o'odham y otras con influencia kikapú o de los indios navajo. Por el significado e impacto que tuvo entonces su interpretación, con acompañamiento de un tamborero mayo, se consideró importante incluir dicho canto, aunque hay mucho que conocer y rescatar de la música o'odham.

Este breve recorrido por la música indígena sonorense resulta más bien una invitación y un reto para conocer y difundir con mayor amplitud y profundidad la riqueza de esta expresión cultural, que no sólo debe ser rescatada como parte de la historia o pieza de un



museo. La música es vida y cultura, es historia y tradición, es una parte del patrimonio cultural vivo que debemos aprender a valorar frente al gran caudal de la música como expresión de la cultura y de los grupos sociales.

Para un final inacabable

De manera reciente, y gracias al esfuerzo de investigadores especializados en la etnomusicología, como Leticia Varela y Miguel Olmos, la distancia y la falta de entendimiento se pueden aminorar. Se estudia la música como parte de un acto social total, en los clásicos términos de Marcel Gauss, y se encuentran nuevos puntos de reflexión.

La problemática es compleja y las formas de agresión bastante agudas; la comercialización que tiende a apropiarse de los procesos y espacios rituales invade la vida religiosa y ceremonial, ya sea con la inmoderada venta de alcohol, el exagerado volumen de la música popular, las discotecas ambulantes y otros elementos que atentan contra este espacio de expresión. El narcotráfico y la violencia que implica se vuelven también elementos de agresión hacia las fiestas y la música, además de otros aspectos de la vida de los mexicanos en muchas partes del país, incluido el noroeste.

También se debe tener en cuenta que la gran disponibilidad de recursos tecnológicos relacionados con el registro, reproducción y difusión de la música representa un fuerte riesgo para la conservación y desarrollo de estas formas de expresión. No obstante, ello no implica de ningún modo que no existan o se consideren otras formas de valoración y fortalecimiento de la expresión musical: así, mediante el apoyo de diferentes

fuentes de financiamiento oficial cada vez más comunidades tienen oportunidad de llevar a cabo grabaciones de su música para una difusión al interior de las propias comunidades. Esto último, visto en relación con la realización de diversos encuentros de música tradicional y popular, ofrecen una pauta para revalorar una tradición que todavía ofrece muy diversos elementos a considerar.

Finalmente, es preciso mencionar que en el marco de las actividades del proyecto de Etnografía de las Regiones Indígenas de México en el siglo XXI, el Centro INAH Sonora ha podido incrementar sus acervos de música indígena, ritual y popular, así como registros en video que permitirán documentar y fortalecer el reconocimiento de esta expresión viva de las sociedades indígenas. En este sentido, es importante mencionar que los conca'ac o seris exploran hoy en día, a través de las estructuras musicales del rock, las posibilidades de conservar su idioma y forma de pensamiento.

[...]entrada ya la noche, salir unas niñas de la casa en que quedaban sus músicos, algunos viejos y viejas, haciendo a la sordina algún ruido con calabazas huecas, palitos y huesos, a un lugar muy bien barrido y aseado, a bailar vestidas de blanco sólo en camisa, que llamaban llamar a las nubes, porque lo hacían en tiempo de agua, cuando paran, y creían que a esta diligencia se paraban los nublados...

A más del sermón, para que la variedad disminuya el fastidio, no faltan bailes y cantares, pero tan triste y melancólicos como lo es el sermón. Y digo por experiencia que en mi vida no he pasado noches más tristes noches de las que me he hallado precisado de oírlos, aunque no muy de cerca, unas tres o cuatro ocasiones, sin haberlo podido excusar...

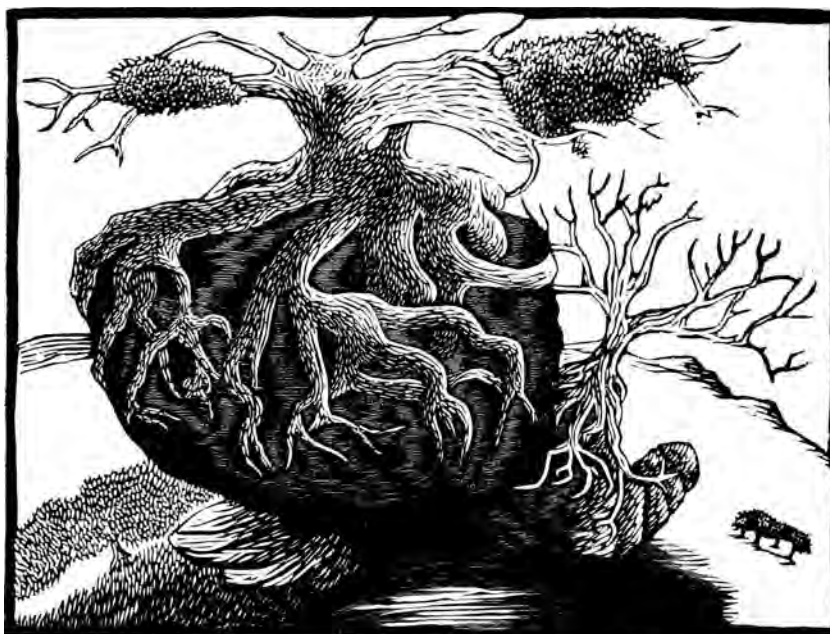
A su tiempo, como ya tienen para cada par de novios prevenidos dos petates o esteras de palma, sin más ceremonia que la dicha, los meten entre sus dos esteras a cada par, y los demás prosiguen a festejarlos con sus danzas y cantares hasta que se amanece o se cansan, aunque sólo en esto son incansables.

Juan Nentuig,
El rudo ensayo, 1764

Miriam Judith
Gallegos Gómora*

ETNOMUSICOLOGÍA

Música de tambores y flauta: elementos de identidad en la población yokot'an de Tabasco, México



La música en el mundo prehispánico

Fray Diego de Landa escribió a principios del siglo XVI que la población maya tenía diferentes instrumentos musicales: tambores, *tunkuloob* (xilófono labrado con algún motivo en el exterior), trompetas de muy variadas formas y dimensiones, caparazones de tortuga que se percutían con astas de venado o baquetas de madera con puntas de hule. Otras crónicas de la época mencionan que tanto en la música mexicana como en la

* Centro INAH Tabasco. Agradezco al INAH su autorización y financiamiento de dos temporadas del proyecto "Etnoarqueología de la región yokot'an", en ejecución desde el año 2002. Al arqueólogo Ricardo Armijo Torres, investigador del INAH y director del "Proyecto

maya existían los silbatos de barro o hueso con diferentes sonidos, ocarinas, raspadores, flautas de carrizo, barro o huesos largos, caracoles marinos usados como cornetas; esferas de barro o jícaros ahuecados y enmangados, con el interior relleno de piedritas o semillas, que se sacudían como maracas. También había cascabeles de barro y metal, algunos se colocaban en los atuendos, o se hacían sonar agitándolos en sartales o atados a los tobillos y brazos (Durán, 1974, t. II: 27; Landa, 1978: 38-39 y 218).

La descripción y forma de los instrumentos musicales mayas quedó delineada inicialmente en las crónicas e imágenes elaboradas en el siglo XVI. Éstas relatan, de igual modo, algunas características de los espacios y eventos donde se ejecutaba la música, narraban a su modo cómo era el sonido, citaban a quienes la producían, el espacio donde se enseñaba, donde guardaban los instrumentos o los materiales empleados para manufacturar cada uno. Incluso los diccionarios de las lenguas maya y náhuatl muestran la complejidad del panorama musical, ya fuese de acuerdo con las dimensiones, uso o materiales constitutivos de cada instrumento. Por ejemplo, los mexicas denominaban *panhuéhuatl* a los tambores medianos y *tlalpanhuéhuatl* a los de grandes dimensiones, que requerían apoyarse en el piso. En maya había términos específicos como el xilófono horizontal o *tunkul'ul*, para identificar las maracas hechas en calabazos se usaba la palabra *tuch'*. Los tambores empleados en las guerras se identificaban como *cak pax*. Por otro lado, existía una

Arqueológico Comalcalco”, por su apoyo en el trabajo de campo, especialmente en el registro y comunicación con los tamborileros varones de Tapotzingo y Tucta. A Carlos Varela, estudiante de la ENAH, por su asistencia en la búsqueda de material bibliográfico en acervos de la ciudad de México. Al señor Rito Isidro y a su esposa Juana Luciano, de Mazateupa; a don Víctor García, patrono de la iglesia de Buenavista en 2002; al profesor José Roldán Guerrero, de Tamulté de las Sabanas; a don Trinidad de la Cruz, artesano de Tucta; al señor Álvaro Vega, habitante de Atasta de Sierra; y a la Lic. Marbella Isidro, orgullosa mujer *yokot'an* que permitió enlazar su mundo y cultura a esta investigación.

denominación específica para el personaje encargado de los instrumentos y otra para el que hacía que éstos produjesen música (Arzápalo, 1995; Barrera, 2000; Turrent, 1996).

De estas fuentes puede resaltarse un hecho, la participación predominante, casi exclusiva, de los hombres como ejecutantes de instrumentos musicales, especialmente en el mundo maya. De hecho, según fray Diego de Landa, no estaba permitido que la mujer llegase a los templos donde ocurrían las grandes ceremonias, exceptuando algunas viejas que podían bailar en público durante ciertas fiestas (1978: 58, 65-66, 89).



Joven ñahñú ejecutante de bombo, en la Cumbre Tajín, 2006. Foto: Ulises Fierro Alonso.

En otras culturas del mundo, los instrumentos musicales son manufacturados por el mismo ejecutante como ocurre en la religión yoruba que se practica en Cuba, donde los hombres consagran sus tambores a una deidad, tradición por supuesto proveniente de sus ancestros africanos. Más afines a los mayas prehispánicos, los lacandones descritos por Aldred M. Tozzer a principios del siglo XX daban al tambor un papel sobresaliente. Le modelaban en barro con una membrana de piel. Para ellos era un dios llamado Qaiyum, el “dios cantante” (1983: 93-95). Estos tambores rituales eran elaborados, utilizados y ofrendados por lacandones varones. Posiblemente una restricción similar explique

por qué son mínimas las representaciones gráficas y descripciones de mujeres mayas tocando un instrumento musical o danzando al compás de una melodía. Otro factor a tomar en cuenta sería que el hombre prehispánico maya ejecutaba la música en el ámbito público, mientras la evidencia parece indicar que las mujeres lo efectuaban durante sus ritos u oraciones al interior de la unidad doméstica

A diferencia de los mayas, la mujer mexica tuvo —según los cronistas— una mayor participación en el aprendizaje de la música, la práctica de algún instrumento y el baile en diferentes contextos. Citando sólo un ejemplo de lo anterior, fray Bernardino de Sahagún decía que las grandes señoras del palacio solían tener “criadas corcovadas y cojas y enanas, las cuales por pasatiempo y recreación de las señoras cantan y tañen un tamboril pequeño que se llama huéhuetl...” (1985: 469), imagen semejante a lo que acontecía en los palacios mayas, con enanos varones, para entretenimiento de los altos dignatarios al interior de los palacios.

Los instrumentos musicales mayas. Tipología

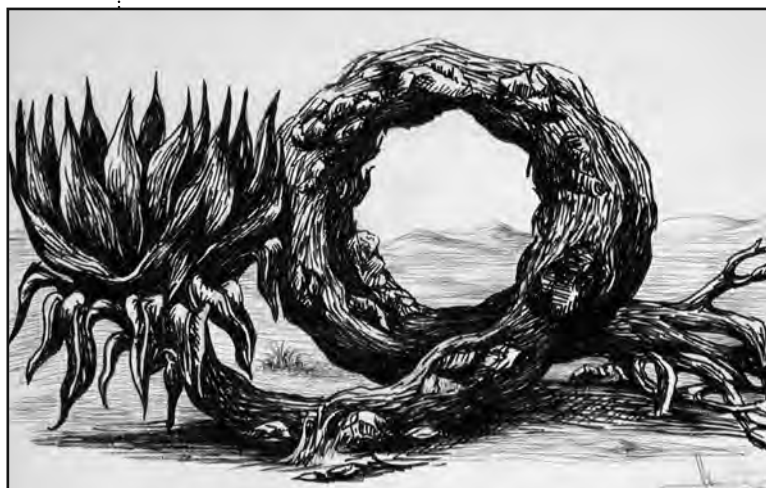
Sin pretender hacer una clasificación y estudio exhaustivo del variado mundo de instrumentos musicales de la cultura maya, que por cierto ya han abordado investigadores como Martí (1961, 1968), Hammond (1972), Rivera (1980) y Turrent (1996), por mencionar sólo algunos, a continuación se revisan aquéllos que le caracterizan, entre los cuales se encuentran los tambores y la flauta del indígena yokot'an de Tabasco, objetivo de este trabajo.

Los instrumentos de percusión fueron los más descritos y ampliamente representados por el maya prehispánico, denotando con ello la importancia de éstos en sus melodías. En primer lugar destaca el tambor vertical de grandes dimensiones, manufacturado en un tronco ahuecado que se sostenía sobre soportes decorados con diversos diseños, aunque algunos evidencian adornos en el exterior. Cubriendo la parte superior del cilindro se colocaba una tensa piel de felino, que era percutida manualmente por los hombres situados

frente al instrumento, y su altura promedio alcanzaba la cintura del percusionista. Otro tambor con membrana utilizado por los mayas era uno de menores dimensiones, aunque de características semejantes al anterior. En este caso el ejecutante palmeaba la membrana estando sentado con las piernas cruzadas o hincado frente al pequeño objeto.

Los tambores de copa fueron conocidos y utilizados ampliamente por los mayas del periodo Clásico (300-900 d.C.). Esto es evidente en sitios como Jonuta, Tabasco, un importante productor de cerámica tanto en forma de vasijas y figurillas como de instrumentos musicales. Un extremo de estas piezas también era cubierto por una membrana que era percutida con una mano, mientras el instrumento se sostenía bajo el brazo o con la mano contraria. La evidencia arqueológica muestra que éstos tenían variadas dimensiones pero con una forma básica. La mayor parte estaba decorado en el exterior con líneas incisas paralelas.

Los instrumentos de viento utilizados con mayor frecuencia por los mayas prehispánicos fueron las trompetas, flautas, silbatos y caracoles. No se conservan —hasta donde tiene conocimiento la autora— trompetas de origen prehispánico, mismas que, según los cronistas, fueron manufacturadas con materiales orgánicos como madera, fibras vegetales, jícaros o calabazos sujetos a largos y delgados tubos, aunque es factible reconstruir sus formas, dimensiones y modo de tocarlas a través de las representaciones gráficas que se conservan. También había ocarinas, aerófonos de doble diafragma y lengüeta



(frecuentemente decorados con un mono, deidad patrona de la música y los escribas entre los mayas). En el registro arqueológico y gráfico hay representaciones de flautas siempre asociadas a ejecutantes en movimiento, indicando quizá la danza que se lleva cabo, y a que este instrumento —incluso ahora— señala el ritmo de la melodía, como ocurre con la música *yoko'an* en nuestros días. Otro instrumento común son los silbatos. Éstos pueden ser pequeños y sencillos, mientras otros son figuras elaboradas que encarnan músicos, enanos, personajes disfrazados, naguales o animales simbólicos para los mayas, como las aves, el cocodrilo o el tapir.

A pesar de ser un instrumento musical de origen orgánico, se han conservado muchos caracoles marinos. A éstos se les cortaba una punta para soplar de forma indirecta o a través de una boquilla, y éstos son comunes en las pinturas de las vasijas tipo códice.

La música prehispánica incluía instrumentos de otras categorías como los carapachos de tortuga percutados. El ejemplo más conocido de este instrumento se encuentra en el cuarto 1 de Bonampak, donde se observan dos ejecutantes sosteniendo con un brazo la concha de una tortuga blanca (*Dermatemys mawii*) que percuten con largas astas de venado. Instrumento semejante era el *tunkul*, formado por una pieza de madera tubular ahuecada con dos lengüetas. Los mayas prehispánicos le consideraban un objeto sagrado, por lo que se usaba durante las guerras, cuando se le hacía sonar para asustar al enemigo. *Uotan* era el “señor del tambor horizontal de madera”, quien fue enviado por el dios principal para que repartiera la tierra entre los hombres. Los españoles que le oyeron en el siglo XVI comentaban que su sonido se escuchaba hasta una distancia de tres leguas, equivalente a 16 kilómetros, cuando había buen viento.

En el contexto arqueológico y de crónicas históricas son menos frecuentes los “raspadores” (idiófonos de ludimiento), pero según Juan G. Contreras A. (1988: 45), las evidencias hacen factible suponer que éstos también fueron instrumentos de uso restringido, relacionados con la muerte.

Por lo contrario, las imágenes y restos de maracas son abundantes. Las había esféricas, alargadas, decoradas con plumas o pintura; en el área maya la mayor

parte de las figurillas femeninas huecas son maracas, y según fray Diego de Landa eran usadas por mujeres y representaban a Ixchel. Esto coincidiría con ciertos conceptos prehispánicos y contemporáneos sobre la relación entre fertilidad, mujeres y maracas. En cambio, la mayor parte de las figurillas masculinas son instrumentos de viento: silbatos u ocarinas (Gallegos 2001, 2003a, 2003b, Schele 1997).

Los ejecutantes y sus espacios

Sobre la música prehispánica es importante conocer cómo se transmitía, quiénes la ejecutaban o podían hacerlo, y dentro de qué eventos y espacios ocurría, ya que esto permite explicar la trascendencia de algunos de sus rasgos hasta nuestros días. De inicio son las crónicas del siglo XVI y posteriores, las que proporcionan los primeros datos sobre estos aspectos. Los cronistas refieren la existencia de un músico principal, el *ah holpopob*, quien entonaba y enseñaba melodías, además de proporcionar asesoría al dignatario. Este funcionario estaba a cargo de la *popol nah*, que según el Diccionario Maya Yucateco y el Calepino de Motul se traduce como *casa de comunidad donde se juntan a tratar cosas de república y enseñarse a bailar para alguna fiesta del pueblo*. (Arzápalo, 1995, t. I: 649; Barrera Vázquez, 2001: 666; Fash B., et al., 1992: 423; Gallegos, 2003c: 514-523). Otros Investigadores que han analizado el tema —como Barbara y William L. Fash, Linda Schele, David Freidel y Jeffrey Stomper— sugieren, con fuerte sustento, que una función más del *popol nah* era resguardar la parafernalia de las danzas y ritos de la comunidad; además, cercano a éste tenían lugar los festines y bailes para ciertos grupos sociales.

La primera identificación arqueológica de una *popol nah* fue realizada por la doctora Fash en la estructura 10L-22A de Copán, pues ésta presentaba en su fachada motivos decorativos en forma de pop, la estera o petate. Desde entonces se han localizado otras casas de comunidad o consejo en otros sitios mayas como la estructura sub-10 del Grupo H Uaxactún, el Templo de los Guerreros de Chichén Itza, el Palacio del Gobernador de Uxmal —en la península de Yucatán—; y la Casa E en el conjunto del Palacio de Palenque,

Chiapas, así como, más recientemente, en la estructura 4 del sitio Comalcalco en Tabasco. En ésta, su fachada presentaba el motivo del petate, detalladas esculturas en bajorrelieve figurando grandes señores en reunión, motivos florales y un códice. Además, al realizar su excavación se obtuvo el manguillo de un pincel con la figura del mono —dios de la música y los escribas—, así como varias "piedras de luz" usadas para actos de adivinación, lo que refuerza su identificación. Cercanos a este *popol nah* hay un patio amplio donde pudo practicarse la danza, así como la evidencia de un extenso basurero con abundantes restos de alimentos, que de acuerdo con los cronistas eran producto de los festines posteriores a los eventos rituales.

Entre los mexicas, fray Bernardino de Sahagún refiere la existencia de un espacio semejante que nombra *mixcoacalli*. En ese sitio estaban ordenados los atavíos de baile, diferentes tipos de tambores, varios tipos de sonajas y flautas, disponibles en cualquier momento para ser empleadas. Sahagún aseveraba además que si el ejecutante de una melodía se equivocaba al tocarla, si el cantante no llegaba, o el danzante cometía un error en la secuencia de los pasos del baile, éstos eran aprehendidos y ejecutados al día siguiente (Sahagún, 1985: 468, 471). Aprender y ejecutar música era un asunto especializado y serio en el mundo prehispánico.

Ahora bien, cabe preguntarse en dónde y dentro de qué contexto se tocaba la música. Los mayas prehispánicos dejaron imágenes que permiten responder tales incógnitas, aparte de las referencias añadidas por los cronistas. La música era una constante al interior de los palacios, en las canchas del juego de pelota, los templos, las plazas, los sitios de combate y en las procesiones de comerciantes que no están inscritas en un lugar específico. De hecho, aunque las crónicas del área maya no lo reportan, fray Bernardino de Sahagún dice que los comerciantes del Altiplano central contrataban músicos y cantantes para que los esclavos danzaran en una plaza donde los ponían en venta. Si el esclavo bailaba bien, era proporcionado, tenía buen gesto, disposición y no era jorobado, podía venderse hasta por cuarenta mantas (1985: 507). Algo semejante pudo acontecer en el mundo maya de al menos dos siglos antes; además, debe recordarse que la música acompa-

ñaba los actos bélicos, y los comerciantes prehispánicos eran también espías y una especie de grupo de avanzada en posibilidad de combatir, por ello debemos resaltar que entre mayas y mexicas el *tunkul* era imprescindible en los hechos de guerra.

Otro tipo de eventos donde era necesaria la música fueron las danzas, las que en conjunto podían realizarse por diferentes motivos: para solaz de los dignatarios o en honor de una deidad patrona. Por otro lado, música, canto y baile ocurrían con motivo de los ascensos al trono, la presentación de herederos, las narraciones mitológicas o dramas como el Rabinal Achí de los mayas quiché de Guatemala. También era común la música y la danza con motivo de los juegos de pelota, durante actos de adivinación, peticiones de lluvia o de comunicación con los ancestros.

La música yokot'an en la historia

Después de la conquista, la región que ahora ocupa Tabasco permaneció oculta entre vigorosos cauces de ríos y enmarañadas selvas. No fue un área atractiva a los conquistadores y evangelizadores por la ausencia de metales, la insalubridad del medio y la baja demográfica ocurrida en el siglo XVI. Los asentamientos no indígenas eran pocos y se encontraban distanciados en general. Esta situación favoreció la conservación de rasgos culturales de la comunidad local, incluyendo "la costumbre" —descrita por el pirata inglés William Dampier en el siglo XVII— y aquella redactada por el presbítero Manuel Gil y Sáenz en 1872, quien decía que los indígenas yokot'an no estaban evangelizados, eran paganos y apegados a sus tradiciones. Sin embargo, lo más interesante es que describe la vieja tradición del *popol nah*, insertada en la iglesia de entonces. Gil y Sáenz observó que los indígenas *yokot'anoob* de Macuspana hacían un gran banquete en honor de su santo patrono para lograr buena pesca, cosechas o gozar de salud, y que además le rezaban en su lengua materna. Una vez que el santo ingería la sustancia de los alimentos, la gente se los comía; para enmarcar el rito, grupos de indígenas bailaban y tocaban música en la nave de la iglesia (Gil y Sáenz, 1978 [1872]: 214-218). Los instrumentos utilizados entonces eran el



tambor vertical grande, tambor pequeño y una flauta, como aquéllos retratados por Elías Ibáñez y Sora en el municipio de Nacajuca en 1904, donde además se ejecutaba la danza del “Baila viejo” con motivo de un bautizo indígena.

Actualmente, la música de los tamborileros y la danza del “Baila viejo” se realizan hacia la parte media del estado de Tabasco, en la Chontalpa, donde reside gran parte del grupo indígena maya autodenominado yokot’an, quien recurre a tamborileros y danzantes para complementar sus ceremonias, mismas que llevan a cabo en coloridas iglesias, dentro de sus espacios familiares o entierros. Los elementos básicos de esta música y danza continúan siendo los mismos que se fotografiaron un siglo atrás o se pintaron hace más de mil años: tambores de diferentes tamaños: una flauta, *tunkul* (en comunidades conservadoras), abanico, maraca y máscara para los danzantes. El tambor pequeño se asocia con el niño del campo o la mujer, mientras el grande con el varón jefe de familia. Su sonido es profundo y acompaña las notas de los tambores pequeños y la flauta, que suele ser de

carrizo, con boquilla formada por un corte en bisel y un pequeño tapón de cera; para la gente *yokot’an* su sonido representa el canto de las aves. El movimiento del abanico es un requerimiento de buenos augurios, mientras la sonaja y la máscara de anciano están relacionadas con la fertilidad agrícola.

Tradicionalmente el artesano creaba el instrumento, pero también era el músico que enseñaba y ejecutaba las piezas de forma lírica. Usaban maderas preciosas, piel de venado como membrana y amarres de fibras vegetales, e incluso en nuestros días la elaboración de dichos instrumentos musicales continúa siendo artesanal. Sin embargo, se ha vuelto muy difícil y costoso obtener maderas preciosas, por ello las han sustituido. La madera se labra con azuela, mientras los detalles de la pieza —como serían las lengüetas del *tunkul*— ocupan otro tipo de herramientas. Algunos artesanos recurren al uso de un router eléctrico para hacer más objetos en menor tiempo, incluyendo otro tipo de “artesanías” como tambores, cayucos o máscaras miniatura para llaveros.

Los músicos más tradicionales, por ejemplo los residentes en Tapotzingo, continúan practicando y ejecutando la música al interior de la iglesia sin la participación de mujeres, ya que éstas no pueden acceder a la práctica ni como oyentes. Las piezas se enseñan de una generación a otra, de forma lírica, no obstante, en algunos recintos se han cambiado los instrumentos de madera y carrizo por objetos metálicos. Las iglesias continúan siendo un punto de encuentro donde se practica y toca la música tradicional de flauta y tambores; se bailan danzas antiguas fuera y dentro de cada recinto, y se efectúan grandes festines religiosos donde la comunidad entera comparte pozol, tamales y abundante *guarapo* aún dentro del recinto o sus alrededores, como la casa del patrono en turno.

Debido a que la música de los tamborileros y el zapateado local son elementos reconocidos como “tradicionales de manera oficial”, en las casas de cultura de cada municipio de Tabasco, e incluso en las escuelas, se ha favorecido la enseñanza de esta música de manera escolarizada, utilizando las notas, el pentagrama y permitiendo la participación femenina. También se ha rescatado el uso del carapacho de tortuga percutido, especialmente durante eventos importantes, como sería el caso de la

Enrama de Comalcalco del 15 de mayo o la Feria Anual de Tabasco. Punto a favor es el hecho de que esta música llegue al ámbito urbano y a diferentes grupos sociales no indígenas, quienes la valoran y aprecian como parte de su identidad como tabasqueños. No obstante, estos grupos de “neo-tamborileros” ignoran el trasfondo cultural que conlleva la ejecución de esta música, y en especial ciertas piezas como la del “Baila viejo”, ya que éste sólo es conocido por la población indígena.

Dentro de la comunidad *yokot'an* la música de tamborileros señala la permanencia de ciertos elementos que recuerdan la vieja *popol nah* del periodo clásico maya, pues si bien la iglesia tiene como patronos a diversos santos de la religión católica —San Antonio, San Isidro Labrador, Santiago Matamoros o San Francisco de Asís, en muchas comunidades sus creencias incluyen también el respeto y adoración por “los dueños del monte” o “la dueña de la laguna”. Por otra parte, en poblados *yokot'an* como Tecoluta, Tucta o el Ejido Buenavista —en Tamulté de las Sabanas— se resguardan celosamente en el mismo recinto de las imágenes católicas objetos sagrados de la comunidad indígena, entre ellos los tambores, el *tunkul*, e incluso maracas, máscaras y demás atavíos necesarios para realizar sus danzas tradicionales.

Una de las enramas o ceremonias religiosas más importantes de la Chontalpa es la de San Isidro Labrador, que se celebra en Comalcalco el 14 y 15 de mayo. En dicha festividad la música de los tamborileros sigue acompañando las ofrendas, aunque de modo muy diferente al original, aparte de que cada vez resulta más opacada por el potente sonido de bandas con instrumentos metálicos, o el estridente “ruido” de bocinas con música popular. No se ofrecen banquetes a la población, aunque si un techo o cobertizo donde se proporciona sombra, pozol y un dulce al ofrendante. Las danzas rituales no se realizan en el lugar por su carácter urbano, y es más frecuente ver el “zapateado”.

Sólo en poblados *yokot'an* tradicionales se conserva el carácter ritual de las ofrendas, la música, los rezos en *yokot'an* y la danza del “Baila viejo”, que se practica a media noche y durante varias horas en honor a Santiago Apóstol el 24 y 25 de julio en el poblado de Tucta; el 14 de agosto en Tecoluta, para la Señora de la Asunción; el

25 de diciembre en Guaytalpa, como celebración de la Santísima Trinidad, y en honor a San Francisco de Asís el 4 de octubre, en el Ejido Buenavista, donde se ofrecen alimentos a la comunidad en el recinto anexo a la nave de la iglesia.

Consideración final

Los trabajos etnográficos en la región *yokot'an* evidencian que las creencias indígenas se mezclaron hace siglos con la religión católica, y especialmente con el culto a determinados santos. Se hizo costumbre llevar ofrendas a los santos católicos durante temporada de cosechas, acompañando esta peregrinación con música y danzas que nada tenían que ver con la fe católica. La realización de banquetes comunales entre la población local y quienes llegaban de fuera reforzaba los lazos de solidaridad entre los poblados. Los instrumentos musicales y elementos de la parafernalia eran hasta hace poco los mismos que casi 1200 años antes. Sin embargo, en las últimas décadas han tenido lugar hechos determinantes que propiciaron el declive de esta costumbre. Las autoridades religiosas —con excepción de algunos sacerdotes, como ocurrió durante varios años en Tamulté con Enrico Lazaroni, un cura de origen italiano— han prohibido los bailes e ingesta de alimentos al interior de la iglesia, fracturando así el desarrollo de una ceremonia ancestral.

Por otro lado, para las familias resulta cada vez más difícil hacer y pagar una “promesa”, ya que los costos de alimentación, pago del rezandero, los músicos y el danzante son demasiado altos. Por ejemplo, en 2002 una familia debía aportar hasta 40 mil pesos para hacer una “promesa” de regular calidad. En otro ámbito, en la colonia Atasta, en el hogar de la familia Vega, la danza y música del “Baila viejo” se lleva a cabo anualmente —aunque el contexto urbano impone fuertes modificaciones—, sólo por la cooperación del “público” que llega a verla o para rezar a San Juan el 24 de junio. Aquí se guardan con recelo los instrumentos y máscaras (cada una, por cierto, con un nombre propio), pero sin el trasfondo de lo que acontece en la comunidad *yokot'an*.

La emigración masculina de jóvenes indígenas, la imposibilidad de transmitir a las nuevas generaciones

los conocimientos sobre el significado de la música, la forma de hacer y tocar los instrumentos, o el modo de bailar las danzas representan otros tantos factores de importancia que influyen en la pérdida de la tradición. En los pueblos se quedan mujeres, pero a ellas no se les enseña la música, ni cómo hacer los tambores. Si a esto se suma el desinterés de los jóvenes en aprender la lengua materna, y el hecho de que en los propios adultos no hay motivación por enseñarla, pues se considera que socialmente no es benéfico, los rezos en “la lengua” dejan de hacerse, y con ello la música y el baile que deben acompañarle pasan también a ser inútiles. De forma paulatina, el significado de la música, los bailes y máscaras, así como el carácter sagrado de los instrumentos y la especialización de los ejecutantes, se pierden en la memoria de unos cuantos.

Los instrumentos y atavíos considerados sagrados, sólo se empleaban en ceremonias especiales que permitían que al hombre *yokot'an* comunicarse con lo sobrenatural, poco a poco han dejado de serlo. El brusco embate de la globalización en todos sentidos les ha vuelto profanos y la música se ha vuelto comercial. Lo anterior se acrecentó incluso desde la época del gobernador Tomás Garrido, en la década de 1930, cuando mandaba llamar tamborileros para que amenizaran sus eventos a cambio de un pago en metálico. Lo que antes —y aún ahora, en algunos sitios muy conservadores— se realizaba a cambio de alimentos, por ser una actividad especializada y de carácter sagrado, pasó a ser sólo una “presentación artística”, un *show* para amenizar los eventos culturales de la feria anual en Tabasco.

Quienes han tenido oportunidad de escuchar la música tradicional y ver a media noche la ejecución del “Baila viejo” en poblados como Tucta y Tecoluta, sin ser indígenas y sin entender los rezos, han podido participar de la solemnidad y emoción de ver entrar a los danzantes a la iglesia haciendo sonar la maraca y agitar los abanicos, mientras con sus gritos y la música de los tambores y flauta elevan un canto a sus deidades agradeciendo los favores recibidos. Compartiendo tamales y jícaras rebosantes de atole con cacao y pimienta necesaria para soportar la vigilia es evidente la importancia de conservar a futuro esta tradición, pero en su contexto y con sus depositarios locales, y no sólo confor-

marnos con observar tras una vitrina del Museo de Cultura Popular los tambores, flautas y máscaras, junto a una cédula que asiente:

Instrumentos musicales utilizados por los indígenas *yokot'an* para la realización de la danza del “Baila viejo” en algunas comunidades del Estado de Tabasco.

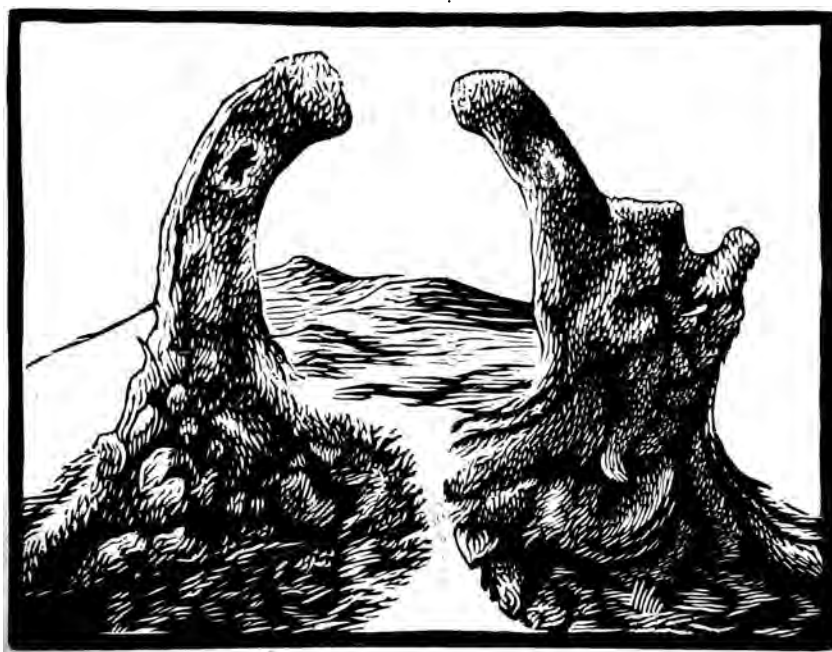
BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Velásquez, Jesús del Carmen, *El baila viejo*, México, Ocasán, 2000 (asesoría de Juan Torres Calcáneo).
- Arzápalo, Ramón (ed.), *Diccionario calepino de motul*, t. I, México, UNAM, 1995.
- Barrera Vázquez, Alfredo (dir.), *Diccionario maya*, México, Porrúa, 2000.
- Contreras Arias, Juan Guillermo, *Atlas cultural de México. Música*, México, SEP/INAH/Planeta, 1988.
- Fash, B., W.L. Fash, *et al.*, “Investigations of a classic maya council house at Copan, Honduras”, en *Journal of Field Archaeology*, 19(4), 1992, pp. 419-442.
- Freidel, David, Linda Schele y Joy Parker, *Maya cosmos. Three thousand years on the shaman's path*, Nueva York, William Morrow and Co., 1993.
- Gallegos Gómora, Miriam Judith, *Música tradicional yokot'an. Tamborileros de Tabasco (miniguía)*, México, INAH, 2001.
- , *Figurillas mayas, Tabasco (miniguía)*, México, INAH, 2003a.
- , “Mujeres y hombres de barro”, en *Arqueología Mexicana*, México, Raíces/INAH, núm. 61, mayo-junio de 2003b, pp. 48-51.
- , “Las iglesias yokot'an: una modalidad del *popol nah* prehispánico en Tabasco”, en *Los Investigadores de la Cultura Maya*, Ciudad del Carmen, Universidad Autónoma de Campeche, núm. 11 (II), 2003c, pp. 514-52.
- Gil y Sáenz, Manuel, *Compendio histórico, geográfico y estadístico del estado de Tabasco*, Villahermosa, Consejo Editorial del Gobierno del Estado, 1978 [1872].
- Hammond, Norman, “Classic maya music. Part I. Maya drums”, en *Archaeology*, núm. 25, 1972, pp. 125-131.
- , “Classic maya music Part II. Shakers, wind and string instruments”, en *Archaeology*, núm. 25, 1972, pp. 132-138.
- Landa, fray Diego de, *Relación de las cosas de Yucatán*, México, Porrúa, 1978.
- Martí, Samuel, *Canto, danza y música precortesianas*, México, FCE, 1961.
- , *Instrumentos musicales precortesianos*, México, INAH, 1968.
- Rivera, R., Roberto, *Los instrumentos musicales de los mayas*, México, INAH, 1980.
- Sahagún, fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa (Sepan Cuántos, 300), 1985.
- Schele, Linda, y Jorge Pérez de Lara, *Rostros ocultos de los mayas*, México, Impetus Comunicación, 1997.
- Tozzer, Alfred M., *Mayas y lacandonos. Un estudio comparativo*, México, INI, 1983.
- Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1996.

María Aldara
Fernández Palomo*

ETNOMUSICOLOGÍA

Construcción de nuevas identidades en la práctica musical del son jarocho



Según Erich From, la identidad es una necesidad vital e imperativa inherente a la condición humana; en la medida que esa identidad es tanto afectiva, cognitiva y activa en complejas relaciones, la noción de identidad contiene dos dimensiones no excluyentes sino relacionadas: la personal o individual y la social o colectiva. En la dimensión social, la identidad actúa sobre la base de la inclusión y la exclusión del grupo, lo cual nos hace pensar que la identidad es un fenómeno situado en dos diferentes niveles de realización: uno individual y otro colectivo, plano en el que se instaura la identidad social.

Por otro lado, lo que conocemos como identidad cultural se definiría a partir de rasgos señalados como propios de

individuos que pertenecen a una determinada cultura y, en general, son de tipo objetivo, tales como la gastronomía, la lengua, la religión o la música, entre otros.

La música del son jarocho construye su identidad en torno a una categoría étnica (el jarocho) de diferenciación social, cuyos rasgos principales —elemento diacrítico— son la música, el baile, la región geográfica (localizada al sureste del estado de Veracruz, México), la indumentaria y el modo de comportamiento.

Se cree que la música jarocho surge en México durante la primera mitad del siglo XVIII, cuando aparecen sones como el *chuchumbé* o el

* Instituto de Investigaciones en Educación, Universidad Veracruzana.

jarabe gatuno, entre otros; sin embargo, hoy día los jarochos no escapan a la antinomia de la globalización y su música es invadida por la industria cultural, las nuevas tecnologías y la diversificación de agentes, lo cual favorece la aparición de procesos de hibridación y pluralismo cultural.

Modernidad y globalización en la identidad cultural del son jarocho

El discurso esencialista de la modernidad promovió un imaginario centrado en conceptos como los de Estado-nación, territorio e identidad nacional, en una suerte de esfuerzo por legitimar su carácter de unidad político-cultural como expresión de su dominación.

El Estado moderno en México se apoyó fundamentalmente en una representación social del espacio, el pasado histórico y la mítica procedencia a una etnia común basada en prototipos mestizos que en el imaginario mexicano sintetizan las vertientes hispana, africana e indígena. Así la expresión del son jarocho se constituye en el lugar privilegiado para construir, a partir del referente musical, un emblema de identidad que representa a un colectivo étnico donde se condensan significados que participan plenamente de los procesos modernizadores.

La cultura adquiere así una dimensión política a través de la producción de sentido: las imágenes, símbolos, iconos, conocimientos, sensibilidades y modas se aglutinan en estereotipos que interpelan a los sujetos como si se tratase de fotografías congeladas en el tiempo a través de la postal exótica del folclor. Más tarde, la extensión creciente de los flujos globalizadores provocó reacciones de resistencia, y en los últimos años hemos visto un movimiento amplio de revivificación del son jarocho que resignifica la fiesta del fandango, la memoria de los viejos y los sones que habían quedado en el olvido. Estos cambios suponen un proceso de dislocación de las relaciones sociales en todos sus ámbitos.

La globalización se presenta como un fenómeno complejo de interdependencia que redefine las dinámi-



Conjunto "Arpa grande", Apatzingán, Michoacán, ca. 1974. Fonoteca INAH, núm. de inv. 0502.

cas económicas, sociales y culturales, pero que no suprime las instituciones y organismos existentes, planteando nuevos desafíos a los gobiernos y restringiendo su función al de unidad político-institucional.

En México, la fórmula que han adoptado las instituciones para resolver las crecientes demandas de la diversidad cultural se han canalizado a través del apoyo a las casas de cultura estatales. La contradicción estriba en que los programas culturales que las instituciones promueven van encaminados a la conservación y al rescate de la cultura y la identidad regional como si se tratase de objetos inertes, trasladando los rasgos objetivos diferenciadores a uniformes regionales que sintetizan los códigos culturales de regiones vastas y heterogéneas en constante cambio.

Por todo ello podemos asegurar que las identidades de los músicos tradicionales no están ancladas en el pasado, sino que se presentan como múltiples, complejas y contradictorias, y se expresan como una clave de resistencia cultural para mantener la memoria histórica y redefinir la identidad local frente al contexto hegemónico de la globalización.

La globalización trajo consigo la reconversión del material simbólico impuesto por la modernidad en tres aspectos esenciales para definir históricamente la adscripción identitaria en la práctica musical del son jaro-



cho: el territorio, la temporalidad y la etnia. Veamos ahora cómo se han expresado los cambios.

La reorganización simbólica del espacio (territorio).

Con el creciente efecto de la globalización económica y tecnológica, el desarrollo del mercado musical para el son jarocho ha tenido un fuerte impacto en los medios de comunicación, la Internet, la radio, la televisión y el cine. Así la expresión musical se desterritorializa al compartir texturas con otros géneros, expresa su apertura sin fronteras territoriales, y coloca a la música como un objeto de consumo en la reinterpretación de la práctica musical de lo local a lo transnacional.

En Radio Más, *La Radio de los Veracruzanos*, localizada en el 107.7 de FM en el estado de Veracruz, se transmite de manera cotidiana una gran cantidad de programas con música y entrevistas destinados a difundir el son jarocho y sus intérpretes. Allí podemos escuchar las más diversas expresiones musicales, desde fusiones e innovaciones hasta los ejemplos más tradicionales del son rural interpretado por viejos y jóvenes soneros. Por citar tres programas de radio con mayor *rating*, podemos mencionar los que conducen Rafael Figueroa, Ramón Gutiérrez y Zenén Ceferino por Radio Más. En estos programas se discute de política, se expresan opiniones en pro o en contra de los problemas estatales, nacionales o internacionales. Se hace poesía en vivo y se dialoga con el público.

Otro ejemplo interesante de intercambio de ideas y expresiones es a través del Foro de Son Jarocho en Yahoo, cuyo moderador es Rafael Figueroa. Generalmente se organizan para apoyar a los compañeros músicos que pasan por dificultades o se muestra la afiliación a ideas y derechos de los grupos vulnerables. Existe un clima de preocupación constante por la ecología y la conservación de las tradiciones —de las que se habla de manera incesante— y se presentan múltiples versiones de una misma historia. También se anuncian conciertos, conferencias, exposiciones y talleres; se discute sobre temáticas que incluyen los pleitos caseros entre soneros, los cuales no pasan sin que medie la poesía, el sentido del humor, y el decidido apoyo o rechazo de los compañeros del foro. Es así como el son

jarocho se traslada de las comunidades de origen a cualquier parte del mundo, lo cual le permite insertarse en el mercado musical internacional.

La reorganización simbólica del tiempo

El paso de la tradición a la modernidad trajo consigo dos mecanismos diferenciados en la visión del género musical que nos ocupa. El primero se relaciona con la imagen romántica decimonónica de que la música tradicional refuerza los lazos de identidad étnica entre los miembros de una comunidad y sus antepasados. El segundo aspecto tiene que ver con los procesos de folclorización debido a la mirada del *otro*. Vista así, la práctica musical refuerza la estructura tradicional, al tiempo que incorpora nuevas formas de reproducción cultural.

La ocasión musical más determinante en el nuevo movimiento jaranero es el fandango, ya que no sólo se traslada a todos los contextos y escenarios, sino se instituye como una propuesta de reorganización de las fiestas comunitarias y lleva implícita la defensa de la estructura familiar tradicional. De manera similar, los talleres y encuentros representan los casos paradigmáticos de ocasión musical en la expresión del son jarocho.

En ese sentido, es necesario destacar las actividades que se realizan durante la fiesta de la Virgen de la Candelaria en Tlacotalpan, Veracruz, mediante las cuales se desplazan las tradiciones viejas a una *nueva* tradición inscrita en el *Encuentro de Jaraneros*, que desde hace 25 años concentra al mayor número de intérpretes nacionales y extranjeros de son jarocho para una ocasión musical; esto no sólo genera recursos económicos al pueblo, sino que se constituye como la máxima plataforma musical ante los ojos de turistas, estudiantes, investigadores, artistas, medios y productores de arte.

La reorganización simbólica de las relaciones étnicas

La noción de identidad en los músicos jarochos nos permite analizar la construcción de identidades sociales y el establecimiento de lo real en sus aspectos objetivos y subjetivos, para responder así a la aparición de movimientos emergentes y nuevos actores sociales que participan en la música tradicional del son jarocho: culturas urbanas, movimientos migratorios, globalización, resistencia, ciudadanía, género, etcétera; con ello



se configuran nuevos procesos donde los rasgos étnicos ya no ocupan el papel central.

El intérprete de música jarocho requiere de un conjunto de capacidades y habilidades para subsistir en el mercado; por un lado debe tener conocimientos sobre gestión, producción y difusión de sus actividades y conciertos, entre ellos el manejo de paquetería de cómputo, Internet y una o dos lenguas extranjeras. Por otro lado estarían las habilidades en el desarrollo profesional de los músicos como ejecutantes, compositores, lauderos, maestros de música, danza y versada. Muchos de estos conocimientos se adquieren fuera del contexto de origen de los músicos; en la mayoría de los casos la educación escolar o extraescolar influye en ese sentido; también los viajes e intercambios culturales contribuyen al propiciar el establecimiento de un verdadero oficio que va más allá de los lazos de parentesco.

Además de los mecanismos de cambio social, se encuentran los procesos de etnogénesis que nos remiten a la formulación, modificación y negociación de nuevas identidades por parte de todos los actores implicados. Dichos procesos se vuelven tangibles en las nuevas relaciones de género al reformularse la participación femenina en la música del son jarocho y en el derrumbamiento de la mitología del parentesco biológico, del que cada día somos testigos con una participación creciente de migrantes y emigrantes que se unen a las filas del son jarocho en el mundo entero. La diversidad existente es tan basta, que actualmente ya no podemos pensar que el son jarocho sigue siendo atributo exclusivo de cierta etnia.

Dificultades metodológicas para analizar la cultura e identidad jarocho en el contexto de la globalización

La mayoría de trabajos sobre músicas tradicionales centran su atención en el rescate del repertorio y las costumbres culturales, tratando de imprimir un carácter de pureza que tiende a separar la realidad dinámica y contradictoria de los actores que participan en la práctica musical.

Con el objetivo de solventar algunas ideas para analizar las músicas tradicionales en relación con el cambio social, revisé diversas investigaciones apoyadas sobre todo en la homología estructural; con base en este principio se intentaba conducir las categorías formuladas por músicos e investigadores y trasponerlas en el análisis, solapando los niveles EMIC y ETIC de la investigación a través de un sistema de categorización modelado por las predeterminaciones sociales.

Al descubrir que este tipo de análisis era incapaz de explicar las tensiones, los conflictos y la condición dinámica de la cultura y la identidad en relación con fenómenos como la globalización, entendí que la investigación me conduciría sin remedio a buscar una coherencia entre los planos culturales y musicales que en realidad no existe. Entonces busqué el cobijo de una disciplina “dura” en el contexto social y traté de apoyarme en la sociología y el método estadístico.

A la sazón me di a la tarea de hacer un censo, por lo que asistí a numerosos encuentros, talleres y fandangos en contextos rurales y urbanos; también elaboré una lista de los grupos, su procedencia, sus intérpretes, el estilo que decían poseer y el que poseían los *otros*. De manera increíble, era un trabajo que no terminaba, pues tan pronto escuchaba sus interpretaciones, veía cómo se desplazaban entre un estilo y otro, cómo los intérpretes tocaban en un grupo y otro, cómo variaba el repertorio, nada estaba fijo.

Con todo, insistía en fijar el tema para asirlo en un sistema que constreñía la realidad de manera simplista, pues en el censo es imposible distinguir entre la *autoidentificación* y la *pertenencia* a un grupo musical deter-



minado y diferenciado, por cuanto las cifras del censo muestran *cuántas personas se autoidentifican* como músicos de son jarocho y no cuántos músicos de son jarocho existen, o *cuántos estilos diferenciados de son jarocho* podemos identificar escuchando a un solo intérprete. Así surge el problema de validez, puesto que no se hace equivalente la autoidentificación musical con la pertenencia étnica o el reconocimiento grupal, ya que dichas expresiones no son estrictamente correspondientes; a su vez, ello genera otro problema por demás controvertido: la discriminación.

Otro posible inconveniente sería la validación empírica de un trabajo que en su mayor parte recurre a la interpretación antropológica y sociológica y a la audición de materiales musicales para intentar la construcción de una identidad: para una mirada empirista o cerrada sobre una disciplina en particular, no aparecerían datos equiparados por la experiencia. Comprendí que era inútil forzar el estudio a una tipología metodológica, analítica o disciplinaria, y no tenía más remedio que enfrentar las contradicciones y la complejidad existentes.

La semiótica de Peirce y la complejidad dinámica de las identidades musicales tradicionales

Sin pretender una demostración exhaustiva de las potencialidades de la semiótica de Peirce, me parece importante resaltar cinco razones fundamentales para su aplicación:

1. La semiología lingüística inspirada en el trabajo de Ferdinand de Saussure fue transformada en importante herramienta para el análisis musical. Pese a ello, el trabajo etnomusicológico se enfrentó a la dificultad que entrañaba la dimensión histórica del contexto y la significación social ante la irrupción del posmodernismo. Así, frente a las corrientes del modernismo hubo que plantear las nuevas paradojas de la realidad, inconmensurables y contradictorias, aspectos desarrollados en el trabajo de Edgar Morin y su teoría de la complejidad, entre otros. Si bien el desarrollo de la semiótica es anterior al estructuralismo, el posestructuralismo y el deconstruccionismo, la vigencia de los aportes de Peirce ha sido valorada en los últimos años por estudiosos de diversas disciplinas, debi-

do a su potencial capacidad para ajustarse a la dinámica del pensamiento posmoderno.

2. El carácter triádico básico en la teoría de Peirce, y los diversos momentos del encadenamiento en el proceso semiótico, constituye una explicación amplia en el marco histórico y contextual. La semiosis es la actividad de los signos, y en tal medida porta una especie de proceso en cadena en el que uno de sus elementos en un estado temporal se vuelve otro elemento en el siguiente estado de la semiosis. De este modo podemos contextualizar el momento histórico, político y social en que se hallaban inmersas las diversas interpretaciones de música, cultura e identidad.

3. La semiótica pragmática de Peirce, al abordar los signos sociales y su proceso de transformación no esencialista, nos ayuda a comprender las interfaces que emergen entre el plano musical y la noción de identidad cultural. Con ello podemos comprender por qué se imbrica el nivel simbólico de la ideología en la expresión musical y, al mismo tiempo, dota de sentido a la representación identitaria.

4. Las definiciones de identidad, cultura y música, así como sus diferenciaciones sociales, son productos del proceso semiótico, y por ello resulta útil poder desmantelar cada una de esas categorías y sus implicaciones en la dimensión individual y colectiva. El aporte de Peirce nos permite comprender las relaciones entre cada una de estas categorías y sus dimensiones, diferenciando sus funciones semióticas y semiósicas a escala interpretativo.

5. La relación entre diferenciación y cognición social tiene que ver con la semiosis, cuya teoría puede explicar el proceso mediante el cual se generan representaciones, interpretaciones y atribuciones diversas que, a su vez, al encontrarse con otras similares, se constituyen en representaciones, interpretaciones y atribuciones colectivas.

Estoy convencida que al abordar la teoría de los signos sociales de Peirce podemos aproximarnos a nuevos tratamientos de los fenómenos sociales en constante cambio e interacción. Desde luego esta tarea no será sencilla, pues la complejidad de la teoría de Peirce requiere de estudio y dedicación, además de la dificultad que implica trabajar con diversos campos disciplinarios. Por lo pronto encallo aquí mi navío y espero que el viaje sea rico en provocaciones, pues el horizonte nos depara un sinfín de travesías hacia otros puertos.

Alejandro
Martínez de la Rosa*

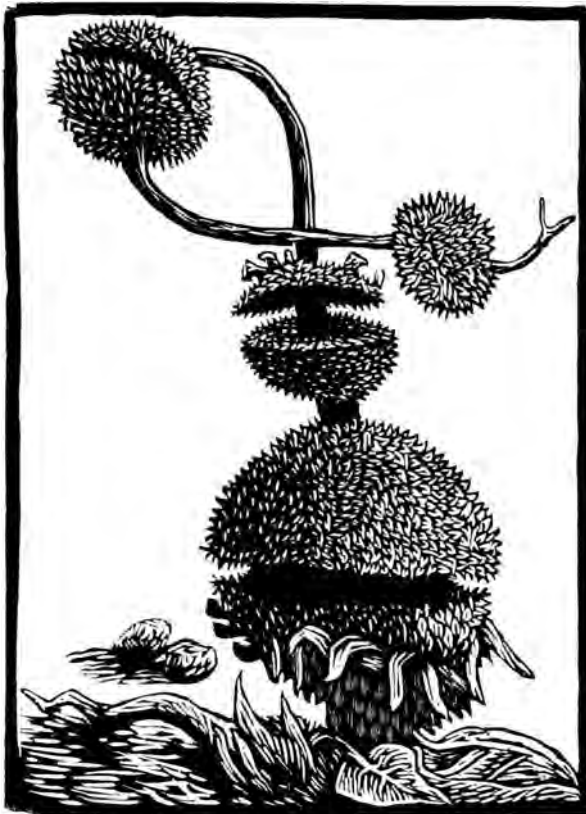
ETNOMUSICOLOGÍA

Los conjuntos de arpa grande: aislamiento local en una época global¹



*Los toros son los que braman
adentro de los potreros,
las mujeres son las que aman
a arperos y guitarreros.*

“El toro rabón”, versión de Antonio Rivera



Las grabaciones más antiguas de conjuntos de arpa grande de Michoacán son las editadas en el disco *Mexican Panorama, 200 years of Folk Songs*, y aun cuando las piezas registradas por José Raúl Hellmer² fueron editadas en 1957, las grabaciones son anteriores. En él vienen cinco ejemplos de piezas del estado de Michoacán, dos de ellos correspondientes a la zona mestiza, al sur del estado: “El toro rabón” y “La media calandria”.

De la primera pieza dice Hellmer que es “un son costeño michoacano, tipo de canción cuyo complejo y hermoso contrapunto rítmico representa una técnica instrumental que ha prácticamente desaparecido”.³ Por el momento nos interesa remarcar solamente lo “costeño” del ejemplo, puesto que no se menciona dónde fue realizada la grabación; únicamente que Antonio Rivera es el intérprete.

Acerca del segundo tema, Hellmer explica que es un “son tradicional de las costas de Michoacán”; sin embargo, con-

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

¹ El presente artículo es parte de un anteproyecto sobre el tema para el doctorado en etnomusicología.

² Utilizaremos como base para reseñar este trabajo no la versión en inglés —este disco fue editado en Estados Unidos— sino la edición que tiene las notas en español. La versión castellana de ellas corrió a cargo de Sergio Fernández Bravo. *Panorama mexicano. 200 años en canciones folklóricas*. Vanguard/Gamma.

³ Cursivas en el original.



tradictoriamente añade que lo grabaron Los Madrugadores de “Apaztigán [sic], estado de Michoacán”. Este grupo legendario, que aparece en otras grabaciones de campo, es oriundo de Apatzingán, lugar alejado de la costa por más de 130 km,⁴ por lo que es considerado el centro del “Plan”, región de *Tierra Caliente*. También Thomas Stanford titula un artículo suyo de 1963 “Lírica popular de la costa michoacana”, en el que afirma la existencia de este género “costeño” de Michoacán, pero recogiendo un repertorio en su mayor parte de Apatzingán, por ello sí es claro que, para él, la música de Tierra Caliente es “costeña”.⁵

Lo que podemos suponer en el caso de la grabación de Hellmer es que el son de la “Media calandria” es “costeño”, pero interpretado por un conjunto del “Plan”, ya que en las notas a la edición de otras grabaciones de campo realizadas por Hellmer (*La música tradicional en Michoacán*) menciona que la música mestiza del estado se concentra en dos regiones, conocidas ambas como “Tierra Caliente”: una con centro en San Juan Huetamo y otra que “comprende desde Apatzingán, al pie de la Sierra de Uruapan, hasta Aguillilla, Arteaga, Coalcomán y la costa. En esta zona resuenan los conjuntos llamados de arpa grande”.⁶ Es en esta cita donde nos parece que Hellmer clarifica la categoría para llamar a este género como de arpa grande, quedando lo “costeño” de lado.

El organólogo Guillermo Contreras da otra categoría para nombrar al género, precisamente en las notas al disco de música tradicional del grupo Jaranero.⁷ Ahí aparece otro son de arpa grande, “La alegría” o “El mantero”, clasificado como “son planeco”, ya que “el nombre de la región en que surge este son deriva de su configuración geográfica en planicie y su cercanía al

nivel del mar: Planeca (cuenca del río Tepalcatepec, en el estado de Michoacán)”.

Contreras no fue el primero en proponer el término *planeco*, ya aparece en el disco de Maestros del folklore michoacano, en las notas escritas por Arturo Macías (1967),⁸ donde habla de un “género musical conocido como ‘planeco’”, y donde se contrapone al estilo antiguo de los conjuntos de arpa de Zicuirán y Churumuco —de los cuales hablaremos más adelante—, pero subtitulando el disco como de música mestiza terracalenteña, en donde se entiende que lo “terracalenteño” engloba ambos estilos. Asimismo, aparece en los primeros discos de larga duración que grabaron Los caporales de Santa Ana Amatlán y Los regionales de Santa Ana Amatlán, ambos de 1986, pero sólo mencionando que se trata de sones planecos.⁹

En efecto, Gonzalo Aguirre Beltrán, en su *Obra antropológica III* (1952), muestra un mapa del Instituto Nacional Indigenista (INI) donde aparecen las regiones climáticas del estado michoacano; de norte a sur: Tierra Fría, Tierra Templada, Boca Sierra, Faja Verde, Plan de Tierra Caliente, Costa Sierra y Los Bajos.¹⁰ Aquí vemos la relación entre el Plan —de la cual nos habla Contreras— y la Tierra Caliente —de la que habla Hellmer—, aunque el mismo Contreras deja de utilizar “otros nombres como Tierra Caliente y región abajeña, empleados también para referir otras regiones de México, por lo que hemos optado por utilizar el término planeco, de uso exclusivo a esta zona”, lo cual me parece pertinente para los temas que se interpretan en la zona del Plan, pero no para los subgéneros de otras zonas de Michoacán.

Expliquémonos. El Plan, como lo menciona Aguirre Beltrán, se encuentra en la cuenca del río Tepalcatepec, “que tiene como centros rectores Uruapan y Apatzin-

⁴ Un recorrido aproximado de cuatro horas por autopista. *Por las carreteras de México*, Guía Roji, 2005.

⁵ Thomas E. Stanford, “Lírica popular de la costa michoacana” en *Anales del INAH*, México, INAH/SEP, vol. XVI, 1963, pp. 231-282.

⁶ *La música tradicional en Michoacán. Folklore mexicano*, vol. III, México, Conaculta/INBA/Cenidim.

⁷ Agrupación de investigadores que interpreta música tradicional de todo el país. Grupo Jaranero, *Música tradicional de México*, vol. 1, Pentagrama.

⁸ *Maestros del folklore michoacano*, vol. 2 Música mestiza terracalenteña, México, Peerless, 1967 (bajo la dirección de Arturo Macías A.).

⁹ Ambos discos de vinilo me fueron mostrados por el propio violinista de Los caporales, Ricardo Gutiérrez, y su familia; las grabaciones fueron editadas por Discos Alegría.

¹⁰ Gonzalo Aguirre Beltrán, *Obra antropológica III, Problemas de la población indígena de la cuenca del Tepalcatepec*, 2 vols., México, FCE/ INI/ UV/ Gobierno de Veracruz. 1952, p. 2.



Arpero chamula, durante el Festival de la Pluralidad, México D.F., 1992. Benito Alcocer, Fonoteca INAH, núm. de inv. 03327.

gán”.¹¹ Pero el Plan y la Tierra Caliente son sólo una parte de la región de la cuenca. Asimismo, los conjuntos de arpa grande exceden tal delimitación hacia la costa (Los Bajos, según el mapa del INI), mientras en la zona norte de la cuenca —la parte alta que ya es Tierra Fría— no se encuentran tales conjuntos, por lo que actualmente, no podemos empalmar la regionalización de la cuenca con la de éste género musical; pero tampoco el Plan abarca todas las zonas donde se interpreta el repertorio de arpa grande. Entonces ¿por qué llamarles genéricamente *sones planecos*, y no *sones costeños* como los llamó Hellmer y Stanford, por ejemplo? En realidad pienso que estamos ante dos antiguos subgéneros del género de conjuntos de arpa grande.¹²

¹¹ *Ibidem*, pp. 15-16.

¹² Las notas al disco *Michoacán: sonos de tierra caliente*, 3ª ed. México, INAH/SEP, 1975, realizadas por Arturo Warman, no aportan mucho a la discusión, puesto que sigue a grandes rasgos los lineamientos de Hellmer, aunque en este caso los ejemplos musicales sí corresponden únicamente al Plan.

Guillermo Contreras menciona claramente que la “región planeca [...] conforma parte de la macrorregión de Occidente (con los estados de Jalisco, Guerrero y Colima)”¹³. Efectivamente, los conjuntos que aún se presentan con arpa grande en la dotación instrumental abarcan estos cuatro estados de la república, siendo obvio que su ejecución trasciende los límites estatales.

El mismo Guillermo Contreras ha publicado algunas grabaciones del género en dos discos que llevan por nombre *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca y Conjunto de arpa grande en la región de Occidente*.¹⁴ Como vemos, propone a Occidente y al Plan como “regiones”, cuando, como he referido, el Plan pertenece a la región de Occidente, por lo que el Plan sería una subregión. Siendo así, los sonos planecos podrían ser únicamente las piezas específicas del Plan, evitando hacerlo extensivo a todo el género.

Esta especie de sinécdoque *particularizante* o *inductiva* —tomar la parte por el todo—¹⁵ parece que ha sido propuesta por Arturo Macías,¹⁶ sin hacer referencia a si esta definición fue escuchada de los mismos músicos.¹⁷ La justificación viene dada por el hecho de que tanto el género con centro en San Juan Huetamo¹⁸ como el de arpa grande se tocan en “Tierra Caliente”, haciendo de antemano la división de dos tierras calientes en Michoacán: la ubicada en la depresión del Balsas y la ubicada en la cuenca del Tepalcatepec. La música interpretada en la Tierra Caliente del Balsas tiene una característica material-instrumental, que es la de ser acompañada con una “tamborita” —instrumento de percusión bímembranófono—, el cual no aparece en la cuenca del Tepalcatepec.¹⁹ En poblaciones como

¹³ Grupo Jaranero, *op. cit.*

¹⁴ Ambos registros fonográficos fueron editados por el Conaculta, el INBA y el Cenidim, en la colección *Folklore mexicano*, vols. IV y V.

¹⁵ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985, p. 474.

¹⁶ *Maestros del folklore michoacano, op. cit.*

¹⁷ El equipo de trabajo con el que suelo realizar trabajo de campo, *Música y baile tradicional A.C.*, no ha escuchado, al menos durante los últimos cinco años, que alguien se haga llamar “plane-co”, pero sí de “Tierra Caliente”, “terracalienteño” o del “Plan”.

¹⁸ Véase *supra.*, nota 6, *La música tradicional en Michoacán*.

¹⁹ Aunque no es nuestro tema, en la depresión del Balsas también se tocó arpa, por lo que las dimensiones geográficas del géne-



Artega o Zicuirán se usan instrumentos percusivos bímembranosos llamados “tambora”, pero éstos no son usados para interpretar sonos, sino música religiosa, lo cual nos lleva a pensar en otra delimitación en cuanto al repertorio y el uso de ciertos instrumentos para ocasiones sociales específicas.²⁰

Considero que es preciso establecer de qué características se parte para enunciar las expresiones musicales, y esto nos llevará a qué tipo de clasificación nos referimos. La música de la Tierra Caliente del Tepalcatepec tiene su característica material-instrumental en el arpa grande. He dejado de utilizar, en la medida de lo posible, el término *planeco*,²¹ pues 1) lo que se conoce geográficamente como el Plan —Apatzingán y alrededores— no abarca toda la región donde se interpreta este género, 2) no podemos afirmar que el origen de este género musical se haya dado en el Plan, y 3) no hemos encontrado alguna persona del lugar —músico o escucha— que mencione explícitamente a este género como tal, por lo cual pensamos que esta categoría es ETIC y no EMYC, es decir, surgida de la clasificación del investigador.

La característica material por la que se alude a tales conjuntos —la presencia del arpa grande— no está exenta de problemas, ya que se pueden encontrar ciertas diferencias entre el repertorio de arpa de Jalisco y el que se da en los alrededores de la presa de Infiernillo,

ro de arpa grande pudieron ser mayores en el pasado y mezclarse con la música de tamborita. Véase Guillermo Contreras, *Conjunto de arpa grande de Occidente, Folklore mexicano* vol. V.

²⁰ Hemos encontrado otras subdivisiones dentro del mismo repertorio de la región que ya vienen mencionadas en el disco con grabaciones de Hellmer. Éstas tienen que ver con especificidades líricas y coreográficas, tales como “sonos de paño”, “malagueñas”, “rumberas”, “jarabes”, “chilenas”, etcétera, las cuales determinan ciertas características musicales en relación con otras *extramusicales*, ya sean del baile, de las letras que acompañan a la música o de la ocasión en que se interpretan los repertorios específicos en la comunidad. Seguramente estos subgéneros del repertorio de los conjuntos de arpa grande fueron hasta la Colonia géneros traídos de Europa, pero al formar parte del repertorio regional se fundieron como subgéneros o, incluso, se mantuvieron como un son específico. Véase Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, México, SEP, 1934, pp. 244 y ss.

²¹ Lo utilicé en el artículo “Factores de homogeneización y falta de interés en la interpretación del repertorio de son planeco”, Zamora, Colmich (en prensa).

por ejemplo, o por la presencia o ausencia de cacheteo de arpa, rasgo que para Hellmer es característico del género.²² Asimismo, existen grupos que también tocan un repertorio similar a los conjuntos con arpa grande, pero que ya utilizan el contrabajo o el guitarrón,²³ aunque estos cambios sí se pueden seguir históricamente.

Si bien esta nomenclatura es de índole instrumental —con arpa grande— y geográfica —del Occidente mexicano—, es satisfactoria en lo esencial porque no parte de divisiones políticas (estatales) que pasan por alto las relaciones e intercambios comerciales y culturales en la macrorregión.²⁴ Asimismo, el uso del arpa grande me parece de importancia porque es un elemento material relacionado con características musicales específicas: 1) el timbre del arpa y sus posibilidades musicales distintas a las del contrabajo y del guitarrón, y 2) el cacheteo del arpa, lo cual no se puede realizar de la misma manera en otros instrumentos.

Ahora que hemos justificado la nomenclatura de conjuntos de arpa grande como género musical en una macrorregión socio-cultural, siguiendo los trabajos de Hellmer y Contreras principalmente, queda por especificar el tema de los subgéneros o estilos.²⁵ Aquí retomaré una “técnica instrumental que prácticamente ha desaparecido” y Hellmer grabó hace medio siglo, pues- to que ésta es una manera antigua y ya desaparecida de

²² “Estos sonos ofrecen un elemento musical único en la república: el ‘tamboreo’ que produce un músico con las palmas de sus manos sobre la caja sonora del arpa, arrodillado junto a ella”; véase *La música tradicional de Michoacán*, op. cit.

²³ En el trabajo de campo hemos encontrado conjuntos con contrabajo en Turicato —Los capoteños y los Reales— o en Coahuayutla, Guerrero; o con guitarrón en la costa nahua y en la parte sur de Jalisco, estos últimos por la influencia del mariachi. En varios casos nos han dicho que han dejado de utilizar el arpa por la dificultad para transportarla o conseguir una, o bien por ya no poder o saber tocarla.

²⁴ Recordemos que René Villanueva publicó grabaciones de campo con el título de *Cantos y música de Michoacán*, IPN/Pentagrama, 1997, así como las mismas grabaciones de Hellmer en *La música tradicional en Michoacán*.

²⁵ Cabe especificar que por *estilo* entiendo una forma particular de interpretar un género musical, aunque es cierto que los géneros traídos de Europa perdieron ese nivel al insertarse en muchos géneros mestizos ya mexicanos. Pero yo no podría establecer hasta qué punto los estilos actuales representarían más bien subgéneros que en la actualidad han pervivido de la manera en que los conocemos.

tocar la guitarra de golpe.²⁶ El último en hacer acordes en todo el diapasón de la jarana fue Tomás Andrés Huato, integrante del conjunto El Lindero —rancho ubicado entre La Huacana y Churumuco—, donde se tocaba la guitarra de golpe de una manera más percusiva en el rasgueo.²⁷ Tal técnica la hemos escuchado y grabado recientemente en Zicuirán, municipio de La Huacana, con don Pedro Torres, pero él ya no toca en todo el diapasón. No obstante, varios músicos de edad avanzada nos han referido esta técnica pero sin dar nombres precisos, quedando como una especie de mito. En cuanto al son en sí, el violinista Ricardo Gutiérrez, de Los Caporales de Santa Ana, que vive actualmente en Apatzingán, nos ha tocado este son, pero con otra letra, aunque sí utiliza el modo menor que está en la grabación de Hellmer. El caso de don Ricardo Gutiérrez es especial porque ha conocido y alternado con músicos de la mayor parte de la macrorregión de arpa grande, y señala que sí existe una diferencia entre los sones de la Costa, del Plan y los de Zicuirán.

Peró en Infiernillo y en Toluquilla, la familia Morales nos refirió que el son lo tocaban en modo mayor.²⁸ Otro violinista de Cupuán del Río —nacido en Buenavista, municipio de Arteaga—, Leonel Ledezma (63 años) nos acaba de interpretar ambas versiones (Cupuán se encuentra entre Infiernillo y Zicuirán), y realmente se parece la línea melódica del son que grabó Hellmer a uno de los que nos interpretó don Leonel en su violín.²⁹ Por su parte, Leandro



Corona (98 años), violinista y compañero de Tomás Andrés en el conjunto de Zicuirán, menciona que el “Toro rabón”, lo mismo que “El listoncillo” y la “Zamba”, son sones que se tocan en la “Costa (de Guerrero), de Arteaga pa’llá”.³⁰

Sobre lo “costeño” debemos señalar que en repetidas ocasiones los habitantes de Arteaga se refirieron a sí mismos como de la Costa. Asimismo, Rita Magaña Soto, viuda de uno de los constructores más afamados de Tierra Caliente, Luis Espinoza, refiere que la familia de ambos emigró de Tumbiscatío a San Juan de los Plátanos para mejorar de vida —el rancho se encuentra ubicado entre Apatzingán y Santa Ana Amatlán.³¹ Al preguntarle a propósito si sus padres “eran de la Costa”, me inquirió sobre qué entendía por “Costa”, a lo que me dio a entender que su familia era de la “Costa”, aunque la costa no esté a pie de playa, por lo que esta categorización es ambigua. Recordemos que para Aguirre Beltrán, Arteaga y Tumbiscatío forman parte de la costa-sierra, no de Los Bajos, que es la playa en sí.

Otro dato interesante es que cuando la familia Espinoza-Magaña llegó a San Juan no se bailaba en

campo forman parte del acervo de la asociación Música y baile tradicional, AC, a la que pertenece un conjunto de jóvenes investigadores de varios estados de la república interesados por los conjuntos de arpa grande.

³⁰ Esto se puede verificar con las grabaciones que realizó Guillermo Contreras y con los grupos que hemos grabado en Arteaga: Los Madrigal y El carrizal, entre otras entrevistas a músicos y bailadores viejos.

³¹ La familia Espinoza quedó registrada en la portada del disco de grabaciones de campo de Guillermo Contreras, *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca. Folklore mexicano* vol. IV.

²⁶ Instrumento cordófono de madera más pequeño que la guitarra y más profundo en la caja de resonancia, de cinco órdenes de cuerdas sencillas de nylon —antes de tripa— que se rasguea con los dedos de la mano; también es llamado actualmente “jarana”. Está reseñado en el disco *Maestros del folklore michoacano* como “guitarra colorada”, aunque en el trabajo de campo nosotros no hemos escuchado ya esta forma de llamarla.

²⁷ René Villanueva y Arturo Macías, además de Hellmer, lo grabaron con esta técnica.

²⁸ La entrevista se hizo a Juan Morales (el hijo) en Infiernillo, y a Simón Morales (el padre) en Toluquilla. El mismo Leonel nos refirió al último maestro de la guitarra de golpe, Nicanor Morales —tío y hermano de los anteriores, respectivamente—, pero aún no hemos podido encontrarlo.

²⁹ Todas las referencias a entrevistas y grabaciones de audio en



tarima sino en el suelo,³² y que ellos la introdujeron en el rancho. Además, el abuelo de línea materna de doña Rita era arrendador en Petatlán, Zihuatanejo y Coahuayutla, en Guerrero, y amansaba caballos y los entrenaba para bailar, costumbre que sólo se conserva actualmente en la cuenca del Tepalcatepec.

Los datos anteriores son interesantes porque en Coahuayutla se toca un estilo parecido al de Zicuirán en la línea melódica del violín, en el repertorio, y en el jananeo largo y de registro alto. El grupo que actualmente interpreta sonos de arpa grande, la familia Basurto y amigos, ya no toca con arpa sino con cajones —para la percusión—,³³ guitarra sexta —rasgueada con la ayuda de un plectro flexible— y un contrabajo. Mencionan que las arpas están guardadas en la presidencia municipal porque ya nadie sabe tocar el instrumento.

Podríamos afirmar, como hace Arturo Macías, que estos dos puntos locales, Coahuayutla y Zicuirán, son los ejemplos del “estilo antiguo” del género de arpa grande —el violinista Melquíades Basurto conoció a Leandro Corona—; sin embargo ello sería excederse, pues Jorge Amós Martínez ha buscado las relaciones humanas entre las costas y Tierra Caliente de Guerrero y Michoacán, y entre la Ladera y la Tierra Fría de Michoacán, encontrando, a nuestro parecer, que los circuitos comerciales corresponden a formas centrífugas de relación humana, mientras las fiestas religiosas y las inmensas haciendas —con pueblos enteros bajo su jurisdicción desde la Tierra Fría hasta la Costa— corresponderían a formas de relación centrípetas.³⁴ El supuesto aislamiento de Zicuirán, mencionado por Hellmer, Arturo Macías y Enrique Bobadilla³⁵ y que

³² En realidad la “tarima” era una especie de *artesa*.

³³ Nos acabamos de enterar que estos cajones fueron introducidos por Efraín Vélez, oriundo de Tixtla, Guerrero, en 1988.

³⁴ Un adelanto de sus hipótesis fue recientemente postulada en un congreso de afromexicanistas, en el artículo “Por la orillita del río... y hasta Panamá. Región, historia y etnicidad en las coplas de la lírica tradicional de las haciendas de La Huacana y Zacatula”.

³⁵ Véase José Raúl Hellmer, “Sonos de Michoacán de Apatzingán a la Costa”, programa de la serie radiofónica *Folklore mexicano (1962-1964)*, transmitida por Radio Universidad; Arturo Macías, *Maestros del folklore michoacano, op. cit.*; Enrique Bobadilla Arana, *Las valonas michoacanas 1955-1980*, México,

habría provocado la pervivencia de tal “estilo antiguo”, es una falacia, pues infinidad de personas nos han comentado que era común trasladarse de Petatlán a Ario de Rosales, y de Huetamo a Arteaga —viajes que duraban de tres a nueve días. Antes de la construcción de la presa de Infiernillo el nivel del río Balsas era más bajo, por lo que era relativamente fácil cruzarlo a caballo. Estas localidades se encontraban aisladas de la luz eléctrica y de las carreteras, pero no de las necesarias relaciones comerciales que se daban en los días de fiesta, sagrada o profana.

Si analizamos históricamente estas relaciones, nos damos cuenta que Zicuirán y Coahuayutla formaban parte de un mismo circuito hasta llegar a Petatlán —vean hasta donde llegó la línea materna de doña Rita Magaña—, y que Zicuirán estaba más en relación con El Carrizal (hoy Arteaga) y Coahuayutla (hoy parte de Guerrero) que con Apatzingán, a pesar de su cercanía. ¿No será que el “estilo antiguo” de Zicuirán que tanto menciona Arturo Macías sea en realidad el estilo, entre otros, de estas antiguas haciendas de La Huacana? Lo anterior no se puede verificar, pues carecemos, desgraciadamente, de grabaciones de principios de siglo. Sin embargo, en cierta medida el estilo de Zicuirán-Coahuayutla sí es más antiguo que el de Apatzingán, ya que éste se ha “amariachado”. La impostación de las voces y la pérdida de algunas apoyaturas en la línea melódica del violín nos dan cuenta de ello, pero esto sucedió en las últimas décadas del siglo pasado, ya que la grabación de Hellmer de hace 50 años representa el “estilo antiguo” de Apatzingán.

Apatzingán, como centro económico y comercial a partir de la cosecha de limón y de algodón en la segunda mitad del siglo XX, permitió la entrada de los medios de comunicación y de distintas influencias en los grupos de arpa. Lo anterior ya lo refiere Raúl Eduardo González al hablar de “un estilo urbano”.³⁶ Puede ser

Casa de la Cultura del Magisterio, 2005. Cabe mencionar que este reciente y valioso libro es el “testimonio” de un bailarín folklórico que acompañó a Hellmer durante los 25 años que ambos fueron jurado de los concursos musicales y dancísticos en las fiestas de la Constitución en Apatzingán; en él se muestra cómo pueden ser planteadas hipótesis desde el punto de vista *etic*, pero sin ser verificadas a profundidad.

³⁶ Raúl Eduardo González, “¿Qué destino tan cabrón...!



que Apatzingán y otras ciudades, como Lázaro Cárdenas, tomen el papel de centros de relación centrípeta que antiguamente tenían las haciendas. Doña Rita Magaña menciona que, en el pasado, Apatzingán era del mismo tamaño que Tumbiscatío, y ambos más pequeños que Arteaga. Por ello, no estoy de acuerdo en generalizar lo planeco a todo el género de conjuntos de arpa de Occidente. No estoy seguro que se pueda comprobar que el son de “La alegría-El mantero” surja del Plan.³⁷ ¿Por qué no pensar a la inversa, que tal son surgió en la Costa? José García Abarca, un arpista de Arteaga, menciona que los sones en tono menor generalmente provinieron de la Costa, por lo que tal vez las notas de Hellmer acerca de “La media calandria” son acertadas: sería un “son costeño” interpretado por un conjunto del Plan. Esto sería aún una hipótesis.

Además, pienso que la *mariachización* no se da de manera homogénea, sino a partir de centros de poder económico y comercial, y tal vez, como siempre ha sucedido en lo musical, más allá de jurisdicciones administrativas y políticas. Al tocar el arpa con los músicos de Zicuirán se me hizo más fácil hacer el jananeo que había escuchado de un grupo nahua de Pómaro —en el municipio de Aquila, a 16 km de Maruata— cuando interpretábamos “El gavilancillo” —tal versión fue grabada por José Luis Sagredo a mediados de la década de 1990.³⁸ Al buscar el estilo de Pómaro me encontré con que el arpero ya no podía tocar su instrumento, y un hijo del violinista estaba aprendiendo las danzas pero todavía no tocaba los sones, por lo que no he podido escuchar el estilo. Podría ser que aquí también se conserve el “estilo antiguo” o que simplemente se parecen los jananeos de esta pieza en específico —ni siquiera sé cómo lo cantarían en Zicuirán porque don Leandro ya no puede jananear—, aunque sí tenemos la versión de Coahuayutla y no se parece tanto.³⁹ No obstante, pienso que esta versión indígena

Fortuna y avatares de los músicos del Plan”, en Jorge Amós Martínez (coord.), *Una bandolita de oro un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*, México, Morevallado/ Gobierno de Michoacán, 2004, pp. 165-173.

³⁷ Véase Grupo Jaranero, *op. cit.*

³⁸ *La música de la costa nahua de Michoacán* vol. I, CDI, 2001.

³⁹ *Sonidos de la arena. Música de las costas de Michoacán, Guerrero y Oaxaca*, México, Conaculta, 2004. En el disco no se

no está amariachada, a pesar de estar más cerca de Jalisco que de Arteaga, por ejemplo, por lo que deben buscarse centros de influencia y no delimitaciones territoriales homogéneas.

Con todo lo anterior sólo me queda recalcar la necesidad impostergable de realizar estudios más profundos sobre las relaciones que se dan entre los distintos estilos. Ya no es posible seguir empleando categorías ambiguas o generalizaciones para referirnos a la música tradicional sin hacer explícitos nuestros fundamentos.

Por otro lado, observamos que existen centros de influencia que determinan si los estilos subsisten o fusionan con otros. Apatzingán ha sido un centro de influencia durante las últimas décadas, y es a partir de ello como pueden verificarse las transformaciones provocadas por los medios masivos de comunicación, la urbanización y las rupturas de tradiciones a raíz de la migración y el narcotráfico. Por lo mismo algunos estilos pueden tener parentesco, a pesar de la distancia y de no haber tenido noticias mutuas durante décadas. Todavía existe mucho por realizar en cuanto a trabajo histórico, etnográfico y musicológico para poder teorizar sobre los cambios musicales y sus porqués.

Como es obvio, la globalización propicia que las poblaciones se comuniquen, pero sólo en algunos aspectos; en otros, como en la música tradicional, provoca el aislamiento de tradiciones y costumbres. Vista como larga duración, la globalización actual no es mas que la forma contemporánea en que se reconfiguran las tradiciones —si bien, hay que decirlo, más ágil y devastadora que en el pasado. El poder de influencia de la televisión es más rápido que el de las haciendas del siglo XIX, lo cual provoca que en las fiestas de la Constitución en Apatzingán se contrate mucho más a bandas de aliento que a conjuntos de arpa grande.

incluye información alguna sobre las dos grabaciones de Coahuayutla, además de que se trata de un trabajo muy desigual entre los tres estados, tanto musical como en las notas. Nosotros podemos oír claramente a los músicos de Barrio de Lozano, municipio de Coahuayutla, que conocemos y han grabado Guillermo Contreras en *Conjunto de arpa grande de Occidente* y María de los Ángeles Rubio Tapia (en prensa). Por cierto, Contreras menciona que el ejemplo en su disco de grabaciones es una reinterpretación del son planeco ¿Por qué no decir que el son que se toca en el Plan es una reinterpretación del “estilo antiguo” de Coahuayutla?

Víctor Hernández Vaca*

ETNOMUSICOLOGÍA

De la guitarra túa a la guitarra industrial: mecanización y masificación de la producción guitarrera en Paracho, Michoacán



P

*A Naymich, por compartir el tremendo sacrificio de la distancia.
A los guitarreros de Paracho, por aguantar el embate.*

aracho, Michoacán, es reconocido como el principal centro manufacturero de instrumentos musicales de cuerda en México. Aun cuando la historia de su laudería y de los procesos sociales desarrollados en torno al quehacer guitarrero son desconocidos, Paracho tiene varios epítetos que

demuestran la importancia que representa el instrumento de seis cuerdas en la vida social, cultural y económica de la población, como símbolo sustentador de su identidad cultural y como modo de vida. Incluso se le identifica como la capital mundial de la guitarra y, efectivamente, en todo el mundo no hay pueblo o ciudad donde el número de constructores de guitarras rebase los dos centenares de guitarreros que tiene Paracho. La guitarra, pues, tiene una fuerte carga cultural e histórica que legitima la tradición actual.

Por más de cuatro siglos Paracho desarrolló una laudería tradicional y algunos instrumentos de la familia de los cordófonos: la cuartillera, docenera, yuca, guitarra túa, el sirincho, la armonía, el tenor, la guitarra sétima, etcétera. A partir de la década de 1930, como producto de las relaciones comerciales y las migraciones nacionales e internacionales de los parachenses, los lauderos locales comenzaron a construir la guitarra de seis cuerdas simples o guitarra española; con la llegada al pueblo del nuevo cordófono se desarrolló una serie de procesos sociales que cambiaron sustancialmente el panorama laudero y el significado social de los por qué,



* Centro de Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán.

para qué y cómo construir los instrumentos. En primer lugar se homogeneizó la producción de instrumentos musicales para centrarse en la construcción de la guitarra sexta, dejándose de construir instrumentos antiguos como la guitarra túa, el sirincho, el tenor, la armonía y otros, con los que se interpretaba música tradicional de diversas regiones. De manera paralela al desplazamiento y extinción de los viejos cordófonos se “modernizaron” los procesos de construcción de instrumentos, sustituyendo considerablemente las herramientas, materiales, técnicas de construcción y las concepciones mitológicas que regían el proceso constructivo, los procesos de enseñanza aprendizaje y las maneras de comerciar los instrumentos.

Aunque sin duda uno de los mayores cambios fue el inicio de la industria guitarrera parachense, lo cual se tradujo en la mecanización de la producción artesanal, la consecuente masificación de las guitarras de Paracho y el nacimiento de una élite empresarial local, grupo que con el tiempo se consolidaría como los grandes industriales de la guitarra. Esto generó un desarrollo vertiginoso y desleal en la laudería local, pues por un lado se encuentran los guitarreros de tradición familiar algunos de los cuales cuentan con cuatro generaciones de constructores y por otro están las fábricas de guitarras, los industriales.

Éstos, más que contribuir al desarrollo y proyección de la tradición guitarrera de Paracho, lo obstaculizan y ensombrecen, pues la gente que llega al pueblo en busca de guitarras, turistas o aficionados, no músicos profesionales, no percibe las diferencias entre una guitarra de tradición artesanal, portadora de una fuerte carga histórica y cultural, y un instrumento de fabricación industrial. Incluso llegan a preguntar: ¿por qué valen \$ 5 000.00 o \$ 10 000.00 si en las tiendas (de las fábricas) valen \$ 180.00! A todo esto hay que sumar un nuevo fenómeno: la llegada a México de instrumentos musicales de origen chino, que si bien es cierto que contribuyen en la formación de posibles músicos, afectan directamente las ventas y calidad de vida del artesano guitarrero.



Niños músicos popolucas de Veracruz, en la Cumbre Tajín, 2006. Foto: Ulises Fierro Alonso.

De la guitarra túa (la guitarra antigua)...

Atinadamente, en una parte del rótulo de este Foro dice “y los procesos de globalización”, por lo que queda implícito que al hablar de globalización es irresponsable decirlo y entenderlo en singular, pues, efectivamente, son varios los procesos de globalización que se gestan por el globo terráqueo a partir de los comercios a largas distancias y las interacciones socio-culturales producto de los viajes marítimos.

Para nuestro caso y ejemplo, estamos centrando la exposición en un elemento de la cultura musical y material europea, que en el pasado nos fue ajeno y, precisamente, su presencia en nuestra tierra es consecuencia de los comercios a largas distancias por vía marítima y los intercambios socio-culturales resultado de esos viajes; me refiero a los instrumentos musicales de cuerda y los saberes que implica su construcción, es decir, la laudería.

Como todos sabemos, los instrumentos cordófonos del tipo europeo fueron desconocidos por las culturas nativas americanas hasta el siglo XVI. En los primeros barcos que llegaron del “viejo al nuevo mundo”, junto a la espada, la cruz, el yelmo y los piojos, llegaron los primeros cordófonos. Los diferentes cronistas militares y religiosos, entre hazaña y hazaña, escriben de algún músico tañedor de arpa, vihuela de mano y otros instrumentos musicales de cuerda. En los navíos también

llegaron nuevas instituciones y formas administrativas, de tal modo que en la segunda mitad del siglo XVI fueron expedidas por el cabildo de la ciudad de México, en común acuerdo con el virrey, las ordenanzas del gremio de carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros. En realidad, las autoridades virreinales no escribieron nada nuevo, sólo hicieron uso de las ordenanzas que años antes se habían promulgado en varias ciudades de la Península Ibérica. Lo que nos interesa resaltar son los instrumentos que se exigieron en el tránsito de aprendiz, oficial y maestro violero. A la letra, un parte de la ordenanza dice: “que el oficial violero se examine y sepa hacer un claviórgano y clavicémbalo, un monocordio, un laúd, una bigüela de arco, una arpa, una bigüela grande de piezas y otras bigüelas menores, y sino supiere que se examine de los que supieren...”.

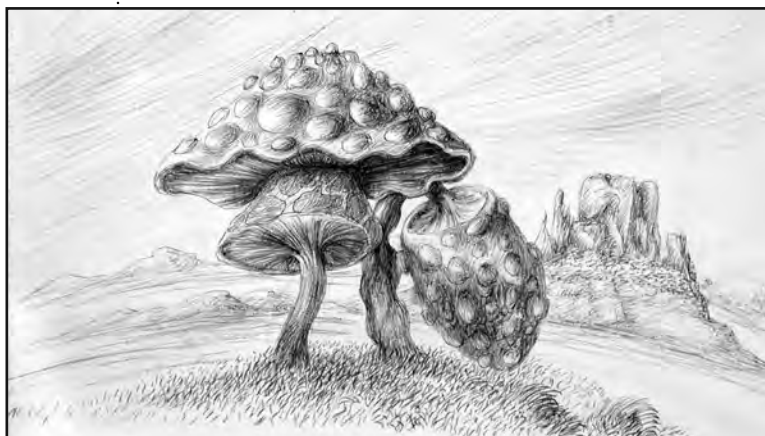
Estas primeras ordenanzas para violeros de la Nueva España son importantes porque nos dejan ver los cordófonos que, desde la segunda mitad del siglo XVI, construyeron en forma reglamentada los lauderos agremiados; instrumentos que en su momento utilizó un sector social determinado, el grupo hegemónico. No debemos olvidar que todas las sociedades han estado segregadas, ya por razones religiosas, políticas, económicas o raciales, por consiguiente, también sus prácticas sociales y culturales. Así, al igual que en la España del siglo XVI, en la Nueva España se creó un tipo de instrumentos, música y baile para cada uno de los diferentes sectores sociales.

Los instrumentos musicales se construyeron de acuerdo con distintas estéticas relacionadas con el grupo social que los utilizó. Los violeros agremiados, seguramente, construyeron según técnicas, materiales y herramientas comunes. Otros sectores de la sociedad colonial mexicana no tuvieron las mismas prerrogativas sociales y legales, por tanto, no pudieron acceder de manera formal a un gremio de artesanos y a las técnicas de construcción que se manejaban al interior de éstos. Por esas razones se produjo un largo proceso de hibridación cultural materializado en un objeto: el instrumento musical. Así, los distintos grupos indígenas de

nuestro país crearon una serie de instrumentos musicales híbridos, ramificaciones de los primeros cordófonos europeos que arribaron por mar.

Cada región desarrolló una dotación instrumental endémica que respondía a sus necesidades sociales, estéticas, rituales, filosóficas, técnicas y hasta anatómicas. Por eso, actualmente es común encontrar en algunas regiones una serie de instrumentos musicales de cuerda cuyas características morfológicas coinciden con la de sus prototipos europeos del siglo XVI, pero que no son imagen y semejanza de los antiguos cordófonos españoles.

Como ejemplos tenemos la dotación de jaranas jarochas, ramificaciones de las guitarras barrocas; la guitarra huapanguera y la jarana huasteca, que también



son instrumentos híbridos de los instrumentos barrocos; las guitarras de golpe de la Tierra Caliente de Michoacán, y una larga lista de etcéteras. Esto nos indica que, en el pasado, cada región tuvo una dotación de instrumentos musicales populares que alimentaron la cultura musical y desarrollaron en la práctica las tradicionales lauderas mexicanas.

En el caso de Paracho, la tradición oral nos habla de una dotación de instrumentos bien antiguos, cuyas morfologías guardan paralelismos con los instrumentos españoles de los siglos XVI y XVII; eran versiones p'urhepecha que se habían venido construyendo y usando desde la época colonial hasta la primera mitad del siglo XX, cuando irrumpió exitosamente la popular guitarra sexta. De aquéllos teníamos la guitarra túa o



guitarra panzona, el sirincho o guitarrita, el tenor, la armonía y, de uso más generalizado, la guitarra séptima o sétima, como se le conoció en el pueblo. La guitarra túa se utilizó en todas las tierras de Michoacán, con un arpa pequeña en la Tierra Fría, en la sierra de Paracho, y en los conjuntos de tamborita de la Tierra Caliente de las riveras del río Balsas. El sirincho fue utilizado en la población de Tarecuato, Michoacán, para acompañar la danza de los mulatos que se representaba durante el mes de diciembre. También lo interpretaron “los palmeros” de la cañada de los once pueblos, cuando caminaban largas distancias rumbo a la Tierra Caliente para traer la palma, una semana antes del domingo de ramos. El tenor se ejecutó en Paracho y pueblos vecinos como Pomacuaran para diversas ocasiones y ambientes, como en las “jamaicas” y las fiestas de Corpus, donde aún sonaban viejos jarabes como el de “los panaderos”. Una versión de la armonía aún se interpreta en Capacuaro para dar ritmo en la danza de ne-gros, durante el mes de diciembre. La guitarra sétima, de uso más generalizado, se ejecutó en Paracho al lado de dos violines y un tololoche, o bien acompañando la voz para cantar pìrecuas y canciones charaperas.

Los anteriores instrumentos nos hablan de una laudería muy antigua en Paracho; si afirmamos que fueron instrumentos usados desde la Colonia hasta la mitad del siglo XX, es obvio que existió otro tipo de laudería diferente a la actual. Una guitarrería sin electricidad, productos químicos, maderas de importación, ni herramientas manufacturadas, donde la anatomía del guitarrero desempeñó funciones importantes en el proceso de construcción y los instrumentos fueron creados para satisfacer un mercado local-regional. Algunos salieron de las fronteras p'urepecha, pero la forma de transportarlos fue en recua y con huacaleros, y los núcleos para la venta y comercio eran las ferias y fiestas patronales.

La guitarrería antigua de Paracho y sus implicaciones nos hablan de relaciones de producción distintas a las actuales, pues la mayor parte de las herramientas eran realizadas y comercializadas por los herreros de pueblos vecinos como Nahuatzen y San Felipe, quienes vendían los fierros dobladores, las cuchillas para los

cepillos de caja de muerto, las urbías y sacabocados. Igual, las maderas para los instrumentos eran extraídas de los bosques locales, éstas eran: el quirixindikua, el cirimo y el pino, vendidas por la gente de San Lorenzo y Tingambato; en otras ocasiones, los mismos guitarreros subían a los cerros locales a cortarlas, si bien el corte y selección de madera se regía por una serie de creencias populares de cariz mitológico, como el esperar la luna llena o la luna *sazona* para “tumbar” el árbol. Los pegamentos eran elaborados por los propios guitarreros, quienes para eso utilizaban nervios de res.

Los instrumentos, al ser construidos en otro tipo de taller donde no hubo tanta herramienta, se realizaron de otras maneras a partir de técnicas muy antiguas. Por ejemplo, el banco de guitarrero era una viga de madera de pino de aproximadamente un metro de largo por treinta centímetros de ancho, con altura de veinte o treinta centímetros. La poca altura del antiguo banco de trabajo implica que la anatomía del laudero desempeñe un papel de primer orden en el proceso constructivo; en un banco pequeño necesariamente se trabajaba todo el tiempo sentado, nunca de pie, lo que nos habla de otras técnicas de construcción y otro uso de la corporalidad en el proceso de construcción, donde el cuerpo era una herramienta más de trabajo, pues los pies, rodillas y nalgas realizaban la función de las prensas. Otra parte interesante de los instrumentos antiguos son las proporciones con que fueron construidos, basadas en mediadas anatómicas como el jeme, la cuarta, los dedos, la sesma, un palmo y otras que ya no tienen denominación actual.

Estas técnicas de trabajo y las morfologías de los viejos instrumentos aportan información para conjeturar que la laudería de Paracho tiene raíces profundas y su origen se remonta al siglo XVI. Este tipo de guitarrería permaneció sin transformaciones visibles hasta el siglo XIX, cuando apareció en el pueblo la guitarra sétima, de uso más generalizado en el país, lo que permitió a la gente de Paracho tener mayor movilidad social y nuevas influencias externas. Ya desde el siglo XIX, por medio de recuas y cargadores de mercancías llamados huacaleros, los comerciantes de guitarras, rebozos, objetos de madera torneada y otras mercancías, recorrieron en lomo de bestia caminos lejanos, se iban a



Monterrey, Querétaro, Guadalajara, Morelia y la capital del país.

Precisamente, a los viajes de comercio se debe la presencia de la guitarra sexta en Paracho, pues se dice que fue en uno de los viajes a la ciudad de Querétaro cuando los parachenses tuvieron contacto con tal instrumento. Dicen que compraron un instrumento y lo llevaron a Paracho, pero como no tenía parecido con los que se construían en el pueblo (túa, sirincho, tenor, etcétera) lo sumergieron en agua para que se despegara o desensamblara y así pudieron ver la estructura interna de la guitarra. Ésta no seguía el sistema antiguo, pues interiormente la tapa ya tenía el sistema de varataje conocido como abanicos; además no tenía la tapa extendida sobre el espacio del diapasón, sino que mostraba un diapasón de resalte extendido hasta la boca, puente con cejilla, trastes bien definidos e insertados en las ranuras del diapasón hecho con maquinaria y no con clavijas de madera tallada; además de contar con filetes y ornamentación de marquetería, uno de los aspectos más importantes eran las dimensiones de las plantillas o moldes, que estaban simétricamente trazados. En suma, era una guitarra de seis cuerdas simples del más puro estilo español, seguramente del modelo de Antonio de Torres Jurado, guitarrero andaluz que definió y estableció en el siglo XIX la organología de la guitarra española.

Las primeras guitarras sextas construidas en Paracho, entre 1930 y 1940, no distaron mucho de los antiguos instrumentos, se realizaron con maderas de los bosques locales y utilizaron las herramientas antiguas de adecuación local. En este punto surgen un par de preguntas: si todas las regiones de México tuvieron antiguas dotaciones de instrumentos populares, ¿por qué en algunas regiones pudieron mantenerse hasta nuestros días? y ¿por qué Paracho no conservó su antigua guitarrería e instrumentos?

Varios hechos contribuyeron, de manera irreversible, para que la tradición guitarrera de Paracho se transformara, y con ello cambió la sociedad en su conjunto. Las migraciones nacionales e internacionales, así como la interacción con grandes centros urbanos debida al comercio, permitieron que los guitarreros tuvieran contacto con otras experiencias y técnicas

constructivas, lo que marcaría el inicio de lo que se podría denominar historia de la guitarrería moderna de Paracho. Atinadamente, un viejo guitarrero de dicho lugar nos comentó su experiencia durante una entrevista de campo:

Fue durante la década de 1930 cuando el señor Gerónimo Villafán se fue a México y se llevó a algunos artesanos guitarreros, entre ellos Gerónimo Amezcua, Guadalupe Reyes, Antonio Villafán, Fidel Amezcua, Salvador Zalapa y otros, mismos que con la dirección del señor Gerónimo nos enseñó a hacer guitarras tal como las pedía un español de nombre Vicente Solís, de aproximadamente 75 años, que sabía construir y tocar guitarra; solamente compraba aquéllas que tenían las características que pedía, y fue debido a esto que se nos imponía a hacer la guitarra tal cual, y también así fue como se aprendió esa técnica nueva. De allí para acá, posteriormente se vino de México el señor Gerónimo Amezcua y empezó a impulsar lo que sería la segunda escuela en la perfección de la guitarra, en donde tuvo nuevos aprendices y se comenzó con nuevas técnicas de construcción.

Este tipo de diálogo entre la guitarrería de Paracho y la laudería de España vecindada en el D.F. permitió a los guitarreros michoacanos conocer otras experiencias en la creación de instrumentos musicales. Así, una vez que regresaron al pueblo aplicaron nuevas técnicas de construcción, usaron otras herramientas, diferentes maderas, modelos de plantillas, puntuaciones, etcétera, pero sobre todo, enseñaron a otros guitarreros lo aprendido en la ciudad de México. Las grandes tiendas de instrumentos musicales establecidas en las principales ciudades también contribuyeron a la recreación de la guitarrería local; por ejemplo, la Casa Verkamp mandó marquetería, clavijeros mecánicos, riel especial para entrestar y cuerdas de nylon.

Lo anterior permitió consolidar la guitarrería local y, sobre todo, expandir el horizonte de comercio para el instrumento, pues mientras la guitarra sexta se toca en Michoacán y en todo el mundo, no sucede lo mismo con la guitarra túa. Pero, como en todo, siempre hay alguien que es “el vivo” de la historia y Paracho no fue la excepción: una vez que se dejó de construir a la manera tradicional y se perdieron los instrumentos

antiguos de Paracho, sucedieron otros hechos que allanaron el camino para dar el salto de los viejos cordófonos

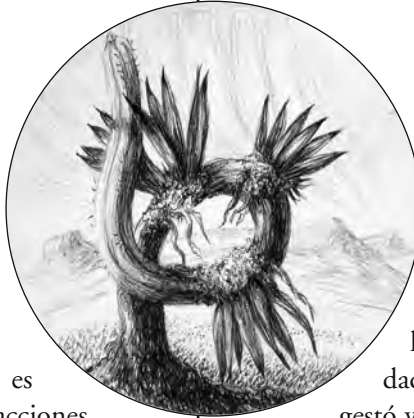
...A la guitarra industrial (la mecanización y masificación)

El desarrollo guitarrero de Paracho no es fortuito ni se debe solamente a las interacciones sociales, por lo que debemos tener presente al jiquilpense Lázaro Cárdenas del Río, quien gobernó el país entre 1932 y 1938. Este presidente tuvo particular afecto por los grupos indígenas y uno de sus consentidos fueron los p'urhepecha, a quienes no dudó en apoyar, para bien o para mal. Con el cardenismo llegaron a la meseta p'urepecha los benéficos del desarrollo federal y la educación para indígenas dejó constancia en el pueblo, pues en Paracho se estableció uno de los 33 Centros de Educación Indígena —que más bien eran internados para dejar de ser indios.

Otros hechos que contribuyeron a transformar el paisaje social y geográfico fueron la introducción de la energía eléctrica y el inicio de una brecha de terracería entre Uruapan y Carapan, la cual atravesó, entre otros pueblos, Paracho. Ambos factores permitieron la introducción de máquinas eléctricas que cambiarían para siempre los procesos de producción, pasando de lo artesanal a lo industrial. Asimismo, los nuevos transportes permitieron a los comerciantes de guitarras viajar a otras regiones del país con más facilidad y mayor frecuencia.

Los apoyos cardenistas aplanaron el camino para que, junto con nuevas maderas e influencias externas, llegaran máquinas punteras, cepilladoras, resacadoras, sierras cintas y otras, que con el tiempo y la inversión de capitales permitieron mecanizar la producción y, por consiguiente, transformar a Paracho en una pequeña ciudad semindustrial. Berenice Kaplan, que estudió este proceso de cambio, reportó innovaciones en un sentido empresarial entre 1948-1953, periodo en el que se invirtieron capitales en la localidad para montar y consolidar talleres con plantas de ocho a 30 obreros.

Definitivamente, los nuevos conceptos de maquinaria, obrero y salario rompieron con el antiguo núcleo



de producción y dieron paso a la creación de una elite local de empresarios, cuyo interés por fabricar guitarras se centró en la producción de dinero y no de instrumentos musicales, por lo cual nunca importó la calidad de la guitarra sino su cantidad. Este proceso de industrialización gestó y desarrolló otros, como el problema de la identidad y el cambio, pues Paracho terminó por convertirse y diferenciarse en la región como pueblo de gente mestiza. La industria también aceleró la tendencia urbanizante y ahora es un pueblo que quiere ser ciudad. Por consiguiente, el índice demográfico también aumentó, pues al conformarse como una pequeña ciudad semi-industrial guitarrera, los pueblos vecinos lo observaron como un buen centro para buscar empleo y cambiar su residencia, con lo que nacieron nuevas colonias en la periferia compuestas por gente que procedía de comunidades indígenas, quienes ofrecieron a los industriales mano de obra aún más barata que la obtenida localmente.

Uno de los primeros en ponerse “vivo” para sacarle provecho a la tradición guitarrera local fue Jesús Olivos Monroy (JOM), quien logró consolidar toda una industria guitarrera que hoy se conoce como industrias JOM, cuya marca puede leerse en las palmas de las guitarras de triplay. De la dinastía Monroy se formó toda una genealogía de empresarios, que sin ser guitarreros viven mejor que éstos, pues ahora despuntan entre las familias más ricas no sólo de Michoacán, sino de México. Además de la marca JOM, cada uno de los hijos y nietos ha desarrollado su propia marca y ahora existen La Mestiza, La Española y otras dos fábricas que ostentan el apellido Monroy. No sólo hacen guitarras, también fabrican clavijeros mecánicos (maquinaria) y cuerdas, además de cajas especiales de cartón para embalar y proteger la guitarra al ser transportada. En cada fábrica, la producción diaria fluctúa de 150 a 250 guitarras económicas, que son las elaboradas con madera de pino (las cajas y brazos) y madera de mango (los diapasones), pues todo el proceso es desarrollado con máquinas. A la par, fabrican diariamente entre 40 y 80 guitarras hechas con cedro, palo escrito y palo de rosa



de Brasil, la mayor parte del proceso es hecho a mano por obreros especializados. Los precios de las guitarras económicas van de \$ 160.00 a \$ 200.00, mientras las “finas” cuestan de \$ 300.00 a \$ 1 400.00.

Aquí se debe resaltar que en un principio se industrializó la guitarra sexta, pero actualmente una fábrica como La Española produce industrialmente vihuelas, guitarrones, mandolinas, tricordios y tololoques. Los instrumentos con la marca Monroy, especialmente la guitarra de seis cuerdas, se vende por todo el país, lo mismo que en Sudamérica, Estados Unidos y algunos países europeos; como todas llevan el sello de hecho en México, y particularmente el de guitarras de Paracho, se ha creado una imagen estándar de la guitarrería parachense, que por obvias razones no es muy provechosa para la guitarrería tradicional.

Además de las marcas de los Monroy, existe otra decena de fábricas que en la palma de las guitarras registran marcas como GIL, Dos pinos, Guipar, Ochoa, Estrada, Anota, etcétera, todas enfocadas en la guitarra sexta. Pero ninguna tiene las dimensiones y proyección de las guitarras Monroy, pues sólo ellas compiten con fábricas españolas, japonesas y brasileñas por el mercado nacional e internacional.

Para terminar me gustaría compartir una pregunta: ¿actualmente qué le hace más daño a las guitarras de Paracho, ese producto de una añeja tradición, las guitarras de origen chino, que se ofertan a precios bajos y muy lustrosas, o las guitarras de manufactura industrial fabricadas por empresarios locales, que ahora son los ricos del pueblo? ¿No será como dijo una señora comerciante de guitarras: aquí en Paracho siempre ha habido chinos, pues los chinos son los ricos del pueblo?

BIBLIOGRAFÍA

Ángeles Zalpa, Ramón, “La laudería: origen, actualidad y perspectiva”, tesis de maestría, IMCED, 2004.
 Amezcua Elías, María de Lourdes, “Desarrollo urbano de Paracho y un acercamiento a los problemas del agua y la basura”, en Gustavo López (coord.), *Urbanización y desarrollo de Michoacán*, Morelia, Colmich, 1991.
 Amezcua Gómez, Gerónimo, “Paracho: guitarra y embrujo”, texto inédito, 1998.
 Castillo Janacua, Jesús, *Paracho durante la Revolución* (Estampas y relatos 1890-1930), Morelia, Balsal, 1988.
 Contreras, Juan Guillermo, *Atlas Cultural de México (Música)*,

México, SEP/INAH, 1988.
 De la Peña, Guillermo, *Antropología social de la región p’urbepecha*, Morelia, Colmich, 1987.
 Estrada, Genaro, *Las ordenanzas de gremios de la Nueva España*, México, Secretaría de Industria y Trabajo, 1921.
 García López, Abel, ... *Y las manos que hacen de la madera el canto*, Morelia, IMC/FOESCAM, 1997.
 Gonzáles Casanova, Pablo, *La literatura perseguida por la Inquisición*, México, Grijalbo, 1992.
 Guridi Gómez, Lidia y Abel García López, *Las maderas en los instrumentos musicales de Paracho*, Morelia, UMSNH, 1996.
 Hernández Azuara, César, *El son huasteco y sus instrumentos musicales en los siglos XIX y XX*, México, El Colegio de San Luis/CIESAS, 2003.
 Hernández Vaca, Víctor, “Paracho, la guitarra túa y la Tierra Caliente”, en Jorge Amós Martínez Ayala (comp.) *Una bandolita de oro un bandolón de cristal: historia de la música en Michoacán*, Morelia, Morevallado/Sedeso, 2004.
 ———, “¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería y los instrumentos musicales de la cuenca del río Tepalcatepec”, tesis de licenciatura, Morelia, UMSNH, 2005.
 Lomoholtz, Carl, *El México desconocido*, vol. 2, México, Edinal, 1972.
 López Chavarrí, Eduardo, *Música popular española*, Barcelona, Labor, 1940.
 Martínez Ayala, Jorge Amós, *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal: Historia de la música en Michoacán*, Morelia, Morevallado/Sedeso, 2004.
 Mendoza T., Vicente, *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, 1984.
 Ochoa Serrano, Álvaro, *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora, Colmich/Coljal, 2000.
 Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México*, México, FCE, 1995.
 Roubina, Eugenia, Los instrumentos musicales de arco en la Nueva España, México, Conaculta/Fonca.
 Santiago Cruz, Francisco, *Las artes y los gremios de la Nueva España*, México, Jus, 1960.
 Talalla, Joel, “Remembranzas de una guitarra”, texto inédito, 1996.
 Tamayo, Lidia y Sergio Tamayo (coords.), *El arpa de la modernidad en México: sus historias*, México, UAM, 2001.
 Tourrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1999.
 Vázquez León, Luis, *Ser indio otra vez, la purhepechización de los tarascos serranos*, México, CNCA, 1992.

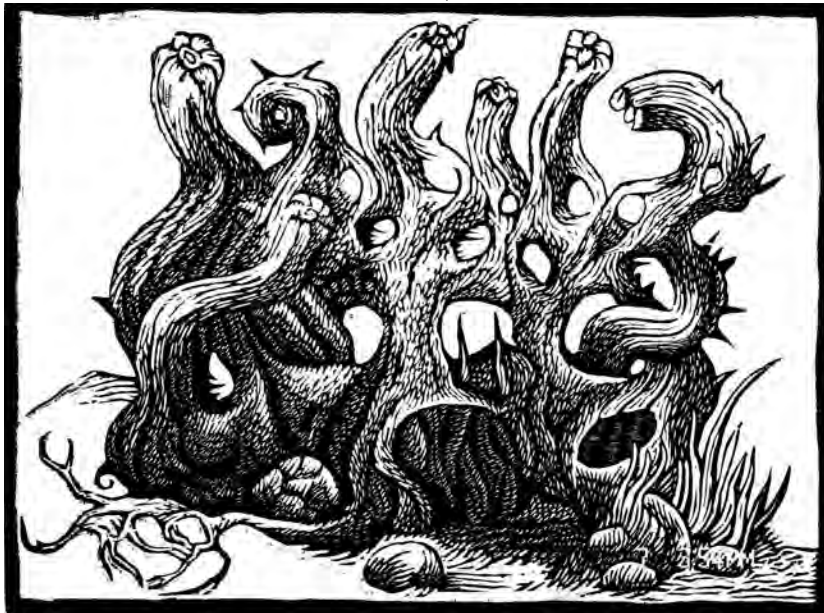
Entrevistas

Entrevista a Miguel Vejar, músico, 65, Pomakuaran, Michoacán, 2003.
 Nicolás Martínez Martínez, guitarrero, 80, Zamora, Michoacán, 20004.
 Jesús Zalapa Caro, guitarrero, 89, Paracho, Michoacán, 2004.
 Jesús Ramírez Ríos, guitarrero, 89, Paracho, Michoacán, 2004.
 Emilio López, guitarrero, 89, Paracho, Michoacán, 2004.

María Cristina
Quintanar Miranda*

ETNOMUSICOLOGÍA

La música mazateca en la fiesta de muertos de Santa María Chilchotla, Oaxaca



El grupo etnolingüístico mazateco habita principalmente al noroeste del estado de Oaxaca, en 21 municipios que se distribuyen en tres regiones climáticas: la Parte Alta, la Parte Media y la Parte Baja. En la actualidad los mazatecos comparten con los demás grupos étnicos de México una situación de gran complejidad por los cambiantes escenarios económicos, políticos e ideológicos en los que se pone en juego su definición como poblaciones étnicamente diferenciadas; por fortuna, a lo largo de su prolongada historia los grupos indígenas han demostrado que son capaces de cambiar para seguir siendo ellos mismos.

En este trabajo vamos a hablar de la música mazateca, y desde una perspectiva etnológica analizaremos su funcionamiento como un mecanismo de identidad étnica en el contexto de la fiesta de muertos. Entiendo por música mazateca la música creada, interpretada y consumida por los integrantes de ese grupo étnico, y que se reproduce principalmente en el contexto ritual de la fiesta de Todos Santos. Entonces vamos a describir esta festividad en el caso concreto del municipio de Santa María Chilchotla (que corresponde a la Parte Media) y, al mismo tiempo, iremos señalando de qué manera la música actúa como un mecanismo de identificación étnica.

El concepto identidad étnica se refiere al uso que da un determinado grupo indígena a elementos culturales como la lengua, religión, historia,

* Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro.

etcétera, para identificarse y de ese modo relacionarse con otros grupos culturales. La identidad no puede darse en términos absolutos y es resultado de un proceso cambiante históricamente, ligado a contextos específicos. En ese sentido, en lugar de hablar de la identidad étnica como un todo es más adecuado hablar de mecanismos de identificación étnica, lo cual nos permiten reflejar la identidad en proceso y en situaciones concretas, tal como lo asumen los individuos y los grupos.

El ritual del día de muertos

El ritual colectivo más importante que realizan los mazatecos durante el año es la fiesta de muertos, una celebración conmemorativa de los antepasados que coincide con una etapa del ciclo agrícola, nada menos que el momento de la cosecha del maíz. Esta festividad rebasa en importancia incluso a la fiesta patronal de Santa María Chilchotla, por ser la época en que los migrantes regresan masivamente al pueblo y, en consecuencia, tiene gran capacidad de convocatoria, pues ni los que están en la región ni los que están lejos se la quieren perder.

Uno de los aspectos más distintivos de esta fiesta es la música de los huehuentones. Esta música mazateca mantiene una gran vitalidad, por ello puede considerarse como un mecanismo que contribuye a fortalecer la identidad colectiva del grupo, pues todos los habitantes de la región comparten el conocimiento y el gusto por esta manifestación cultural y se identifican con ella. Aquí cabe mencionar que si bien la lengua materna regional mantiene una gran vitalidad, hay quienes están dejando de hablar mazateco, sobre todo los que han sido migrantes. Lo curioso es que durante la fiesta, que es un contexto ritual, el idioma predominante es el mazateco, pues aún quienes dicen no hablarlo cantan las canciones en esa lengua.

La fiesta de muertos normalmente dura 10 días, comienza el 27 de octubre y concluye el 5 de noviembre, aunque se puede alargar o retraer algunos días en función de la abundancia o escasez de recursos. Las manifestaciones rituales de la fiesta son música, cantos, danza, elaboración de altares, ingestión de bebidas y



alimentos especiales, velaciones en el panteón, además de oraciones en determinados momentos. Durante el periodo de la fiesta las actividades cotidianas quedan suspendidas y se dice que está prohibido trabajar, aunque esta prohibición se refiere específicamente a las actividades agrícolas, pues hay otras labores que deben realizarse y también implican mucho esfuerzo.

La fiesta de muertos constituye un espacio de cohesión social, pues todos los miembros de la comunidad participan en roles tradicionales que refuerzan su adscripción al grupo. Las mujeres se encargan de preparar alimentos especiales como tamales de frijol y de carne, mole y atole agrio. Durante estos días se come el pan de muerto —pequeños panecillos que se hacen en la región y tienen la forma de una persona—, por lo que representan a las almas de los difuntos; en mazateco se les llama *nioshila jchota* o “pan de gente”. En cada casa todos los miembros del grupo doméstico participan en la realización de bellos y ricos altares en los que se ponen ofrendas para sus parientes fallecidos.

A lo largo de la fiesta se dan intercambios materiales y simbólicos que refuerzan los lazos de parentesco y reciprocidad; por ejemplo, la mayoría ha cosechado naranjas y es muy común llegar de visita a una casa y salir con un costal de naranjas; además, en cada casa se preparan tamales y pan de muerto, alimentos que se reparten entre conocidos y familiares. Lo importante no son los objetos intercambiados, sino las relaciones de solidaridad, pues muchas veces lo que se intercambia son alimentos para colocarse en el altar, y la gente dice “toma, es para tus muertitos”.

Como parte de la fiesta se realizan también cuatro velaciones en el panteón: el 31 de octubre en la tarde y el 1 de noviembre en la madrugada se prenden las ceras para los “angelitos”, es decir, para los niños difuntos; durante la tarde del día 1 y la madrugada del 2 las velas son para los difuntos mayores. Incluso en el cementerio se mantiene el intercambio simbólico, ya que cada grupo familiar llega al lugar con un paquete de velas y al pasar junto a conocidos o parientes van intercambiando cirios.

El significado de los huehuentones

Para entender mejor esta fiesta es indispensable hablar de los huehuentones, los grupos de personas que se disfrazan para representar a los muertos y que constituyen un elemento central para todo el desarrollo de la ceremonia ritual.

Cada grupo de huehuentones se estructura de la siguiente manera: por un lado hay una marcada distinción por sexo, ya que los varones son quienes se disfrazan, mientras las mujeres fungen como espectadoras; sin embargo, cabe mencionar que sólo de manera reciente ha empezado a darse participación femenina en muy pequeño porcentaje, sobre todo de niñas acompañadas de sus padres y hermanos

—y esto es importante remarcarlo porque refleja lo dinámico de la cultura—. Por otro lado, las reglas mazatecas de parentesco establecen como patrón residencial las familias extensas patrilocales, por ello los diversos grupos de huehuentones corresponden en gran medida con tales núcleos residenciales, de manera que en la cabecera municipal de Santa María Chilchotla se tienen grupos de huehuentones como los Escobedo, los Carreño, los del Llano, los del Centro, etcétera. Pero en las comunidades la mayoría de varones jóvenes, que casi siempre son familiares, forma los grupos de huehuentones que llevan el nombre de su respectiva comunidad, y entonces se tiene, por ejemplo, los huehuentones de Santa Herminia, de Cerro Calvario, o de Cañaltepec.

Los grupos de huehuentones aglutinan un número variable de integrantes, que puede ser de 15 a 50 en función del número de habitantes de una comunidad; si bien puede haber comunidades muy pequeñas, lo importante es que hay cuando menos un grupo en todas las comunidades. Cada grupo se compone de los huehuentones propiamente dichos —es decir, los que se disfrazan, bailan y actúan—, y un contingente de músicos y acompañantes que no tocan ni se disfrazan pero siempre van con ellos.

Huehuentón es una palabra de origen nahuatl que se refiere a los viejos —se sabe de varios carnavales de



Soneros veracruzanos, ca. 1920. Fonoteca INAH, núm. de inv. 03708.

huehues difundidos en distintas partes del país y se les llama de manera similar, huehuenche, huehuenchones, huehuetones, etcétera—; sin embargo, en mazateco se les llama de dos maneras distintas: una de ellas es *cha mah*, y según la etimología mazateca *cha* significa gente, mientras *mah* significa negro, por lo que se traduciría como hombres negros, concepto que hace alusión a los muertos y es lo que simbolizan estos personajes. La otra manera de designarlos es *cha xo'ò*: *cha* es gente y *xo'ò* ombligo, por lo que se interpreta como “persona que viene del ombligo de la tierra”. En ambos casos lo que subsiste es la referencia a los muertos, los que vienen del otro mundo, pues según la creencia “los que ya se fueron” nos vienen a visitar durante estos días.

El término *cha xo'ò* alude a la antigua cosmovisión mesoamericana, en la que el cosmos estaba dividido en 13 cielos y nueve regiones del inframundo, y la última de éstas era precisamente el lugar de los muertos. Dichos términos en mazateco son muy importantes porque muestran cómo a través de este ritual se siguen reproduciendo mitos muy antiguos, y el hecho de compartir este bagaje simbólico es también una manera de afirmar su identidad respaldada en valores y símbolos perpetuados durante siglos. Así, los varones que se disfrazan pierden sus atributos de seres vivos para encarnar a los muertos, y el propio concepto de *cha*

mah confirma que se trata de hombres negros que representan a los ausentes, a la muerte, a la oscuridad, en contraste con los vivos, con la vida, con la luz, con lo blanco.

Durante este periodo los *cha mah* actúan de manera anónima, cada individuo pierde su personalidad particular, lo que nos permite comprender la importancia del disfraz y la seriedad con que se asume el hecho de que nadie los reconozca. Por ello, tanto para disfrazarse como para quitarse el disfraz se van a un lugar apartado, también cuando comen o beben algo lo hacen escondiéndose para que no los identifiquen; más aún, si un *cha mah* es identificado, nunca se le debe llamar por su nombre propio, pues según el decir de la gente “es peligroso”. A todos se les llama bajo el nombre genérico de *cha mah*, *cha xo’o* o *yoba*, que traducen como enmascarado.

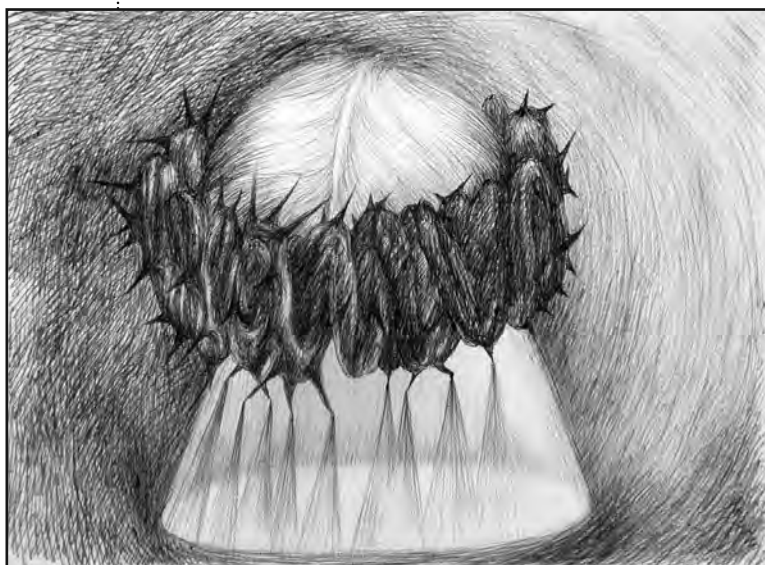
Los elementos del disfraz son los siguientes: una máscara que puede representar animales o personas, un sombrero, y ropas viejas y estrafalarias que van de acuerdo con lo que representa la máscara. Antes de colocarse la máscara se cubren la cabeza y la cara con dos paliacates o trapos, pues “no se les debe ver el cabello ni nada para que no los reconozcan”, dado que el hecho de disfrazarse representa un acontecimiento de mucho respeto.

En la región mazateca esta fiesta es una de las principales demostraciones de identidad cultural; sin embargo, como sabemos, la identidad tiene un carácter de contraste: se afirma lo que somos en oposición a los otros. En este sentido el desarrollo de la fiesta funge como distintivo regional, pues en cada municipio adquiere rasgos específicos. En Chilchotla, por ejemplo, no se acepta que los músicos se disfracen, mientras en Huautla o San José Independencia tal variante sí está permitida —y claro, en cada lugar dicen que su versión es la auténtica. En Chilchotla afirman que los músicos no deben disfrazarse ni bailar como señal de respeto y sí, en general, los músicos siempre tienen una actitud muy formal—, mientras los *cha mah*, disfrazados, son quienes hacen las bromas y bailan.

La música étnica como valor de identidad

El grupo de músicos que acompaña a los *cha mah* en sus cantos y danzas utiliza diversos instrumentos tradicionales: un tambor —es muy importante que sólo haya uno por grupo, y por lo general se le encarga a un niño, del que dicen que es como el corazón de la fiesta—, uno o dos violines, una o dos guitarras, una o dos vihuelas, y otras percusiones como raspadores, quijadas de burro, etcétera.

En cuanto a las canciones cantadas y bailadas por los *cha mah* o *cha xo’o*, ya se había señalado la importancia de que fueran interpretadas en mazateco, dado que para este grupo social la lengua es un pilar fundamen-



tal para su identidad étnica, en la medida de que constituye el primer indicio de que se pertenece a la cultura del grupo. Así, aunque en muchos ámbitos y contextos se hable español, es muy ilustrativo que se utilice únicamente el mazateco para las canciones (manifestaciones rituales), de esta manera se refuerza la tradición y se asume como algo muy propio.

Estas canciones pueden ser divididas en dos clases: las tradicionales y las nuevas; las primeras son conocidas e interpretadas por todos los miembros de la comunidad, y tratan fundamentalmente sobre “los muertitos” y otros aspectos relativos a la festividad; se caracterizan



por tener un lenguaje metafórico muy especial, y entre ellas pueden mencionarse las piezas de protocolo cantadas al principio y al final de cada representación.

Las canciones nuevas se componen cada año y así van conformando el repertorio de cada grupo, aun cuando se trata de una práctica implantada de manera reciente y se relaciona con la instauración del concurso de huehuentones. Dicho evento comenzó a realizarse en 1983, en el municipio de Chilchotla, a instancias de intelectuales locales preocupados por la preservación de su cultura, y actualmente ya se ha difundido a otros municipios. El concurso se lleva a cabo el primer día de la fiesta, el 27 de octubre, y participan muchos grupos, tanto de la cabecera como de las comunidades. El requisito es presentar una composición nueva, el tema es completamente libre pero deberá ser interpretado en mazateco.

Es interesante hacer notar que a través de estas canciones se hace una revisión de aspectos fundamentales de la cultura e historia del grupo. Los temas abarcan desde pensamientos filosóficos —abordados en una pieza como “Sobre lo pasajero que somos en este mundo”— hasta cuestiones de la vida cotidiana de la comunidad —por ejemplo, “Está comiendo sabroso el marranito gordo”—; también pueden aludir a determinados aspectos religiosos locales, como en la canción “Sobre la Virgen Magdalena”, que es la patrona del pueblo, o bien referirse a elementos míticos identitarios como “Sobre los chilchotlecos gatos”, pues cada municipio tiene referentes que evocan sus historias míticas particulares. Algunas canciones hacen una revisión de los sucesos ocurridos durante el año, por ejemplo: “Sobre los hombres soldados” en referencia a la presencia militar en la zona, o “Cómo cada día se va poniendo más difícil la situación”; en otras se habla de la historia étnica más antigua: “Sobre cómo respetaron la cruz nuestros viejos”, sobre su situación como minoría en un sistema dominante: “Sobre la opresión que sufrimos por los extranjeros”, e incluso acerca de cuestiones políticas locales y de todo lo que a ellos les parezca digno de comentar.

Para participar en el concurso los grupos de huehuentones no sólo deben componer la música y letra de la canción, sino además realizar una coreografía de acuerdo con el tema. Así los huehuentones recrean

de manera satírica diversos aspectos de la vida y costumbres mazatecas, entre ellas las labores agrícolas, la vida cotidiana, los personajes políticos, etcétera. Desde una perspectiva de identidad esto es muy interesante, ya que a partir de elementos culturales como la música, la danza e incluso la representación escénica los mazatecos transmiten la comprensión local de su historia contemporánea.

Y es aquí donde tenemos una clara muestra del papel de la música tradicional ante los procesos de globalización, ya que para los mazatecos representa una posibilidad de revisar un contexto social, económico y político que les tocó vivir durante el año con idiosincrasia y racionalidad propias. Y aun cuando la mayor parte del año, fuera del ciclo de esta fiesta del día de muertos, se vean inmersos en las influencias de la sociedad nacional, y escuchen, por ejemplo, música generada fuera de la región, en el contexto de la celebración ritual producen, interpretan y consumen su propia música.

El tiempo de la fiesta y el tiempo del ritual

Aunque la fiesta de muertos empieza a finales de octubre, los grupos de huehuentones, es decir, músicos y danzantes que se van a disfrazar, comienzan a ensayar desde septiembre, pues luego de la jornada laboral se reúnen por las tardes para ensayar las canciones tradicionales, crear nuevas piezas y planear cómo van a ser sus disfraces.

El gran ritual comienza el 27 de octubre a la hora del crepúsculo, cuando los varones empiezan a reunirse en el panteón, un espacio diferenciado del ámbito en que transcurre la vida cotidiana durante el tiempo de vigilia. El panteón funge como una puerta liminar entre el inframundo, de donde vienen los muertos, y el mundo de los vivos. De hecho, el ambiente festivo y de alegría se conjuga perfectamente con una actitud de mucho respeto a las creencias, y todo se realiza en función de los estrictos protocolos que marca la costumbre.

Así, los huehuentones se disfrazan por primera vez y, para comenzar, el jefe de cada grupo hace recomendaciones a los demás: les dice que deben comportarse dentro de las normas, ya que esta fiesta no se hace úni-



camente con intenciones de divertirse, sino con mucho respeto para conservar las tradiciones y la costumbre. Después se reza un rosario y una oración en la que piden permiso para llevar a cabo el ritual, y es hasta ese momento cuando empieza la música, misma que no dejará de sonar hasta que todo culmine, pues representa la esencia de la fiesta.

Como tiene que haber un orden específico, la celebración inicia con un canto llamado “Alma santa”, que hace alusión al alma de los muertos y por ello debe ser interpretada con mucho sentimiento, tanto por los músicos como por los danzantes. A partir de ahí cada grupo sigue un recorrido especial: deben salir del panteón uno por uno y se dirigen a la iglesia, donde una persona de cada grupo toca las campanas para anunciar a todo el pueblo que ya empezaron los festejos. Luego de tocar una pieza muy alegre, a la que llaman “Canción de entrada”, se dirigen al palacio municipal, donde se encuentran reunidas las autoridades y mucha gente se congrega con el entusiasmo de ver por primera vez a los *cha mah*. Ahí vuelven a tocar “Alma santa” y la “Canción de entrada”, acción con la que piden permiso a las autoridades para realizar la fiesta y luego interpretan varias canciones más, tanto tradicionales como del repertorio nuevo de cada grupo. Una vez que piden y se les otorgan las autorizaciones correspondientes, toda la gente sabe que la fiesta ha comenzado.

A partir de ese momento, y durante los 10 días siguientes, cada grupo comienza a visitar todas las casas del pueblo durante la noche; como cada contingente de *cha mah* sigue una ruta distinta, cuando una familia quiere que la visiten echa cuetes para llamarlos. Por el camino los músicos dejan de tocar y el único instrumento que suena es el tambor. Cuando el grupo llega a una casa, pasan al sitio en que se encuentra el altar y ahí comienzan a bailar; pues nuevamente se interpretan las dos piezas ya mencionadas, para luego alternar canciones nuevas y las tradicionales, que todos los grupos conocen. Al tiempo que los músicos interpretan las melodías, los disfrazados bailan de una manera muy peculiar, pues con sus movimientos deben representar a los ancianos que vienen cansados por su viaje desde el otro mundo. Entre una y otra canción el jefe del grupo, que debe ser una persona carismática, hace bro-

mas para divertir a los anfitriones. Utilizan un lenguaje ritual en el que se hacen inversiones de la realidad, para ellos el día es la noche y la noche es el día, los niños son viejos y los viejos son niños. Así, por ejemplo, al llegar a una casa pueden decir “buenos días viejito” refiriéndose a un niño pequeño, y de esa manera hacen reír a todos, pues de hecho se vive un ambiente de mucha alegría.

Después de un rato de bromas, música y canciones la familia anfitriona les ofrece alguna bebida, alimentos y cigarros —por lo general se brinda café, atole, aguardiente, cerveza, arroz con leche, galletas, tamales, pan, aun cuando se dice que antes les daban mole o cosas más elaboradas. Los disfrazados se van a un rincón o se salen de la casa para alimentarse sin que nadie los vea “como seres de este mundo”, y después vuelven a interpretar otra tanda de canciones que finaliza con una pieza especial “De despedida”. Así van de casa en casa durante toda la noche y el transcurso de la madrugada, y en caso de que llegaran dos o más grupos a una misma casa, la gente se siente obligada a recibirlos “para que regresen”.

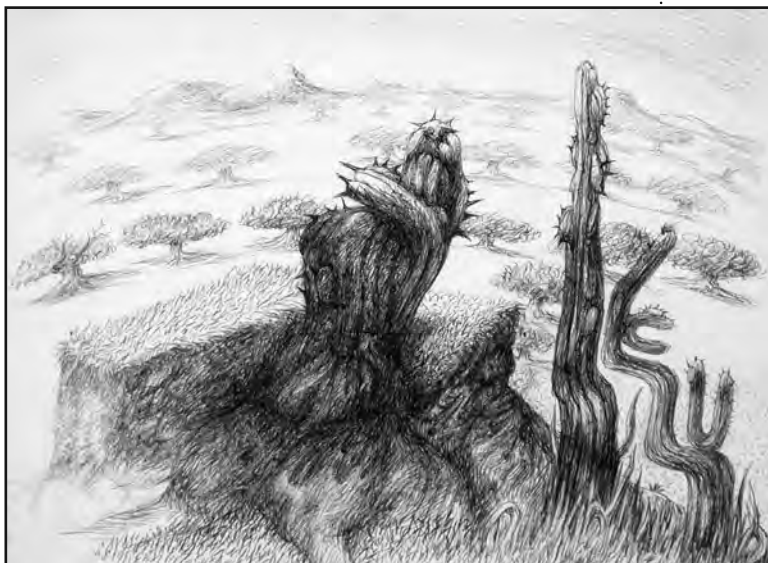
Las actividades de los *cha mah* son sobre todo de noche y de día descansan; pero además hay ocasiones en que los grupos cantan y danzan por periodos muy extensos, ya que pueden comenzar una noche, continuar toda la madrugada, la mañana siguiente y seguir hasta la tarde, descansar un rato y en la noche volver a empezar el ciclo. Al término de cada jornada los miembros del grupo se van a un sitio de retiro, donde se quitan el disfraz sin que nadie los vea y al día siguiente se lo volverán a poner; este lugar es generalmente la casa de alguno de los *cha mah*, donde también ensayaron antes de que comenzara la fiesta.

Durante las velaciones en el panteón, los grupos de huehuentones llegan a cantar y bailar, por ello la estancia en dicho lugar, lejos de ser lúgubre, resulta un acontecimiento lleno de música y de cantos, a lo que debe añadirse el colorido de las flores y la magia de las velas.

Los eventos finales

Cuando se acerca el fin de la fiesta, los huehuentones empiezan a encargar piñatas a todas las familias que

visitan, y por lo regular las niñas y jovencitas se ocupan de decorar las ollas de barro con papel de China; el último día de la celebración los huehuentones salen a plena luz y pasan de casa en casa a recoger sus *mundos* (así le llaman a las piñatas). Esta vez sólo interpretan una canción muy triste y melancólica, ya que se están despidiendo, y alrededor de las 16:00 horas todos los grupos de la cabecera y de algunas rancherías cercanas se reúnen para romper las piñatas que les han obsequiado; para la comunidad, ésta será la oportunidad para ver a los *cha mah* por última vez. Cada miembro del grupo rompe cuando menos una piñata, mientras los músicos interpretan sus canciones; al terminar, cada grupo pasa a la iglesia y uno de ellos toca la campana



para anunciar su despedida. De ahí se dirigen al panteón, se quitan el disfraz y agradecen el hecho de que la fiesta haya salido bien, y piden disculpas por las faltas que hayan cometido; luego se van todos a la casa de alguno de ellos para platicar sobre cómo será la fiesta el próximo año.

Aun cuando en los días siguientes todos retoman sus actividades normales, el ritual no ha llegado a su fin, pues cada grupo de huehuentones organiza una fiesta conocida como *jcha trua nia* que significa “vamos a bailar de blanco”; es decir, como seres de este mundo. Es un gran baile que tiene lugar en un espacio muy

amplio; por lo general ya no se disfrazan, mas ocasionalmente puede aparecer todo el grupo: músicos y disfrazados, cantar una canción y ofrecer la fiesta a los invitados para luego quitarse el disfraz y vestirse normalmente. En esta fiesta ya no se vuelve a escuchar la música tradicional de los huehuentones, sino que se tocan cumbias y música popular diversa.

Ya para terminar, es interesante remarcar que durante estos días de celebración la música es constante y es interpretada con enorme entusiasmo por gran cantidad de artistas locales; además, algunos grupos han logrado grabar sus interpretaciones a través del INI o de pequeñas compañías discográficas. Como decíamos al principio, los mazatecos crean y consumen esta música, y

en los días de plaza hay puestos que ofrecen una variedad de cassettes con música grabada de huehuentones, y también es posible adquirirlos en varios de los comercios establecidos. Así, en la mayoría de casas se acostumbra escuchar durante el día esta música tradicional reproducida en grabadoras.

Conclusión

Después de esta rápida revisión de la fiesta de muertos en el municipio mazateco de Santa María Chilchotla, podemos decir que la música mazateca actúa como un mecanismo de identificación étnica porque le permite a los habitantes de la región autodefinirse culturalmente. Para los mazatecos, la música propia es

también una importante posibilidad de revisar su historia y su contexto actual, pues refleja de manera artística y emotiva la imagen que tienen de sí mismos. Con esto abogamos por el respeto a la diferencia, y porque ésta no implique desigualdad.

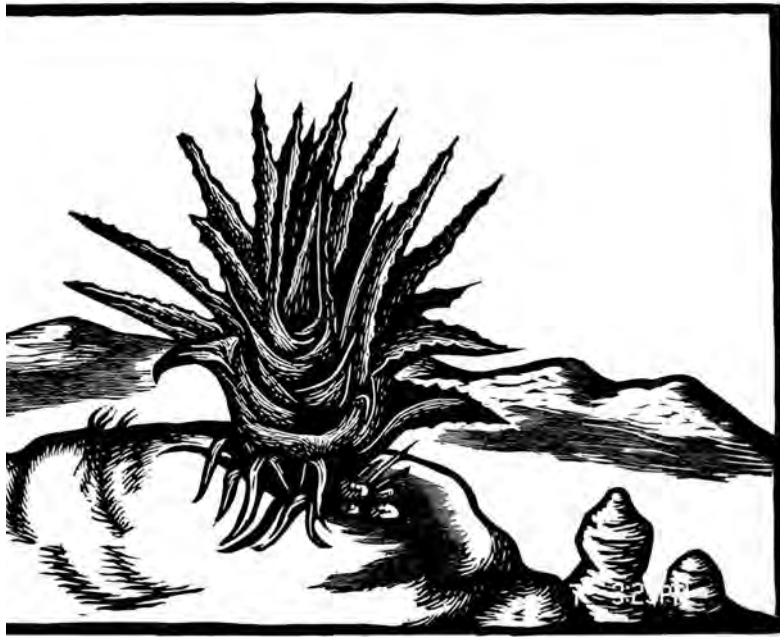
BIBLIOGRAFÍA

- Bartolomé, Miguel, *Gente de costumbre y gente de razón: las identidades étnicas en México*, México, Siglo XXI/INI, 1997.
- Quintanar M., María Cristina, “La gente de nuestra lengua. El grupo etnolingüístico *jchota émma* (mazatecos)”, en Barabas, Alicia y Miguel Bartolomé (coords.), *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las autonomías*, vol. II, México, Conaculta INAH, 1999.

Daniel Sheehy*

ETNOMUSICOLOGÍA

¿Tacos con salsa o con catsup? Perspectivas y estrategias para la continuidad cultural



Esta presentación se compone de dos partes: la primera corresponde al periodo de 22 años que trabajé en el Fondo Nacional para las Artes, mientras la segunda empieza cinco años atrás, cuando en la Institución Smithsonian me ofrecieron ser responsable del sello discográfico Smithsonian Folkways Recordings; sin embargo, como tengo el problema de que no puedo decir no, siempre digo yes, pronto me nombraron también coordinador de “Nuestra Música”, un proyecto de música latina.

Ahora bien, cada una de las dos partes de esta conferencia recibirá el nombre de una estrategia cultural: *in reach* o extenderse hacia dentro de la comunidad, y *out reach* o llegar al público más amplio posible. Además de que son dos importantes estrategias de instituciones como el Fondo Nacional para las Artes de Estados Unidos, también se relacionan con la responsabilidad de mis funciones en los dos casos, y tienen que ver con la administración de programas para apoyar la continuidad cultural, en gran parte a través de la música tradicional.

Quiero enfatizar la categoría de continuidad cultural más que la de música, pues me interesa señalar que la música tradicional forma parte de un mecanismo más grande, complejo y dinámico; de un mecanismo que llamamos cultura. Es decir, la música por sí misma no tiene más significado o importancia que el dado por los grupos humanos, y por eso varía de persona a persona, de comunidad a comunidad, de contexto social a contexto social y de tiempo a tiempo. Obviamente, la música y la cultura evolucionan juntas con el tiempo, y subrayo que para hablar de música tradicional

* Smithsonian Institution, director del sello discográfico Smithsonian Folkways Recording, de Estados Unidos.

en el contexto de la globalización es necesario considerar no solamente la música, sino todo el paquete de la música, de la cultura musical.

Voy a comentar ciertas perspectivas que algunos músicos han compartido conmigo, y así ofrecer ingredientes para nuestras conversaciones en este foro. Tómenlas como pequeños perfiles para sugerir estrategias de apoyo a la continuidad cultural, y con este concepto quiero implicar que los miembros de una cultura tengan la capacidad y los elementos necesarios para recrearla conforme a su memoria, valores y sus aspiraciones. Claro que, ante todo, yo hablaré de un contexto estadounidense.

La salsa y la catsup

Hace pocos años tuve oportunidad de conversar en Los Ángeles con el director del mariachi Los Camperos, Nati Cano, una de las personalidades más importantes e influyentes en materia de música tradicional mexicana.* En los grandes festivales, glorificando al mariachi como símbolo cultural de raíces mexicanas, Los Camperos siguen siendo ídolos, y los jóvenes de los talleres de música mariachera veneran a Nati como héroe y modelo.

Sus experiencias en el contexto de la música en Estados Unidos le hicieron pensar en términos más grandes acerca de su trabajo, y para ubicarse mejor en esta situación hizo algunos cambios, musicales y sociales, en el contexto de sus presentaciones, entre ellos uno muy importante y revolucionario para su tiempo (1974): invitar a una mujer al grupo y así romper la barrera del género sexual; incluso pensó en abandonar el repertorio de sones y música ranchera por la música pop, pero no lo hizo. En 1989 —y en

* Véase Daniel Sheehy, *Mariachi music in America*, Oxford, Oxford University Press, 2005; Mariachi Los Camperos de Nati Cano, *¡Llegaron Los Camperos!: Concert Favorites*, Smithsonian Folkways Recordings, 2005 (con abundantes notas biográficas y explicativas de Sheehy).



Ejecutante ñahñú de acocote, procedente de Hidalgo, en la Cumbre Tajín, 2006. Foto: Ulises Fierro Alonso.

reconocimiento a sus actividades a favor de la tradición musical de la comunidad mexicana—, el *National Endowment for the Arts* le otorgó la mayor distinción que ofrece el gobierno federal en el campo de las artes tradicionales: el galardón para el Patrimonio Cultural Nacional.

En esa conversación le pedí su opinión acerca de los nuevos arreglos, estilos, repertorio y coreografía de otros grupos; fue obvio que tomó la pregunta en serio, y que había pensado mucho en este tema:

Mira, no deberías cambiar cosas que son clásicas, deberías dejarlas como son. Cuando me preguntan ‘¿cómo te

gusta este mariachi?', yo les digo: no deberíamos hacer todos lo mismo, no es bueno para la humanidad que todo sea lo mismo, pero hay límites, hay un límite que dice que no debe de ser así, ahora es otra cosa. Mira, yo lo explico así, el taco, tanto como el mariachi y el tequila, es una imagen mundial de México ¿no? En el taco con salsa de tomate, salsa verde, salsa de chipotle, pónle la salsa que quieras, pero no le pongas catsup.

Nati en realidad dijo *ketchup*, y me gustó tanto la metáfora del taco como imagen del gran dilema contemporáneo que confronta la cultura tradicional ante las intensas fuerzas de cambio —como las que presenta la globalización—, que me la robé para el título del último capítulo de un libro sobre mariachi publicado el año pasado: “Tacos with ketchup or salsa, the challenge of change”, “Tacos con catsup o salsa, el reto del cambio”. Y me gustó más todavía —ahora como indicador de las líneas de falla entre esencias culturales— cuando una de las editoras del libro, una etnomusicóloga muy conocida y admirada, nativa del estado de Tennessee, me preguntó “¿qué tiene de malo tacos con catsup?, suena delicioso”.

Pero les decía que Nati Cano tomó en cuenta el nuevo contexto en que cual se encontraba y vio no solamente la necesidad de cambiar su música, sino también la oportunidad que presentaba el nuevo contexto de Estados Unidos para hacer cambios que él quería hace tiempo. Cuando era joven, él había sufrido el desprecio social hacía su música, tanto por parte de los músicos de conservatorio como de propietarios de cantinas —quienes en la puerta ponían una advertencia: “no se admiten mujeres, uniformados, boleros, mariachis o perros”—. También dice que en Estados Unidos había experimentado el racismo estilo americano, y no podía creer una ocasión, mientras estaba de gira por Texas, que no lo dejaban entrar a un restaurante por ser mexicano. Por eso soñaba con mejorar la situación social de su música y de la comunidad mexicana en Estados Unidos; en ese sentido, la continuidad con cambios era fundamental para el bienestar de su tradición y de comunidad en general.

Permítanme darles otro ejemplo. Hernán Martínez es un aficionado a la música tradicional del Valle de



San Luis —región que comprende el sur del estado de Colorado y la montañosa zona norte de Nuevo México—. Yo lo conocí hace 25 años, cuando él y otros hispanos del valle fundaron su propio consejo de artes al sentir que el consejo artístico local, dominado por los anglos elitistas, no se había preocupado por las artes tradicionales, arraigadas durante siglos de presencia hispana.

Yo admiraba mucho su trabajo y nos hicimos amigos. Un día llegó a mi oficina de la Institución Smithsonian y me puso enfrente a sus tres hijos, para luego preguntar: “Daniel, quiero que les digas a mis hijos por qué deben hablar español y seguir practicando las tradiciones hispanas del Valle de San Luis”. Por supuesto que me dio pánico, pues de repente sentí una responsabilidad tremenda, y rompiendo ese momento de silencio Hernán contestó a su propia pregunta: “porque si no siguen hablando español y practicando las tradiciones de sus antepasados van a dejar ser quienes son, van a ser alguien diferente y nuestra existencia como pueblo terminará”.

Para Hernán y sus amigos del sur de Colorado las maneras y tradiciones de sus ancestros no debían cambiarse, en contraste con la estrategia y perspectiva de



Nati; para ellos era de más valor mantener dichas tradiciones tal como fueron heredadas, y por eso al organizar sus conciertos tomaban muy en cuenta sus tradiciones musicales: tocaban conjuntos de violín y guitarra para interpretar redondos, valsitos, chotises y polkas locales. También crearon galardones para reconocer a los ancianos como depositarios de las tradiciones; produjeron programas de radio para difundir los artistas y costumbres locales; realizaron talleres para transmitir sus tradiciones de una generación a otra.

Al mismo tiempo, y esto es importante, empezaron programas de danza folklórica y de clases de mariachi para jóvenes y tal vez grupos de *rock and roll*, pero ya casi no me acuerdo —aunque yo también toqué *rock and roll*, quiero que sepan—. Lo importante es que estos músicos no descuidaron la preservación de sus tradiciones y lograron expandir el universo de su cultura con otras expresiones, y ésa fue la táctica; es decir, la estrategia seguida fue mantener intacta la parte sonora, como monumento al pasado, pero cambiaron las dimensiones culturales y sociales al ofrecer nuevos contextos para funcionar y valorizarse.

La música fue re-escenificada como un símbolo de identidad para remarcar la importancia esencial de su cultura en esta época; simultáneamente sembraron opciones para mantener su mexicanidad en un concepto más exclusivo, reflejando la realidad social en su alrededor; en vez de desplazar una música por otra, su universo musical, como el universo celestial, se iba haciendo más grande, se expandía cruzando la frontera de Colorado a Nuevo México.

Roberto Martínez nació en Mora, un pueblito en las montañas del norte de Nuevo México. Cuando era pequeño, se hizo una guitarrita con un bote de lata y brazo de palo, en la que fingía tocar como su tío. Años después fue a vivir a Albuquerque y no sólo aprendió a tocar guitarra y vihuela sino que fundó el grupo Los Reyes de Albuquerque, tocando música ranchera y boleros. En la década de 1960 era empleado civil en una base de la fuerza aérea, cuando sucedió algo que cambió su vida y su música para siempre: sufrió discriminación por parte de sus jefes blancos, lo cual le tomó completamente por sorpresa. Llevó a la fuerza aérea a la corte y ganó, y con eso también su tarea musical

adquirió una nueva conciencia: podía dirigirse a muchas personas para valorar su cultura, así como defender sus derechos civiles y culturales a través de la música.

Como era la época del movimiento de los derechos civiles, Roberto Martínez tocó en eventos públicos para apoyar a la raza; compuso corridos para honrar a personajes como Reyes Tijerina y Daniel Fernández, un héroe chicano de la guerra en Vietnam, que se tiró encima de una granada para salvar las vidas de sus compañeros. Roberto Martínez no cambió su estilo musical ni repertorio tradicional, eso fue una constante para él, pero sí cambió el significado y la importancia social de su música.

Un caso distinto es el de Juan Gutiérrez, músico de Puerto Rico que se trasladó de San Juan a Nueva York para trabajar como percusionista en orquestas teatrales de Broadway. Como ahí encontró el antídoto para sus sentimientos de alienación urbana en la música de los afro-portorriqueños, con ellos fundó el grupo Los Primeros de la 21, cuyo sonido entretejía las tradiciones de origen africano, la bomba y la plena, con el sonido contemporáneo que gustaba a los neoyorquinos.

Luego de cientos de talleres con jóvenes del barrio, organizaron varios eventos anuales en los que honraron a los primeros veteranos y alzaron el perfil público de su tradición. Los Primeros de la 21 se convirtieron en uno de los más influyentes y célebres puntos de encuentro de la identidad puertorriqueña, desatando una explosión de grupos similares de bomba y plena a través del Noreste, e incluso más allá. Además de entregar a sus oyentes un nuevo sonido sacado de lo profundo de la tradición, supieron componer diversas piezas para agrupar a los portorriqueños alrededor de programas sociales contemporáneos. Así, “Isla nena” es un ejemplo —con su refrán “Isla nena, perla cautiva, tu pueblo te liberó de la marina”—, que celebra la exitosa protesta que llevó a la marina estadounidense a abandonar el uso de la Isla de Viajes como campo de tiro.

Al comenzar el grupo, Juan Gutiérrez tenía la idea de tocar las versiones de bomba y plena más fieles a la tradición; sin embargo, terminó por convencerse de que la “tradición” de la bomba y la plena en el ambiente



de Nueva York estaría incompleta sin los sonidos de una música local que, por lo demás, resultaba fundamental para la identidad de los neoyorquinos; en consecuencia, y como los demás artistas que he mencionado, Juan transformó el papel social y significado cultural tanto como el sonido.

Cambiar para preservar

A partir de los ejemplos anteriores, ahora quiero referirme un poco a las acciones realizadas por dichos actores dentro de su comunidad para integrar su música tradicional —entre comillas— a los cambios de su contexto. Por un lado, de manera muy intencional tratan de no cambiar el producto sonoro, pero transforman o re-escenifican mucho su valor cultural y social; por el otro lado, quizá la música se transforme incluso completamente para mantener su estadio de tradición cultural. En tanto aficionado a la restauración de carros antiguos, me gustaría decir que el primer caso equivale a conservar el *chasis* clásico y poner nuevo el motor, transmisión, frenos, etcétera —como estoy haciendo con mi Mustang 68—, mientras en el segundo se modifica el *chasis* pero conservamos el motor.

Durante mis años en el Fondo Nacional para las Artes, la estrategia más importante era ofrecer apoyo financiero a proyectos enfocados al interior de las comunidades, de manera que esos recursos humanos y materiales ayudaran a fortalecer las conexiones entre miembros de la comunidad y su memoria cultural. En Estados Unidos el contexto quizá es un poco diferente porque hay más interés en preservar la cultura o la tradición como forma de resistencia; y aunque estoy seguro de que lo mismo ocurre en México, en mi país representa una categoría casi universal; ésta es una de las estrategias que considero parte del *in reach*.

El propósito, repito, consistía en ofrecer las herramientas necesarias para facilitar la transmisión y recreación de las tradiciones en manos de sus miembros: se apoyaba el aprendizaje de una persona con otra persona, había talleres para formar grupos más grandes en una tradición, conciertos comunitarios, programas en escuelas locales, grabaciones para distribución por

canales dentro de la comunidad y muchos más. Recuerdo que cuando un amigo estuvo a cargo de un proyecto relacionado con música étnica del norte de California, para distribuir los casetes llegó al único mercado de toda la zona y ahí repartió las grabaciones a la gente que llegaba de las montañas. Con esto concluyo la primera parte de esta presentación y paso a la segunda.

Estrategias hacia adentro y hacia afuera

En 2000, tres años después de la llamada “revolución republicana”, cuando se recortaron casi a la mitad los fondos y el personal del Fondo Nacional para las Artes, la Institución Smithsonian me ofreció la oportunidad de dirigir el sello discográfico Smithsonian Folkways Recording y el Museo de Sonido —es decir, la colección de grabaciones del Center for Folklife and Cultural Heritage—, que representa un gran acervo de tradiciones populares y patrimonio cultural.

Como muchos de ustedes saben, la Institución Smithsonian en realidad es una especie de museo nacional de Estados Unidos, integrado por una red de 18 museos, el zoológico nacional y nueve centros de investigación, la gran mayoría ubicados en Washington, D.C. Como yo, el Centro de Tradiciones Populares y Patrimonio Cultural se dedica desde hace cuatro décadas a la investigación y preservación del patrimonio inmaterial de Estados Unidos y otras partes del mundo. De hecho, en uno de los festivales de la Smithsonian conocí en 1975 a Irene Vázquez Valle, una gran historiadora del Museo Nacional de Antropología de México, quien llevó a un grupo de músicos que tocaba sones regionales.

El sello discográfico Smithsonian Folkways Recording comenzó a trabajar en Nueva York en 1948 como una empresa privada; su fundador y director, Moses Hash, dedicó su vida a documentar y difundir la música y tradiciones orales de los pueblos del mundo. En 1987, un año después de la muerte de Hash, el catálogo de Smithsonian Folkways Recording —entonces integrado por más de dos mil discos con música de todo del mundo— pasó a la Smithsonian y se convirtió en la colección más importante. Hoy este acervo

cuenta con siete sellos en los que se han editado tres mil discos con cerca de 40 mil piezas. El sello empezó a funcionar en 1989 para continuar el trabajo de Hash y de la Smithsonian Folkways Recording, por lo que se trata de una colección que también trabaja como un sello de discos.

Según el acuerdo entre la familia Hash y la Smithsonian, todo el catálogo de discos debe mantenerse accesible al público para siempre —no sé cuánto tiempo sea para siempre, pero así dice—, y su conservación debe mantenerse mediante la venta de discos, no a través de subsidios del gobierno ni del museo, por lo que el único subsidio se destina a los quince empleados, entre ellos su servidor. Con esta idea de autonomía económica se buscaba mantener la producción discográfica al margen de los caprichos burocráticos y garantizar que la distribución llegara a un mercado amplio.

Hacia un sonido tradicional globalizado

Pero cumplir con estos dos requisitos no ha sido fácil en términos económicos, pues ¿cuántas compañías pueden garantizar que sus grabaciones estarán a la venta para siempre? De hecho ninguna, porque económicamente no funciona. Pero esto puede cambiar gracias a la tecnología, que permite digitalizar el sonido y hacer copias individuales de discos mediante el uso de CD-R, ya que así hemos cumplido los deseos de Moses Hash de siempre tener copias disponibles de los tres mil álbumes de la colección, y cuyo catálogo puede ser consultado en nuestra página *web*.

Además, en Colombia se publican alrededor de 20 discos nuevos cada año, ya sea compilaciones de la colección o grabaciones originales como ésta, una serie de canciones del movimiento chicano llamada *Rolas de Aztlán. Songs of the Chicano Movement*, que es muy reciente y fue comentada hace unos días en el periódico *La Jornada*; en Estados Unidos publicamos un disco de música para niños; un álbum de música jíbara que obtuvo dos nominaciones para el Grammy; el disco de sones huastecos de los Camperos de Valles, el segundo disco del mariachi Los Camperos y otro de música lla-



nera de Colombia. Cada año hemos distribuido en el mercado internacional cerca de 250 mil copias de discos de la colección, así que funciona más o menos bien.

Y para que funcione mejor pusimos en marcha una nueva iniciativa, llamada *Smithsonian Global Sound*, que se enmarca en la estrategia ya mencionada del *out reach*, es decir, extenderse hacia un público más amplio al ofrecer por medio de Internet no nada más la información cultural relacionada con Smithsonian Folkways Recordings, sino también la colección de archivos de música tradicional a mucha más gente en todo el mundo. Por medio del Smithsonian Global Sound buscamos crear un gran museo virtual de sonido disponible para todos los que tienen acceso a Internet, por lo que oyentes de todas partes podrán escuchar música y conocer la cultura étnica de 166 países, así como las tradiciones culturales presentadas en la página electrónica de la Institución Smithsonian.

En suma, buscamos fortalecer el compromiso de la gente con su propio patrimonio cultural y, al mismo tiempo, ampliar el interés por apreciar las culturas de otros pueblos, para quienes lo importante es llegar al mundo. Sin embargo, también quiero remarcar que esta nueva estrategia, el Smithsonian Global Sound, es algo más, en la medida en que forma parte de una red internacional de instituciones culturales en las que se trabaja para preservar y difundir el contenido de sus colecciones.

En 2001 la fundación Rockefeller apoyó al Centro de Tradiciones Populares y Patrimonio Cultural para hacer un plan de trabajo, abrir una oficina en Seattle, Washington, y echar a andar el proyecto para digitalizar



los archivos sonoros. La tarea fue dirigida por Sean Curset, que antes trabajó para Microsoft, con la asesoría del antropólogo y entonces director de la Institución Smithsonian, Dr. Anthony Seeger, y del también antropólogo y director del Centro, Dr. Richard Kearn. La fundación Ford apoyó la digitalización de archivos en India y Sudáfrica, en tanto que otras fundaciones contribuyeron en distintas formas.

Luego de cinco años de trabajo se lanzó oficialmente la página *web Smithsonian Global Sound*, y actualmente ofrece 40 mil selecciones musicales para descarga, recursos educativos e información cultural detallada*. Como nosotros creemos que la música es mucho más que sonido, y que su significado sólo cobra sentido en relación con la comunidad que la practica, es de importancia fundamental que la nueva iniciativa ofrezca mucho más que sonido, y por eso hay archivos con fotografías y textos para explicar la música y su contexto cultural, todos realizados y cuidadosamente catalogados por musicólogos y otros expertos. La dimensión educativa de nuestra página *web* ofrece información pertinente para investigadores, profesores, estudiantes, músicos, aficionados a la música y gente interesada en otras culturas.

De esta manera, *Smithsonian Global Sound* permite al Centro de Tradiciones Populares y Patrimonio Cultural ofrecer de manera virtual parte de sus colecciones por medio de archivos de meta-datos llamados archivos colaboradores, lo cual significa que el Centro no tiene necesidad de crear sus propios sistemas de distribución y comercio, que son realmente complejos y muy costosos. Para este proyecto se invirtió más de un millón de dólares, gracias a las fundaciones Rockefeller y Ford; nosotros ponemos la plataforma, y mediante los llamados archivos colaboradores se añade contenido meta data, lo cual aporta un valor agregado al sonido.

Como en el caso de la Institución Smithsonian, la página *web* de *Smithsonian Global Sound* debe ser autosustentable a través de la venta de archivos para descarga. Dado que el gobierno federal no otorga sub-

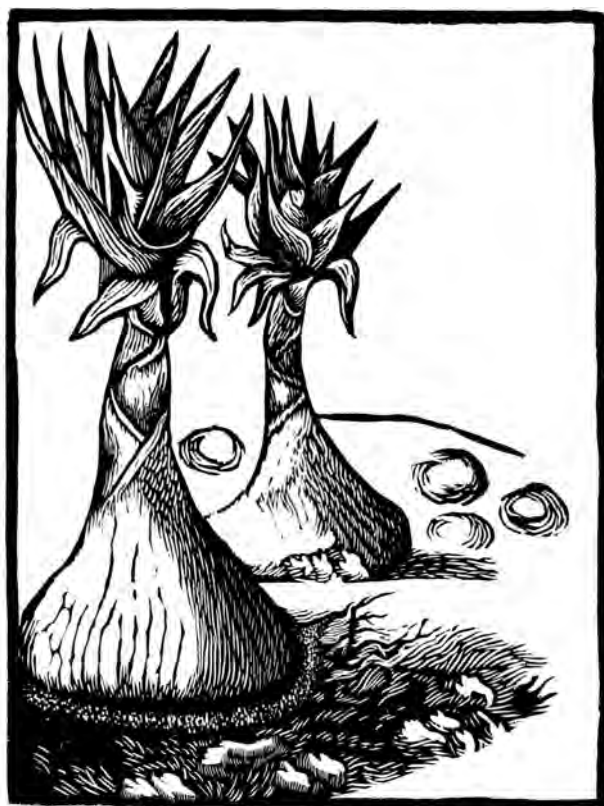
sidios para mantener las actividades continuas del sector cultural, resulta esencial desarrollar estrategias de mercado para mantener las operaciones cotidianas, además de transferir un porcentaje de los ingresos a los archivos para apoyar su trabajo. Por otra parte, en virtud de que la filosofía de *Smithsonian Global Sound* es proteger los derechos intelectuales de los creadores de los sonidos disponibles en su página *web*, a través de *Smithsonian Folkways Recording* se pagan regalías, y también fomenta el compartir ingresos con archivos y artistas —por cierto, para participar en el proyecto electrónico de *Smithsonian Global Sound*, los archivos deben tener los derechos para vender el material de sus colecciones.

Antes de terminar, quiero enfatizar la importancia de los contenidos de *Smithsonian Global Sound*, sobre todo porque se trata de un sitio sin fines de lucro y con propósitos educativos; como ya dije, también nos interesa apoyar los derechos económicos y creativos de artistas y autores, así como ofrecer un servicio público, tanto hacia el interior como al exterior de las comunidades culturales. Además de los numerosos artículos escritos por etnomusicólogos y otros expertos, en nuestra página *web* se ofrecen imágenes y videos, así como escuchar gratuitamente los primeros 30 segundos de más de 35 mil piezas tradicionales provenientes de todo el mundo. Luego de escuchar una pequeña muestra, cada uno de estos archivos digitales puede ser descargado a un costo de 0.99 dólares, y para ello el visitante o usuario de nuestra página cuenta con varias herramientas de búsqueda, dado que una pieza se puede buscar por país, por palabra, e incluso por instrumento musical de una región determinada.

Así pues, nuestra página *web* es una estrategia de *out reach* para llevar tanto la música como el contenido informativo —el paquete total de la cultura— a un público más amplio a través del Internet; al mismo tiempo, como se trata de reconocer a los grupos, pagar regalías a los artistas y apoyar archivos regionales mediante el trabajo con sus comunidades, podemos ver que también se trata de la dimensión *in reach* mencionada al inicio de la presentación. La estrategia puede variar, lo importante es asegurarse de que en el mundo siempre habrá salsa para echar a los tacos.

* Puede consultarse en www.smithsonianglobalsound.org en tanto la página electrónica de la Institución Smithsonian se encuentra en www.si.edu

El desuso de categorías tradicionales en la interpretación del son jarocho en Los Tuxtlas, Veracruz



Una de las premisas básicas de la etnomusicología, y de hecho uno de los principios que la constituyen como disciplina, consiste no sólo en dedicarse al estudio de la música en diferentes culturas, sino en reconocer la diversidad de esos sistemas musicales. Con el propósito de estudiar la música de una cultura de manera integral, la etnomusicología ha desarrollado diversos métodos y marcos teóricos como herramientas para sustentar la validez de cualquier sistema sonoro frente a la música occidental, el cual se distingue de los otros por disponer de una notación propia. Si bien cabe señalar que el uso del pentagrama no es exclusivo de la música occidental, la etnomusicología surge en dicha cultura y en esos términos ha sido desarrollada como disciplina.

Sin embargo, de las investigaciones iniciales de la misma etnomusicología ha surgido la necesidad de comprender los sistemas musicales “en sus propios términos”, y por ello se puede recurrir a las llamadas categorías “nativas” para explicar o describir aspectos esenciales de la ejecución de cada género musical como parte de su contexto simbólico, cultural y social.¹ Las categorías “nativas”, y el contexto de su uso, ayudan a entender el sentido de términos o conceptos particulares de cada cultura. Dado que los símbolos en cada cultura se presentan en la realidad como categorías culturales, es posible que varias categorías puedan referirse a un mismo objeto, y lo que debe interesar al investigador es conocer la manera en que es concebido ese objeto.²

* Estudiante de la maestría en Etnomusicología en la Universidad de Guadalajara.

¹ Arturo Chamorro, *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhepecha*, Zamora, Colmich, 1994, p. 30.

² S.P., Spradley, *The Ethnographic Interview*, Forth Worth, Tex., Brace Javanovich College Publisher, 1979, pp. 97-99.



El tema que nos atañe en este trabajo son los conceptos y categorías de la música occidental incorporados a un sistema musical popular; en particular revisaremos el caso del son jarocho, género propio de la fiesta del fandango del sur de Veracruz. A pesar de una cierta complejidad en el uso actual de tonalidades y acordes, la traducción incompleta de un género tradicional al lenguaje de la música occidental parece apuntar al empobrecimiento y desarticulación de la música del fandango. En consecuencia, nuestra hipótesis de trabajo será la siguiente: si se retoman categorías de la interpretación tradicional para la enseñanza del son jarocho —ya sea de manera complementaria o paralela a la enseñanza de los conceptos y términos de la música occidental—, quizá se lograría transmitir algo más de la esencia interpretativa de este género.

Buscar universales o reconocer la diversidad

La notación de música en un pentagrama es considerado por algunas personas un “lenguaje universal”; dejando de lado la discusión en torno a si la música es o no un lenguaje, podemos afirmar que el pentagrama no es un sistema universal de notación de música; por el contrario, para muchas formas musicales resulta sumamente limitado.³ Las limitaciones en cuanto a la altura de las notas han sido resueltas de diversas maneras, una de ellas es la medida de cents, que subdivide en cien partes los intervalos de medios tonos, pues muchos sistemas musicales contemplan el uso de cuartos de tono o la colocación de notas que no pueden ser representadas en el pentagrama. En cuanto a la notación de la rítmica en un pentagrama, las limitaciones van desde el hecho de que la música occidental exige un pulso constante hasta la manera de ensamblar un conjunto de instrumentos de acuerdo con un pulso que los rige a todos, lo cual tampoco es universal.⁴

La búsqueda de conceptos totalizadores y universales

³ Bruno Nettle, *The study of ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts*, Chicago, University of Illinois Press, 1983; Alain Daniélou, *Music and the power of sound. The influence of tuning and interval on consciousness*, Inner traditions, Rochester, Vermont, 1995.

⁴ Alain Daniélou, *op. cit.*

en la amplia gama de las ciencias sociales siempre ha presentado problemas y se han discutido ampliamente. Sin duda existen los universales, pero habría que ser cuidadoso en proponerlos, pues generalmente están cubiertos por un velo de etnocentrismo; de hecho, uno de los temas que llevó a esta disciplina a cuestionar los universales fue el concepto mismo de “música”, pues más de un puñado de lenguas carece de una palabra o concepto para traducir lo que en nuestra cultura occidental significa “música”⁵. Un hombre de los Tuxtlas decía: “No, no, eso de la música llegó después, antes era pura jarana” (don Felipe Lara, Santiago Tuxtla, Veracruz).

El son jarocho actual

Gracias al auge de que goza actualmente, el son jarocho es un género que está siendo retomado por jóvenes para quienes representa un orgullo ser los herederos de una tradición ancestral, mas también la conciben desde el contexto global que ha determinado su entorno cultural. En tanto modelo dominante de los fenómenos inmersos en la globalización, la cultura occidental ha provocado que tanto la reciente difusión como la enseñanza del son jarocho se ejerza en términos ajenos al sistema cultural del que dicha tradición forma parte, como en el caso de los nombres dados a las notas y tonalidades. Es decir, tales términos ni siquiera son importados al sistema de música popular de manera íntegra, sino que de manera fragmentaria se trasladan conceptos de un sistema a otro sistema con bases muy distintas, lo que ha resultado en el empobrecimiento general de la interpretación.

La traducción de un sistema musical oral a un sistema escrito sin duda pierde de vista elementos indispensables que dan sentido y carácter a la ejecución o forma de tocar. La traducción a la que nos referimos no siempre es escrita; es decir, aunque un músico no conozca la lectura de un pentagrama, con el simple hecho de referirse al nombre de una nota o tonalidad —por ejemplo a la tonalidad de sol mayor (G)—, está haciendo uso de una categoría propia del sistema de notación occidental. En este sentido, el son jarocho aparente-

⁵ Bruno Nettle, *op. cit.*



mente no presenta mayor complejidad, pues la mayoría de los sones, al igual que muchos géneros populares, hacen uso de una armonía muy sencilla, con tónica, dominante y subdominate. Si bien dichos sistemas musicales son considerados simples al ser vistos por el lente de la música occidental, cuentan con un cuerpo teórico ancestral y complejo, sólo que por ser transmitido de manera oral podría parecer que no existen.

Los orígenes y la influencia de la música barroca

El son jarocho tiene fuerte influencia europea, sobre todo por el uso de instrumentos que asemejan las guitarras barrocas y otros instrumentos de cuerdas que circulaban por tierras y mares durante los siglos XVI al XIX. Es bien sabido que la relación entre música barroca y son jarocho es estrecha, y que fue integrada durante lo que Antonio García de León ha llamado el “complejo del Caribe afroandaluz”, cuyos inicios son ubicados en el siglo XVI, el periodo del barroco en las artes, cuando se iniciaban propiamente los procesos de lo que hoy llamamos globalización.⁶

El barroco en la música occidental corresponde al periodo de los siglos XVII y XVIII, los tiempos de Bach, Händel, Vivaldi y los inicios de la formación de los grandes compositores clásicos. Cabe señalar que las obras que conocemos de esta época son presentadas en nuestros días desde la forma de interpretación y la concepción actual de la música, pero entonces la ejecución y la composición no estaban en lo absoluto estandarizadas, por el contrario. Un ejemplo tangible para ilustrar los sistemas musicales no estandarizados puede ser la guitarra barroca, que en ese tiempo no tenía medidas preestablecidas, y si consideramos que era tan sólo uno de los cordófonos populares de la época, podemos ver que la variedad de dimensiones de las jaranas actuales son permanencias de la forma en que era socializa-

da y difundida la música en el pasado. Asimismo, no existía una estandarización de afinaciones, ni de tonos o notas, y antes del siglo XVIII en Europa ni siquiera existía un término que se refiriera específicamente a la altura de las notas, algún término como tono o lo que en inglés se llama *pitch*.⁷

Para mayor claridad, resultará conveniente citar un documento antiguo en el que se muestra la manera en que era concebida la afinación durante el siglo XVI:

Las instrucciones más antiguas que existen para afinar un clavicordio⁸ sugiere que la nota inicial, C, sea colocada a cualquier altura (“con quella intonazione chea te piacere”) [...], el tono en el barroco variaba mucho más de lo que varía el tono del concierto moderno y, evidentemente, esto era de manera menos caótica de lo que parece a primera vista.⁹

Es en el barroco que surge el “clavecín bien temperado” de Bach, y a partir de este momento el sistema de la música occidental toma la forma que conocemos hoy en día, por lo que éstos son los inicios de la estandarización en afinaciones, altura y nombre de las notas. Sin embargo, esto sucede únicamente entre los miembros de la elite europea, su influencia en la música popular es posterior. La escala temperada gradualmente va permeando el sistema musical europeo hasta llegar a la época moderna, cuando el afán por la estandarización en la construcción de instrumentos, la afinación y la escritura logran establecerse como parte inseparable de las concepciones globales de la música “cultura”.

Apenas en 1955 se estableció la “recomendación” para estandarizar la afinación de los instrumentos de la orquesta, y es en esta fecha que se establece el tono de La en una frecuencia de 440 hertzios. Pero aun a mediados del siglo XX se debatía la altura exacta del La (A) que sería consensado; los franceses, por ejemplo, abogaban

⁶ Antonio García de León, “Contrapunto entre lo barroco y lo popular en el Veracruz colonial”, en *Heterofonía*, México, Conaculta-INBA, núm. 109 -110.

⁷ Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, McMillan, 1994.

⁸ Pietro Aaron, *Thoscanello de la musica*, Venise, 1523.

⁹ Stanley Sadie (ed.), op. cit.



por la estandarización de un La en 435 hertzios,¹⁰ mientras los ingleses preferían una frecuencia de 440 hertzios; es decir, que la elección de la altura exacta de dicha nota fue en gran medida una decisión con tintes políticos.

La estandarización de las afinaciones es muy reciente, como lo es también el acceso a la tecnología que ha permitido tal estandarización. Si nos remitimos a una época en que los órganos de las iglesias europeas eran afinados de cierta manera en invierno y de cierta otra en verano, debido a los efectos del clima en los instrumentos,¹¹ podremos imaginar un panorama más amplio en cuanto al diverso mundo de las afinaciones que existía en la época en que se gestaba el son.

En nuestros días, cuando se habla de una nota se da por hecho que parte del tono La (A) en 440 hertzios; entonces, si nos referimos a una nota Sol (G) se sobreentiende que ésta es en relación con el La (A) preestablecido. Igualmente, parece un hecho que un sonido ubicado entre Sol# (G#) y La (A) no es una nota, pues no tiene nombre en el sistema de música occidental. Ésta es una parte del problema sobre el que buscamos reflexionar en este trabajo, ya que si bien se acepta el carácter barroco del son jarocho, muchas de las características barrocas han perdido importancia.

Algunos viejos soneros hacen referencia a la infinidad de modos de afinar las jaranas y guitarras de son en función de “cada individuo que tenía su inteligencia” (don Chico Hernández¹² y don Juan Pólito¹³); es decir, cada individuo que tenía su inteligencia” podía recrear nuevas afinaciones constantemente, las cuales no necesariamente recibían un nombre en particular. Por otro lado, había afinaciones que sí recibían un nombre, tales como *bandola*, *chinalteco* o *variación*; sin embargo —ya sea por el paso del tiempo, por la distancia entre uno y otro pueblo, o por la cantidad de afinaciones que existían—, los testimonios actuales muestran distintas afi-

naciones con un mismo nombre. Además, encontramos nombres de afinaciones que aluden a la posición de los dedos, tal es el caso de *cruzado*, *por dos*, o *por cuatro*; es decir, que bien se le puede decir *por dos* tanto a la posición de los acordes como a la afinación del instrumento, sea jarana o guitarra. Don Juan Pólito explica que una guitarra de son afinada *por dos* sólo utiliza un dedo en cada acorde, mientras la afinación *por cuatro* utiliza dos dedos en cada

acorde; pero indudablemente otros músicos presentarían una explicación distinta. Este aparente caos no es muy distinto al que habría regido en la música barroca europea, y aun cuando como bien señalamos en una cita el caos aparenta ser mayor, en la realidad habría sido complejo mas no necesariamente caótico.

Entre los jóvenes jaraneros, tanto de Veracruz como de otras partes del país, e inclusive del mundo, en nuestros días predomina la afinación *por cuatro* para la guitarra de son y la jarana, aunque otros más hacen uso de la llamada *afinación universal* en la jarana. Don Juan Zapata, de Santiago Tuxtla, llama bandola a lo que podríamos considerar equivalente a la *afinación universal*, y resulta igual a la que se utiliza para la guitarra española, pero sin la sexta cuerda, el Mi (E) grave.

Cabe señalar que lo más importante en cualquier afinación son los intervalos entre una y otra cuerda; por tanto, la afinación puede ser a partir de cualquier nota. Actualmente la afinación *por cuatro* suele partir de la nota Sol, o al menos así es como se ha difundido. Pero esto varía según el pueblo, región o preferencia particular de los músicos; en Chacalapa, por ejemplo, tenemos que se parte de un Sol sostenido (G#) o La (A), es decir, que prefieren tocar con las cuerdas tensas y más agudas,¹⁴ mientras en Santiago Tuxtla suelen partir de un Fa sostenido o Fa, o sea que prefieren una afinación más grave. En ambos casos no sería extraño encontrarse con que tanto al Fa (F) y Fa sostenido (F#), como al Sol sostenido (G#) y La (A) se les llame indis-

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² Entrevista a don Chico Hernández, realizada por Alejandro Huidobro y Ramón Gutierrez en 1994.

¹³ Entrevista a don Juan Pólito Baxin, en San Andrés Tuxtla, 2005.

¹⁴ Don Delio, de Chacalapa, Veracruz, explica que esto tiene una razón de ser, ya que en el pasado se afinaban los instrumentos muy bajos, pero el volumen del ambiente, especialmente el ruido de las ferias, los fue obligando a subir la afinación para escucharse mejor, para que las jaranas tuvieran mayor volumen.



tintamente “Sol” (G), ya que la disposición de los intervalos corresponde a la afinación *por cuatro*. Hay quien afirma que el tono debe ajustarse a la voz del versador, pero esto era congruente cuando en el fandango había personas que se dedicaban exclusivamente a versar, entonces el tono elegido era el que mejor se acomodaba a la voz cantante.

Es incierta la razón por la que ha predominado la afinación *por cuatro* sobre las demás, sin duda es una afinación en la que resulta cómoda una amplia gama de acordes. Los músicos del movimiento jaranero recurren principalmente a la teoría de la música occidental, por ello cada vez resulta más común que se hable en términos de distintas tonalidades. Por ejemplo, los sones en tono mayor bien pueden ser en Do mayor (C) o Sol mayor (G), principalmente; los sones en tono menor suelen ser en Do menor (Cm), Sol menor (Gm), Re menor (Dm), La menor (Am) u otros. Para los soneros viejos de los Tuxtlas, tocar en *menor* puede ser lo equivalente a la tonalidad de Fa mayor, pero tocar en menor también puede referirse a la afinación y no a la posición de los acordes. De cualquier modo, no es común que los jóvenes jaraneros elijan tocar por este tono. Para los viejos jaraneros tocar por *mayor* es lo equivalente a Do mayor (C), a Si mayor (B), o a otras tonalidades, en función de cómo estén afinados.

El son de “La morena”, por ejemplo, es conocido como un son en menor, pero don Dionisio Vichi, entre otros, de Santiago Tuxtla, lo toca en el tono que tradicionalmente se nombra *menor*, es decir en Fa mayor, lo que en ocasiones, por la afinación, resulta estar en realidad en Mi mayor (E). Llama la atención de los jaraneros actuales que “La morena” sea interpretada en un tono mayor y se refieren a ella como “La morena en mayor”, aunque don Dionisio Vichi seguiría considerando que es un son en menor. Esto es un ejemplo de las diferencias entre lo que entienden unos y otros por los términos “mayor” y “menor”.

Podemos ver que la importación de categorías de un sistema musical a otro pueden generar confusión. Durante los fandangos donde conviven jóvenes y viejos, mientras los primeros consideran aburrido o tedioso tocar en un mismo tono o en dos —es decir, en lo que entienden los viejos como *mayor* y *menor*—, los

viejos no pueden tocar en las diversas tonalidades que se han difundido entre los jóvenes. Aun cuando en el pasado no había tal variedad de acordes, sí había una amplia variedad de afinaciones, al grado de que los jóvenes no saben cambiar de afinaciones como los soneros de antaño, y quizá por ello les resulte tedioso tocar en lo que aparentemente son sólo dos tonalidades o dos conjuntos de acordes. A lo largo del fandango las afinaciones iban cambiando hasta llegar a las afinaciones de *madrugada* (don Utrera¹⁵).

Los soneros viejos han ido olvidando el antiguo sistema de afinaciones, pero aun si lo recordaran, los jóvenes no sabrían seguirles el paso. Lo que es desafortunado de esta situación es que las antiguas afinaciones no necesariamente fueron olvidadas por imprácticas, sino por un desprecio general a las formas del pasado y por la búsqueda de ser más parecidos a la sofisticada e imponente “civilización moderna”.

Conclusión

El problema que buscamos señalar en este trabajo es que desafortunadamente una porción de la población de jóvenes jaraneros, a pesar del entusiasmo y el empeño están sujetos a un contexto de globalización que tiende a banalizar el exceso de flujo de la información. Situación que resulta en una grave desinformación sobre la teoría musical. Es decir, que en aras de la tradición, la enseñanza del son jarocho en casas de la cultura o en talleres, no hace uso del cuerpo teórico de la música occidental, esto por un lado, pero además de ello, tampoco existe un reconocimiento y valorización de que las categorías que usan “los viejos”, sean en sí mismas parte de una teoría musical. A modo de conclusión, proponemos reivindicar el discurso de los *viejos* y buscar comprender el trasfondo de la terminología que usan para describir la música, reconociendo las llamadas “categorías nativas” como las unidades que conforman una teoría musical. Asimismo, proponemos que la difusión y enseñanza del son jarocho incluya tanto la teoría musical occidental como las diversas, y quizá ambiguas, categorías del sistema tradicional.

¹⁵ Entrevista a don Utrera, realizada en video por Alejandro Huidobro y Ramón Gutiérrez en el “Hato”, Santiago Tuxtla, 1994.

Nidelvia Vela Cano*

ETNOMUSICOLOGÍA

Más allá de la jarana tradicional



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

La música en Yucatán

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Los músicos mayas, la globalización y la tecnología

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



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

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



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

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

Estrategias

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

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

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

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

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

¹ Músico de Akil (entrevista, 1998).



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

BIBLIOGRAFÍA

Appadurai, Arjun, "Disjuncture and difference in the global cultural economy", en Arjun Appadurai, *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1996.

Ayora Díaz, Steffan, "La modernidad del conocimiento local: La medicina herbolaria y el escrito oculto de las medicinas locales en Chiapas", en Ayora Díaz, Steffan Igor y Gabriela Vargas Cetina (coords.), *Modernidades locales. Etnografía del presente múltiple*, Mérida, ICY/UADY, 2005.

Ayora Díaz, Steffan y Gabriela Vargas Cetina, "Globalización y localidades", en Ayora Díaz, Steffan Igor y Gabriela Vargas Cetina (coords.), *Modernidades locales. Etnografía del presente múltiple*, Mérida, ICY/UADY, 2005.

Baqueiro Foster, Gerónimo, *La canción popular de Yucatán (1850-1950)*, México, Editorial del Magisterio, 1970.

Brito Sansores, William, *Tizimín en la historia*, México, Ediciones Salessianas, 1995.

Cetina Aguilar, Anacleto, *Breve historia y cultura del municipio de Hunucma*, Mérida, s/e., 1996.

Fabian, Johannes, *Time and the other. How anthropology makes its object*, Nueva York, Columbia University Press, 1983.

Farris, Nancy M, *La sociedad bajo el dominio colonial*, México, Alianza, 1992.

Fischer, Michael H.J., *Emergent forms of life and the anthropological voice*, Durham, Duke University Press, 2003.

Flores Dorantes, Felipe y Rafael Ruiz Torres, "Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición de Oaxaca", México, Fonoteca INAH, mecanoscrito, s/f.

Hopkins, A. G., "The history of globalization and the globalization of history", en A. G. Hopkins (ed.), *Globalization in world history*, Nueva York, W. Norton & Company, 2002.

La revista de Mérida, Mérida, 29 de enero de 1890.

La revista de Mérida, Mérida, 29 de enero de 1898.

La revista de Mérida, Mérida, 29 de enero de 1913.

López de Cogolludo, fray Diego, *Historia de Yucatán*, t. I, Campeche, H. Ayuntamiento de Campeche (Col. Pablo García), 1995-1997.

Meisch, Lynn A., *Andean entrepreneurs: Otavalo merchants and musicians in the global arena*, Austin, University of Texas Press, 2002.

Mignolo, Walter, "Introducción: Acerca de la gnosis y el pensamiento del sistema-mundo moderno/colonial", en Walter Mignolo (ed.), *Historias locales diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal, 2003.

Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Conaculta/Patria, 1989.

Pedersen, Max Jardow, *La música divina de la selva yucateca*, México, Dirección General de Culturas Populares, 1999.

Pérez Sabido, Luis, *Bailes y danzas tradicionales de Yucatán*, Mérida, DIF, 1983.

Redfield, Robert, *Una cultura de transición*, México, FCE, 1944.

Reuter, Jas, *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México, Panorama Editorial, 1994.

Robertson, Roland, "Glocalization. Time-space and homogeneity-heterogeneity", en Mike Featherstone, Scout Lass y Roland Robertson (eds.), *Global modernities*, Londres, Sage, 1995.

Romero, Jesús, Daniel Pérez Ayala y Fernando Burgos Zamada, "Historia de la música", en *Enciclopedia yucatanense*, t. IV, Mérida, Gobierno de Yucatán, 1977.

Rosado Ojeda, Vladimiro, varios artículos (tipo físico, psíquico, organización social, religiosa, política, economía, música, literatura y medicina), en *Enciclopedia yucatanense*, t. II, Mérida, Gobierno de Yucatán, 1977.

Sevilla, Amparo, Hilda Rodríguez y Elizabeth Cámara, *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala*, México, Premiá (La red de Jonás), 1983.

Solano, Fernando, Raúl Cardiel Reyes, Raúl Bolaños Martínez, *Historia de la educación pública*, México, SEP/FCE, 1981.

Villa Rojas, Alfonso, *Los elegidos de Dios, México*, Conaculta/INI (Presencias), 1992.

Wade, Peter, Music, race & nation: *Tropical music in Colombia*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

Washabaugh, William, *The passion of music and dance. Body, gender and sexuality*, Oxford y Nueva York, Berg, 1998.

Yúdice, George, Toby Millar, *Política cultural*, Buenos Aires, Gedisa, 2001.

Raquel G. Paraíso*

ETNOMUSICOLOGÍA

El son calentano como elemento de identidad cultural en la Tierra Caliente del Balsas



El son es uno de los géneros musicales más prolíficos y representativos de la riqueza y diversidad de la cultura mexicana, así como una expresión genuina de las músicas, culturas e identidades sociales de varias regiones del país. En particular, el son calentano del Balsas (noroeste del estado de Guerrero, sureste del estado de Michoacán y suroeste del estado de México) lleva consigo una memoria cultural colectiva de músicos y audiencias que ha mantenido viva esta tradición musical durante más de un siglo y la ha convertido en parte esencial de la cultura terracalentana.

Como otros sones regionales, el son y el gusto calentano conllevan elementos musicales y contextuales que crean y sustentan la identidad cultural de la región: la tenacidad de los músicos y su longevidad han ayudado a mantener la música como tradición viva y facilitado su transmisión de forma oral de generación en generación; la “regionalidad” del género ha mantenido la tradición sin muchos cambios estructurales o estilísticos —aunque el género ha ampliado su repertorio y ha sabido “re-crearse” respetando los esquemas formales básicos del son—; por último, la estética poética y la sensibilidad cultural han contribuido a mantener el contenido de los textos en torno a la Tierra Caliente, su geografía, sus paisajes, su historia, sus costumbres y su gente. La músicos calentanos se han adaptado a los cambios en los contextos sociales de la región y han sabido ajustar su música a tales circunstancias, al tiempo que

* Universidad de Clarke, Iowa, Estados Unidos.



han sustentado la identidad cultural de la música con la región y sus habitantes. Al mismo tiempo, esta tradición musical también ha sobrevivido gracias a una audiencia que siempre la ha seguido de cerca y ha jugado un papel esencial como receptor y promotor de la misma.

Esta ponencia ofrece una descripción general del son calentano y lo presenta como ejemplo de una expresión del son mexicano que es portadora de identidad cultural regional a través de características musicales (dotación instrumental, aspectos rítmicos, melódicos, líricos y coreográficos del género) y contextuales (contextos sociales de la música y sus formas de transmisión a través de los años).

El son mexicano como portador de identidad cultural

Ya desde sus inicios, el son mexicano surgió como un estilo musical aglutinante que reflejaba el mestizaje de sus diferentes herencias. El etnomusicólogo Daniel Sheehy sostiene que el son es resultado de una hibridación de elementos y contextos musicales europeos, amerindios, africanos y afrocaribeños iniciado a principios de 1500, y de las identidades culturales y experiencias que se dieron durante y después de la Colonia. En palabras de este mismo autor, el son emergió posteriormente, hacia finales del siglo XVIII, como un estilo musical que reflejaba “una nueva conciencia de las culturas regionales” y “una expresión significativa de valores, identidades y necesidades culturales” (Sheehy 1999: 39).

Históricamente, la música popular mexicana —y el son como expresión mestiza por excelencia— se desarrolló de forma paralela al mestizaje que tuvo lugar durante la Colonia. Según varios investigadores, los primeros signos de la identidad musical propia hicieron su aparición hacia finales del siglo XVIII y emergieron de forma más clara en la época de la Independencia, en 1810. Ciertas formas musicales populares (particularmente el son y el jarabe) fueron asociadas con la nueva identidad mexicana y, con el tiempo, llegaron a forjar un mosaico de culturas musicales regionales únicas, “cada una de ellas identificada más con una región particular que con la nación como un todo” (Sheehy,

1999: 39). Para Stanford, el son “marca la mayoría de las identidades culturales regionales del país, de modo que cumple con la función universal de la música de marcar identidades” (Stanford 2001: 11). La aproximación de Arturo Warman a la significación de identidad social del son se plasma al describirlo como

[...] uno de los legados más preciosos con el que se ha fraguado la cultura nuestra, una cultura de culturas; pues en el son se resumen alegrías, leyendas y sabidurías ancestrales y perfiladas en el tañido de vihuelas, laúdes, arpas y guitarras, tambores y chirimías, acompañado con la trama de trovas y danzas (Warman 2002a: 3).

Así vemos cómo el son es portador de identidad cultural y de regionalidad, manifestación de culturas populares de diversas regiones mexicanas y expresión de “regionalismo” a través de los elementos musicales y contextuales intrínsecos en los diferentes subgéneros del son. Históricamente, varias etapas marcaron la evolución del son como portador de identidad cultural. En primer lugar, los sones alcanzaron su más alta popularidad durante la Independencia debido a que fueron considerados como símbolos nacionales. En segundo lugar, el movimiento nacionalista del siglo XIX introdujo el son en los salones e impulsó su fuerza como expresión de identidades mexicanas. Por último, con el movimiento revolucionario de 1910 el son fue identificado definitivamente con las clases populares y con un México que presentaba su oposición al gusto europeo adoptado por la aristocracia. Durante el siglo XX el son llegó a convertirse en el género más representativo de la expresión y tradición musical mestiza mexicana.

Los sones y gustos calentanos, como otras tradiciones de son, se desarrollaron y empezaron a tomar forma a partir de los sonecitos de la tierra —piezas bailables instrumentales o vocales derivadas de tonadillas y canciones españolas y que eran tocados en México desde finales del siglo XVIII—. Cuando los músicos calentanos los adaptaron a sus propios estilos interpretativos, estos sonecitos se convirtieron en lo que conocemos como sones y gustos calentanos, y hacia finales del siglo XIX se convirtieron en expresión de la cultura

calentana y de su gente. Aún hoy en día muchos habitantes de Tierra Caliente recuerdan a los músicos considerados como los primeros que iniciaron esta tradición musical hacia finales del siglo XIX, los “padres” de la música calentana: Juan Bartolo Tavira (1850-1924) e Isafas Salmerón Pastenes (1891-1945) (Warman 2002b).

Aunque esta tradición musical no sea bien conocida fuera de la región, ha sobrevivido durante más de un siglo; sus compositores han desarrollado y ampliado su repertorio con nuevas composiciones, mientras los músicos han sabido retener gran parte de este repertorio y adaptarse a los cambios en los contextos sociales en que esta música tiene lugar. Músicos tan destacados como Juan Reynoso han cruzado las fronteras para llevar la música calentana a escenarios nacionales e internacionales. Él, junto a otros muchos, ha sustentado y llevado a un nivel superior las tradiciones musicales calentanas. Esta música repleta de vigor y honestidad aún sirve como centro de la fiesta, el baile y la celebración, como dijo el etnomusicólogo Anthony Seeger:

La música es un recurso social capaz de comunicar manifestaciones y señas de identidad. Las interpretaciones musicales han demostrado ser un recurso para expresar identidad y diferencias en sexo, edad, parentesco, clase social, etnicidad, religión, persuasión política y nacionalidad. Un análisis de cualquier expresión musical revela cómo los ejecutantes y las audiencias utilizan estos criterios para crear eventos significativos (Seeger, 1998: 61).

El son calentano como expresión particular del son mexicano

El son calentano se ubica dentro del complejo musical del son y asume características musicales, literarias y coreográficas generales compartidas por otros sones regionales. A continuación describiré el son calentano enmarcándolo dentro del son mexicano y las caracte-



Mariachi tradicional mazahua en procesión ritual, San Felipe del Progreso, Estado de México, ca. 1990. Fonoteca INAH, núm. de inv. 03184.

rísticas generalmente aceptadas para la definición y descripción del mismo en sus aspectos musical, literario y coreográfico.

Apecto musical

El conjunto instrumental

En primer lugar diremos que, en general, los sones son ejecutados por pequeños grupos que tocan, casi exclusivamente, instrumentos de cuerda, aunque algunas tradiciones utilizan instrumentos de percusión y cada región tiene sus particularidades. En nuestro caso, los sones calentanos del Balsas, de las regiones de los

estados de México, Guerrero y Michoacán, utilizan una dotación instrumental que incluye uno o dos violines, una o dos guitarras sextas y un pequeño tambor llamado tamborita. Durante finales del siglo XIX y comienzos del XX —época de oro de esta tradición musical— se usaron la guitarra panzona y la guitarra séptima, instrumentos que fueron cayendo en desuso al ser sustituidos por la guitarra sexta a partir de la década de 1930 (Ángel Huipio, comunicación personal, 21 de junio de 2003).

En el son calentano, el violín y la voz son los instrumentos que llevan la melodía. El violín desempeña un papel indispensable, pues otorga al son calentano el aspecto improvisatorio. La guitarra provee la textura armónica, en tanto la tamborita ofrece la fuerza rítmica al tiempo que adorna y dialoga con el ritmo del zapateado del bailaror —o reproduce el sonido de éste cuando el son no es bailado, y así cada uno de estos instrumentos contribuye a la vitalidad rítmica de la música.

Lo que generalmente se conoce como son calentano incluye tanto sones como gustos. Las principales diferencias entre ambas formas consisten en que el gusto es cantado y el son es instrumental —aunque existen algunos sones cantados—, en cómo la naturaleza vocal del gusto determina la organización musical y la estructura de la pieza, y en el *tempo* más lento del gusto y más incesante del son.

Estructura formal

En su estructura formal, los sones alternan secciones instrumentales con o sin canto de coplas (estrofas rimadas) de cuatro, seis o diez versos generalmente octosílabos; si no hay estrofas cantadas, las secciones instrumentales se alternan de acuerdo con la estructura formal específica del subgénero de son.

La estructura general del son calentano alterna secciones instrumentales con secciones cantadas en el gusto y secciones instrumentales en los sones. Estas secciones instrumentales consisten en adornos o fragmentos musicales compuestos de antemano, y son únicos y característicos de la tradición calentana. Los adornos son elegidos por el violinista (o compuestos

por él), y de esta selección depende en gran medida el carácter y naturaleza de cada ejecución. Aunque ya exista un repertorio de adornos, éstos se consideran improvisados: el material musical en sí no lo es, pero sí la selección de los adornos y cómo son combinados en cada ejecución, lo cual confiere el aspecto improvisatorio a la música calentana.

La forma general del son y del gusto se puede esquematizar de la siguiente manera:

Sones (generalmente instrumentales)	Gustos (generalmente cantados)
1. Violín presenta el tema (2 o 3 frases) dos veces	1. Violín introduce el tema (completo o fragmento)
2. Adornos	2. Adornos antes del primer verso (opcional) o primer verso
3. Tema una vez (opcional)	3. Alternancia entre adornos y versos
4. Adornos (menos que antes)	4. Últimos adornos
5. Cadencia final	5. Cadencia final

Invariablemente, los sones instrumentales comienzan con el tema tocado por el violín y generalmente es repetido. El tema suele consistir en dos o tres frases musicales, cada una de las cuales se repite. Después de que el tema ha sido presentado, el violinista toca una sección de adornos, tras la cual el tema puede o no tocarse de nuevo —sin ser repetido— antes de otra sección de adornos que conduce a la cadencia que marca el final de la pieza. Esta cadencia final es distintiva y única de los sones y gustos calentanos, y suele consistir en una escala diatónica descendente hacia la tónica, o en una escala descendente desde la dominante a la tónica seguida por un arpeggio ascendente que igualmente resuelve en la tónica.

Como los sones, los gustos comienzan con una introducción instrumental en la que el violín presenta la melodía del tema principal que luego interpretará la voz. Esta introducción suele ser muy parecida al tema vocal, aunque es el violinista quien decide tocar la melodía como una réplica del tema o como una variación del mismo. Generalmente, el primer verso aparece después de la introducción, aunque algunos violinistas incluyen una sección de adornos antes del primer verso cantado. Las secciones vocales e instrumentales



—ya adornos en ese momento— alternan hasta que se han cantado todos los versos. El número de versos y el número de adornos entre ellos varía de una ejecución a otra del mismo intérprete, y de un intérprete a otro. Después de la última estrofa y los últimos adornos el violín termina con la misma cadencia final utilizada en los sones, que es característica y exclusiva de la tradición calentana.

Aspecto armónico

Los sones se mueven principalmente entre patrones armónicos de dominante y subdominante, aunque sutiles variaciones armónicas pueden tener lugar. Predomina el modo mayor, con un vocabulario armónico mayormente limitado a progresiones de I, IV, II7, V, y V7, pero también existen sones en menor (Lieberman *et al.*, 1985: 6, Reuter 1981: 157, Sheehy, 1998: 606).

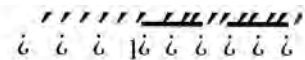
La armonía en los sones y gustos calentanos es relativamente sencilla y suele estar limitada a ciclos armónicos que se mueven alrededor de la tónica, dominante y subdominante (i-iv-i-V7-i o i-iv-V7-i). Los sones se componen tanto en tonalidades mayores como menores, siendo las más comunes Fa mayor, Re mayor, Do mayor, La mayor, Sol menor y Re menor. Generalmente, el tema permanece en la misma tonalidad aunque algunos sones presentan modulaciones de mayor a menor o viceversa. La mayoría de los gustos están compuestos en menor (Re menor y Sol menor). Estas tonalidades acomodan el registro vocal de los cantantes y los conjuntos calentanos suelen transportan las composiciones para adaptarlas a las necesidades vocales de sus ejecutantes.

Los adornos tienen su propia progresión armónica. Debido a que un mismo adorno puede aparecer en diferentes sones, los adornos, aún manteniendo su progresión armónica, tienden a permanecer en la tonalidad del son o del gusto en el que aparecen. Si se dan cambios tonales, éstos suelen producirse entre los relativos mayores o menores de las tonalidades principales del son.

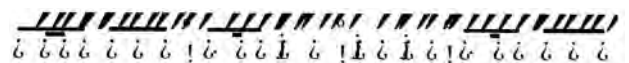
Aspecto rítmico

En lo que respecta a la estructura rítmica del son, los investigadores están de acuerdo en que es variada y compleja. Generalmente predomina el compás ternario, siendo los más comunes 3/4 y 6/8. Es característico el uso de la sesquiáltera o combinación de ritmos de subdivisión binaria y ternaria ejecutados por los mismos instrumentos, o de forma simultánea por diferentes instrumentos dentro del conjunto. La complejidad rítmica varía en función de la región de origen del son y puede incluir síncopas, contratiempos y otros acentos rítmicos inusuales e inesperados. (Lieberman, *et al.*, 1985: 6, Reuter, 1981: 157, Sheehy, 1998: 606, Stanford, 1972: 68, 2001: 40).

Como otros sones regionales, el calentano es vigoroso, de ritmo marcado y *tempo* rápido. Los sones y gustos utilizan compases de 3/4 y 6/8, respectivamente, y muchos de ellos usan ritmos sincopados en la melodía y el acompañamiento. También aquí una de las principales características rítmicas es el uso de la sesquiáltera —literalmente “seis que altera”— agrupando pulsos binarios y ternarios tocados por violín (alternados sin patrón fijo de sucesión) o tocados simultáneamente por los instrumentos melódicos y rítmicos del conjunto. Así, la sesquiáltera aparece tanto en las melodías del violín o la voz como en la superposición de tales melodías sobre los acompañamientos básicos de la guitarra en el son



y en el gusto



Los sones y gustos tienen esencialmente un carácter rítmico y repleto de energía. Incluso las melodías más líricas deben interpretarse “sin salirse del compás”, y el arte de improvisar los adornos se refleja en la conexión de uno con otro sin perder el pulso y sin añadir descansos entre ellos. Según Juan Reynoso, “hay que pensar medio minuto antes de que se termine de tocar uno

para saber cuál será el próximo adorno y para que entre a tiempo” (Juan Reynoso, comunicación personal, 15 de junio de 2003). Síncopas y contratiempos son otros elementos musicales que sin duda contribuyen a la vitalidad general de las composiciones.

Aspecto melódico

Al igual que en otros sonos regionales, las melodías en la tradición calentana nunca son simples y el carácter rítmico de la música les ofrece una rica variedad de recursos melódicos; como sucede también en otros sonos, cuando hay dos violines o dos cantantes las melodías suelen ejecutarse en terceras o sextas, y tanto los cantantes como instrumentistas suelen ser hombres.

Las frases melódicas de los sonos suelen tener una duración regular (frases de cuatro u ocho compases que a menudo se repiten), mientras los gustos suelen ajustar su duración a la de los versos y puede variar de ocho a veinte compases. Los adornos se suelen construir alrededor de unidades melódicas relativamente cortas desarrolladas mediante variaciones rítmicas.

Aspecto literario

Desde un punto de vista formal, el son suele utilizar estrofas octosílabas de cuatro, seis o diez versos con rima consonante o asonante. Las coplas tienen coherencia por sí solas y no requieren estar conectadas a una narrativa más larga para adquirir sentido (Lieberman, *et al.*, 1985: 5, Reuter 1981: 158, Sheehy 1998: 607, Warman 2002a: 9).

La forma poética de los gustos varía según el contenido del texto, aunque la estrofa más utilizada es la cuarteta, una estrofa de cuatro versos generalmente octosílabos muy común en la poesía popular. Las cuartetos de romance (con rima abcb) son las más generalizadas, como por ejemplo en “La mariquita”, un gusto de Isaías Salmerón:

- a- Mariquita quita y quita
- b- quítame de padecer
- c- el rato que no te veo
- b- loco me quiero volver

Existen otras variantes igualmente comunes, como las cuartetos de rima alterna: abab (Magis 1969: 465-476); en ocasiones las cuartetos se convierten en sextillas, lo cual dependerá de las necesidades musicales del gusto en el que aparezcan.

Es respecto al contenido donde ciertos elementos socio-culturales de Tierra Caliente se transmiten de forma más intensa, ya que la poesía popular es, como dice Celedonio Serrano Martínez, “la expresión lírica del sentir, del pensar y del saber populares” (Serrano Martínez, 1972: 12). El contenido de las coplas del son



mexicano es rico y variado, ya que incluso pueden encontrarse coplas provenientes de la literatura española del siglo XVI, y que son versos conocidos en diferentes repertorios literarios de Latinoamérica (Lieberman, *et al.*, 1985: 5, Reuter 1981: 158, Sheehy, 1998: 607; Warman, 2002a: 9). Como en otras formas del son, las coplas de inspiración local tienen un origen más reciente y los temas incluyen desde el amor a descripciones regionales de mitos y leyendas, gente y animales, actos políticos, religiosos, etcétera.



Aun cuando carecen de letra, algunos sonos calentanos hacen referencia, por medio de títulos o efectos musicales, a actividades relacionadas con el estilo de vida calentano o determinadas profesiones. Warman y Martínez Ayala mencionan específicamente sonos que hacen referencia a la vida y trabajo en los ranchos, una de las principales ocupaciones en las haciendas durante la Colonia (Martínez Ayala, 2002; Warman, 2002b: 12). Además, existen sonos cuya música sugiere movimientos o sonidos de animales específicos y que también son imitados por los bailarines (“El burro”, “Los caballos”, “El torito”, etcétera.).

Los textos de los gustos reflejan la vida y costumbres de la gente calentana, su humor, deseos o preferencias por determinados sujetos u objetos sobre los cuales cantar: muchos alaban el lugar de origen de los músicos (“Santo Domingo”, “Tlapehuala Lucido”, “Ancón de Santo Domingo”), versan sobre el amor (“Derrama mi alma triste”, “¿Por qué has venido?”, “Adorarte es mi intención”) o describen lugares de la región (“El río de las Balsas”, “Tierra Caliente”, “Amatepec”).

Aspecto coreográfico

Como en otras manifestaciones de música tradicional, el baile en los sonos y gustos calentanos es en parejas, y el zapateado durante las secciones instrumentales juega un papel central, pues enfatiza el ritmo de la composición y complementa el carácter rítmico del son.

Tradicionalmente, el son calentano se baila sobre una tarima o estructura de madera de parota, también utilizada para construir las tamboritas. Actualmente la tarima —con medidas del orden de 70 x 200 y 80 cm— suele colocarse en el escenario, pero antes se construía en el suelo, sobre una fosa excavada en cuyo fondo se colocaban dos cántaros con agua que ofrecían mayor resonancia al zapateo (David Durán, comunicación personal, marzo de 2003).

Con la misma habilidad con que los violinistas interpretan adornos, los buenos bailarines utilizan variaciones de zapateado con indiscutible destreza; así como existen repertorios de adornos que identifican a diferentes violinistas y/o aquéllos de quienes aprendieron, también hay estilos específicos de zapateado y variaciones del mismo. Algunas de estas variaciones no

sólo pueden ser rastreadas a través del tiempo, también es posible identificar a determinados bailarines, e incluso a familias de bailarines, por el tipo de zapateado que ejecutan (Martínez Ayala 2002).

El son calentano como elemento de identidad cultural

El son calentano funciona como elemento de identidad cultural al ser transmisor de elementos culturales regionales; esta identidad cultural no sólo se manifiesta en el contenido de los textos, sino a través de sus elementos musicales específicos: concretamente, los adornos y el carácter improvisatorio confieren a esta música una de sus características más distintivas. Considero que el carácter improvisatorio de los adornos convierte cada ejecución en algo único, donde cada músico porta una tradición particular dentro de la tradición calentana, crea una conexión entre presente y pasado, y otorga un carácter regional a esta tradición cuyas interpretaciones no sólo pueden ser identificadas como calentanas, sino como propias de las variantes interpretativas y de repertorio dentro de Tierra Caliente. Por ejemplo, el maestro Juan Reynoso representa un estilo interpretativo específico, elige unos adornos y determinado repertorio de sonos y gustos. Otros músicos calentanos tienen su propio repertorio de adornos y una determinada preferencia por otras composiciones.

Asimismo, el tipo de zapateado es particular al son calentano y, al igual que los adornos, las variaciones de zapateado son transmitidas de generación en generación y pueden ser identificadas con determinados individuos, familias de bailarines e incluso áreas geográficas dentro de la región, lo cual le confiere al baile un indiscutible carácter local y regional.

Por otra parte, los elementos contextuales de las manifestaciones musicales también determinan la identidad social y cultural. La música calentana es música para la fiesta, para el baile, como asegura el guitarrista Ángel Huipio: “los músicos de Tierra Caliente tocan para los bailarines, no tocan para una audiencia pasiva” (Ángel Huipio, comunicación personal, 21 de diciembre de 2003). En el pasado, excepto por la música interpretada en funerales y velorios, los músicos solí-



an tocar en ocasiones festivas tales como bodas, aniversarios, celebraciones políticas y sociales privadas, serenatas, cumpleaños; es decir, eventos repletos de significación social. Los ingresos de los músicos venían principalmente de ser contratados para tocar en tales ocasiones o de “talonear” (rondar por cantinas y restaurantes tocando de mesa en mesa para quien solicitara sus servicios) (Juan Reynoso y Cástulo Benítez de la Paz, comunicación personal, 12 de junio de 2003).

En la actualidad existen muchas menos oportunidades para los músicos que sólo tocan música calentana, y los eventos en que se puede escuchar esa música tradicional se reducen a festivales, concursos de sones, fiestas patronales o fiestas privadas; y mientras los músicos calentanos siguen tocando música tradicional, a pesar de la falta de oportunidades, los gustos musicales están cambiando rápidamente y en nuestros días el público de Tierra Caliente prefiere contratar para sus celebraciones música de tambora (tocada por instrumentos de viento-metal) o música tropical.

El relativo aislamiento geográfico de Tierra Caliente y el hecho de que muchos músicos hayan vivido casi toda su vida en la región son dos factores que pueden haber contribuido a mantener sin muchos cambios la estructura y estilo de una tradición musical que alcanzó su apogeo a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Al mismo tiempo, quizá este aislamiento también contribuye a la paulatina debilidad de la tradición, pues cada vez existen menos jóvenes que quieran aprender a tocar música calentana y no parece haber muchas iniciativas oficiales o privadas —o recursos económicos— que ayuden a promover su aprendizaje musical formal. Los intentos aislados de fortalecer esta tradición y su enseñanza a través de festivales y encuentros culturales tal vez no sea suficiente para despertar de nuevo el interés entre los más jóvenes; además, el público también está cambiando sus gustos y la identificación cultural a través de la música tradicional no es tan marcada como hace medio siglo.

A pesar de ello, la cantidad de músicos que hay en la región indica la importancia que esta tradición

representa para Tierra Caliente. Si bien los contextos han cambiado, los músicos se han adaptado a las nuevas circunstancias sociales y han seguido tocando y componiendo, ampliando así el repertorio de la música calentana y contribuyendo a mantener su identificación con la cultura regional. Por mencionar unos pocos, músicos como Juan Reynoso, Zacarías Salmerón o Ángel Tavira —bien conocidos por su talento como intérpretes y compositores, junto con otros menos conocidos—, son los portadores de una herencia cultural rica en tradición y cargada de significación social e identidad cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Lieberman, Baruj, Eduardo Llerenas y Enrique Ramírez de Arellano (eds.), *Antología del son mexicano/Anthology of mexican sones*, México, Corason, 1985.
- Magis, Carlos H., *La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina*, México, El Colegio de México, 1969.
- Martínez Ayala, Jorge Amós (ed.), *...de tierras abajo vengo: música y danza de la Tierra Caliente del Balsas michoacano*, Morelia, Colmich, 2002.
- Reuter, Jas, *La música popular de México: origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México, Panorama Editorial, 1981.
- Seeger, Anthony, “Social structure, musicians and behavior”, en Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy, *The Garland encyclopedia of world music vol. 2: South America, Mexico, Central America and the Caribbean*, New York/London, Garland Publishing, 1998.
- Serrano Martínez, Celedonio, *Coplas populares de Guerrero*, México, Libros de México, 1972.
- Sheehy, Daniel E., “Mexico”, en Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy (eds.), *The Garland encyclopedia of world music vol. 2: South America, Mexico, Central America and the Caribbean*, New York/London, Garland Publishing, 1998.
- , “Popular mexican musical traditions: The mariachi of west Mexico and the conjunto jarocho of Veracruz”, en John M. Schechter (ed.), *Music in Latin American culture: Regional traditions*, New York, Schirmer Books, 1999.
- Stanford, E. Thomas, “The mexican son”, en *Yearbook of the International Folk Music Council 4*, 1972.
- , *El son mexicano: grabaciones de campo de E. Thomas Stanford*, México, Urtex, 2001.
- Warman, Arturo (notas), *Sones de México: Antología*, México, Conaculta/INI/Pentagrama, 2002.
- , *Sones y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero, Conjunto Ajuchitlán y Conjunto de Baldomiano Flores*, México, Conaculta/INI/Pentagrama, 2002.

De la comarca a la fama mundial. Las transformaciones del Mariachi Vargas de Tecalitlán durante el siglo XX



E Tecalitlán, ¿la tierra del mejor mariachi del mundo?

El 18 de octubre del año 2000, bajo los auspicios del Gobierno del Estado de Jalisco y del Ayuntamiento de Tecalitlán, fue inaugurado el Museo del Mariachi “Silvestre Vargas”. Los aportes de la investigación historiográfica de Jonathan Clark y la asesoría de Ignacio Orozco quedaron sometidos a una perspectiva ideológica y a una intención museográfica correspondiente al mito que sobre el mariachi han creado los medios de comunicación masiva a partir de la década de 1930. Allí se pretende exponer la historia del mariachi fundado en Tecalitlán por Gaspar Vargas (1880-1969) en 1898, con cuatro músicos (dos violines, guitarra de golpe y arpa grande). La presentación de fichas en las que aparecen citas de entrevistas con mariacheros informantes le otorga vida a

importantes objetos, discos y fotografías.

En la actualidad este museo no está aislado de la atmósfera que se advierte en Tecalitlán. Desde la entrada al pueblo el visitante es recibido con un letrero en el que se proclama: “Bienvenidos a la tierra del mejor mariachi del mundo”. Asimismo, en la plaza hay una estatua de Silvestre Vargas, en cuya placa se lee: “Tequila Sauza rinde homenaje a D. Silvestre Vargas, director del Mariachi Vargas de Tecalitlán, por sus méritos en la difusión de la música jalisciense a través de los cinco continentes. [...] Tecalitlán, Jal., diciembre de 1976.” En 1958, el entonces gobernador de Jalisco, Agustín Yáñez (1904-1980) le había entregado la insignia “José

* Coordinación Nacional de Difusión, INAH.



Clemente Orozco” a Silvestre Vargas —cuyo diploma se exhibe en el museo de Tecalitlán—, “...por su obra de difusión de la música tradicional jalisciense”.

El primer hecho que llama la atención es que, para la conformación del museo de Tecalitlán, no se hayan tomado en cuenta las dos investigaciones publicadas sobre la tradición mariachera de esa región. Se pudiera alegar que Roberto Franco Fernández (1930-¿?), quien publicó originalmente sus detallados “Testimonios” por entregas en el periódico *El Occidental* en 1976 (*apud* Jáuregui (comp.), 1999: 289-304), puede ser obviado dada su condición de folclorista *amateur*, aunque su trabajo sobre la tradición mariachera del Camino Real de Colima y áreas circunvecinas derrocha objetividad y frescura. Pero tal argumento no se puede aplicar ni a la investigación ni a las grabaciones de campo obtenidas durante 1974 y 1975 por Irene Vázquez Valle (1937-2003) en su estudio regional sobre el son del sur de Jalisco, auspiciado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Departamento de Bellas Artes del estado de Jalisco. Para esta etnomusicóloga, “...la tradición de este conjunto musical [el ‘mariachi del sur de Jalisco’, integrado tradicionalmente por un arpa de 36 cuerdas, un violín, una guitarra menor de cinco cuerdas —‘quinta’, ‘de golpe’ o ‘mariachera’— y una guitarra sexta] se extendía hasta el actual estado de Colima por un lado, y por el otro, hasta la Tierra Caliente michoacana [Tepalcatepec]”. Agrega Vázquez Valle que

[...] en la región del Sur de Jalisco florecen un número todavía desconocido de tradiciones locales o subregionales en la interpretación del son; aunque [...] en toda ella se ha conservado un repertorio común y básico que se interpreta con instrumentos similares. [...] sus límites musicales permanecen todavía imprecisos por falta de investigaciones sobre el folklore musical y las tradiciones en general. [...] tanto el conjunto [el mariachi integrado por los cuatro instrumentos de cuerda] como el repertorio que interpretaba éste [sones, jarabes, valonas, canciones, corridos, valeses y polkas] formaba parte medular de la tradición musical campesina de la región (Vázquez Valle, 1976: 17, 25-26).

Dados los cambios propiciados por el efecto de rebote de la difusión nacional e internacional de los

sones de esta región, modificados —en duración, dotación instrumental y distribución de las partes de acuerdo con la medida en compases— por las exigencias de los medios de comunicación masiva, a mediados de la década de 1970 “...solamente se encontró [la dotación tradicional (arpa, guitarra de golpe y violín)] en Tecalitlán; sin embargo, a veces la guitarra de golpe se sustituye por una vihuela [de introducción reciente en la región], o bien se agrega ésta a los tres instrumentos arriba mencionados” (*ibidem*: 38). Pero “...el arpero y el violinista [de este mariachi de Tecalitlán son originarios] de Jilotlán de los Dolores, [en tanto] los otros músicos [son de Tecalitlán]” (*ibidem*: 41). Es necesario aclarar que la investigación de Vázquez Valle se realizó en los centros urbanos (El Aserradero, Cihuatlán, Cocula, Colima, Jiquilpan, Mazamitla, San Gabriel [Venustiano Carranza], San Marcos, Sayula, Tamazula, Tecalitlán, Tepalcatepec, Tomatlán, Totolimispa, Tuxpan, Zapotiltic y Zapotlán el Grande [Ciudad Guzmán]); “...sin embargo, en toda la región se habló de rancherías alejadas [...] en donde se conservan todos o alguno de los instrumentos originales del conjunto” (*ibidem*: 48 [nota 43]).

Vázquez Valle incluye sin fundamento a los mariachis de Cocula —que forman parte de la región de Ameca, Tecolotlán y Tenayo (Baqueiro Foster, 1965: 32)— dentro de la tradición del sur de Jalisco. La diferencia entre estas dos subtradiciones estriba, por una parte, en que en la tradición de Cocula el bajo está a cargo del guitarrón y la armonía a cargo de la vihuela, mientras que en el sur de Jalisco esas funciones las ocupan respectivamente el arpa y la guitarra quinta de golpe; por otra parte, en que las ejecuciones en el caso de la primera subtradición son pausadas y solemnes mientras que en el de la segunda, rápidas y arrebatadas.

Cabe resaltar que en la relación del estado actual del mariachi en la región estudiada, después de una encuesta aplicada entre numerosos músicos de diversos lugares, sobre todo viejos mariacheros —entre quienes se encontraba Silvestre Vargas, quien por aquel entonces descansaba en Tecalitlán (Vázquez Valle, 1976: 48 [nota 47])—, se deduce que, al decir de los informantes, ni Cocula ni Tecalitlán han sido centros de particular importancia musical en la región. Vázquez Valle



concluye que los centros musicales reconocidos han sido Zapotiltic, San Gabriel (Venustiano Carranza), Tamazula y Sayula. “Esa importancia puede deberse a que son centros de reunión de músicos, a que allí se fabrican instrumentos, o bien a que el lugar tiene una gran tradición dentro del son regional” (*ibidem*: 41).

Pero ¿de qué tipo de música se está hablando? El etnomusicólogo cubano Rolando Pérez Fernández analiza, dentro del repertorio del son del sur de Jalisco, la fórmula rítmica en el *Son del perro encadenado, con jarabe* (de San Gabriel), *El que se vende* (de El Aserradero), *La Negra* (tanto en la versión difundida por el Mariachi Vargas de Tecalitlán e interpretada en este caso por el Mariachi México de Pepe Villa, como en la versión sinfónica de *Sones de Mariachi* de Blas Galindo), *El huerfanito* (de Tomatlán) y *Las copetonas* (en versión del Mariachi México de Pepe Villa) (Pérez Fernández, 1990: 172-180). Agrega que “...en la música mestiza o criolla mexicana se observan rasgos

rítmicos que resultan ajenos al sistema rítmico hispánico y que tampoco son atribuibles al factor indígena” (*ibidem*: 228). En este caso,

[...] la rítmica africana, a través de un proceso de transculturación, se adapta a la métrica del popular verso octosílabo español [...] El esquema métrico al cual corresponden estos patrones rítmicos [(2+2+3) + (3+2) o (3+2+2) + (2+3)] constituye una de las fórmulas rítmicas empleadas con mayor frecuencia en el tipo de sones mexicanos, no sólo en el sur de Jalisco, sino igualmente en otras regiones de México [como la Tierra Caliente de Michoacán, la Tierra Caliente de Guerrero y la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca] (*ibidem*: 175 y 178).

Los rasgos africanos presentes en la música mexicana son, en primer lugar, la presencia de numerosos patrones rítmicos y esquemas métricos, tanto divisivos como aditivos, entre los que sobresale el denominado patrón estándar [(2+2+3) + (3+2)], indicio inequívoco del atavismo musical africano; en segundo lugar, el empleo de diferentes esquemas de subdivisión ternarios (tres en total), que al sobreponerse entre sí o a esquemas métricos aditivos crean el denominado contrarritmo, y, finalmente, el amplio uso de [...] recursos africanos de variación rítmica, tal como aparecen en la música africana o en la música de América Latina más apegada a esos orígenes étnicos [...]. La binarización de ciertos ritmos ternarios, aunque en ocasiones sólo parcial, es otro rasgo africano que debe añadirse a los ya enumerados (*ibidem*: 229).

* * *

Además de un enfoque hiper-localista en cuanto al origen de su tradición musical, un segundo hecho problemático en el museo de Tecalitlán es su perspectiva continuista. En un intento analítico proponemos distinguir cuatro grandes etapas en la historia del Mariachi Vargas, si bien en cada uno de los límites que marcan los puntos de cambio —establecidos a partir de un criterio tentativo— se entremezclan estilos, géneros, músicos y personajes (en especial Gaspar Vargas, Silvestre Vargas y Rubén Fuentes), lo cual propicia la ilusión de inalterabilidad.

También se impone un análisis puntual acerca de la pretendida permanencia de una micro tradición musical jalisciense de la que este conjunto sería el portador

por excelencia a lo largo de más de una centuria. No se debe olvidar que “El son del sur de Jalisco [...] ha sido manipulado [por los medios de comunicación masiva] como ningún otro género regional en nuestro país” (Vázquez Valle, 1976: 33).

Las orquestas típicas del Porfiriato y la Orquesta Mariachi de 1907

El musicólogo Gerónimo Baqueiro Foster (1898-1967) consigna que, dentro de la corriente decimonónica de la estilización culta del folklore mexicano,

[...] la fundación de la Orquesta Típica Mexicana [...] fue un monumento en honor del nacionalismo musical de México. Esto sucedió en 1884, siendo Director del Conservatorio Nacional de Música D[on] Alfredo Bablot (?-1892), que le dio ayuda material y moral para su formación.

[...] esta agrupación, que estuvo integrada por un grupo selecto de músicos, algunos maestros del Conservatorio, quedó consolidada y bien preparada en cuanto a repertorio para concurrir, con invitación especial, a la Exposición Universal de Nueva Orleans.

Y en su programa, que se escuchó en el Conservatorio antes de emprender el viaje a Nueva Orleans, se ejecutó por primera vez un popurrí de Aires Nacionales, arreglados para la Orquesta Típica por Carlos Curti (ca. 1855-1926), [...] que fue a la vez formador y director de la artística agrupación.

Poco después de la presentación privada de este conjunto, realizada el 20 de septiembre de 1884, en el teatro del Conservatorio, la Orquesta Típica de Carlos Curti dio una memorable audición de despedida, que se efectuó la noche del 3 de diciembre de ese año en el Teatro Abreu y se dedicó a las H[onorables] Colonias Extranjeras y a los estudiantes de México.

Allí se tocaron nuevamente, impresionando por la belleza de los aires escogidos y por lo perfecto de la ejecución, los Aires Nacionales Mexicanos, que abrieron en los Estados Unidos un camino, tanto para las orquestas típicas como para las bandas militares de música [...] (Baqueiro Foster, 1964: 546).

La moda de las orquestas típicas se extendió a la segunda ciudad del país, de tal forma que en 1893 se

conformó en Guadalajara la Orquesta Típica Jalisciense, bajo la dirección de Antonio G. García, organizada expresamente para concurrir a la Exposición Mundial de Chicago.

A principios del siglo XX destacaban dos orquestas típicas, la de Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941) y la de Juan Nepomuceno Torreblanca (1878-1960),

[...] integradas ambas por excelentes sonadores de instrumentos populares mexicanos como el salterio, la bandola, el bandolón, la guitarra de siete cuerdas, el bajo de cuerda o bajo de armenta y otros. Sus audiciones son muy gustadas por el pueblo y muy concurridas, a menudo, en lugares al aire libre como el Bosque de Chapultepec. A los instrumentos típicos mexicanos se unen los principales instrumentos de la orquesta y a la orquesta se agregan cantantes populares de distinguida voz [...] y a veces bailarines que bailan el jarabe mexicano, lo que da extraordinario atractivo a esas audiciones populares de música vernácula y aires nacionales (Campos, 1928: 155).

A lo largo de cuarenta años Lerdo de Tejada manejó tres variantes de sus orquestas típicas: una versión reducida de 10 músicos, otra intermedia de 16 elementos y la “reforzada” de 24 ejecutantes. Sin embargo, existían orquestas típicas que sólo contaban con cinco músicos.

En 1907, Porfirio Díaz ofreció una de las fiestas más importantes de su gobierno, en honor del Secretario de Estado norteamericano, Elihu Root (1845-1937), quien realizó por esas fechas una visita “de buena amistad” a las ciudades de México, Puebla y Guadalajara.

La nota más saliente de los festejos que reseñamos fue, a no dudarlo, el *garden party* que se verificó la tarde del miércoles [2 de octubre] en el bosque de Chapultepec, encantador sitio de recreo embellecido ese día por infinidad de focos de luz que le daban un aspecto fantástico. Cerca del lago instaláronse las tribunas para la concurrencia, quedando reservada una de ellas para los invitados de honor. [...]

Frente a las tribunas desfilaron [...] pequeñas embarcaciones enfloradas, llevando á bordo, unas, orquestas típicas; otras, parejas de indígedas [*sic*] que vestían las clá-



Fotografía 1. La Orquesta Mariachi, Chapultepec, 1907.

sicas prendas regionales. Un ‘mariachi’ jalisciense que vino exprofeso de Guadalajara, tocó ‘sones’ y jarabes, y dos charros y dos ‘tapatías’ estuvieron bailando al compás de las arpas y de los violines (*El Mundo Ilustrado*, 6 de octubre de 1907: s.p.).

En el mismo número de dicha revista aparecen las fotografías de los “bailadores de jarabe” y de la “orquesta típica y bailarinas tapatías”, que tomaron parte en los festejos celebrados en honor de Mr. Root.

La información sobre este “mariachi” se presenta detalladamente en la crónica titulada “La ‘mariachi’ en el *garden party* de Chapultepec”, acompañada de fotografías de “...las parejas de baile típico jalisciense” y la “orquesta típica jalisciense”:

Procedente de Guadalajara llegó a esta capital una de las mejores orquestas típicas, conocida en algunos pueblos de Jalisco con el nombre de Mariachi, con el objeto de

tomar parte en las fiestas que se han organizado en honor de nuestro huésped, el distinguido Mr. Elihu Root.

Esta orquesta, que llamó justamente la atención en México, por lo característico de su conjunto, su indumentaria netamente nacional y por el sabor regional de su música, está formada por ocho individuos, cuyos nombres son los siguientes: Cesáreo Medina, Narciso Castillo, Félix Vidrio, Filomeno Rodríguez, Juan Rodríguez, Ladislao González, Agustín Pérez é Hilario García.

La Mariachi tiene un extenso repertorio, de entre el cual citaremos las piezas típicas más agradables que formaron el programa elegido para la audición en honor de Mr. Root. La Ensalada, El Gato, Las Olas de la Laguna, La Perdiz, El Huaco Chano, Las Campanitas, El Becerro, El Tecolote, Las Conchitas, El Tejón, El Pedregal, La Vaquilla, etc.

A la orquesta acompañan dos parejas de bailadores tapatíos, reputadas como los mejores bailadores de jarabe en Cocola, tierra clásica del sugestivo baile nacional.



Estas parejas las forman Catalina Batista y Peña y Miguel T. Rubio, Andrea Ramos y Santos López.

El comisionado por el gobierno del estado de Jalisco para traer a la orquesta, fué el señor D. José Martín Oliva.

Fué un acontecimiento para nosotros la presentación de una de las orquestas típicas más características del país.

En esta edición publicamos algunas fotografías que representan a los miembros de la orquesta típica, vistiendo el traje característico, consistente en chaqueta y pantalón de cuero; la pareja de baile también usa trajes típicos (*El Imparcial*, 3 de octubre de 1907: 6).

En otros diarios capitalinos la noticia se presenta más escueta. Por ejemplo, *El País. Diario católico* menciona "...una segunda tienda adornada con infinidad de farolitos venecianos, y en la cual bailaban alegremente al són de la orquesta Mariachi, traída exprofeso del Estado de Jalisco para que tomase parte en estos festejos, un típico Jarabe Mejicano..." (3 de octubre de 1907: 1). *The Mexican Herald* señala que "Then it went past the little dancing stage where a handsomely groomed group of dancers and an orchestra elegant in full charro costume were performing the 'jarabe' just as it is danced in the haciendas of Jalisco" [Entonces pasó el pequeño escenario dancístico en el que un grupo de bailarines, propiamente ataviados, y una orquesta, elegante en traje completo de charro, estaban ejecutando el 'jarabe' tal como se baila en las haciendas de Jalisco] (3 de octubre de 1907: 1). Mientras que *El tiempo. Diario católico* dice que "El lago se veía concurrido por canoas enfloradas, en las que se desarrollaban escenas netamente mexicanas. Charros tapatíos, hermosas chinas poblanas, irreprochablemente vestidas éstas, bailaban á bordo y al compás de triste orquesta, el 'Jarabe' y otros bailes nacionales" (4 de octubre de 1907: 2).

A diferencia de la capital, en la ciudad de Guadalajara los organizadores del recibimiento al político estadounidense se abstuvieron de presentarle cualquier evento que tuviera que ver con las tradiciones, pues su intención era resaltar a la Perla Tapatía como una ciudad moderna y de aires europeos. Más aún, las actividades relacionadas con lo típico, ofrecidas en la ciudad de México, fueron objeto de mofa: "Ya que se trataba de enseñar á Mr. Root lo típico de cada parte,

creo que así como en México le hicieron jaripeos y bailes de jarabe, aquí debían haberle dado en La Barca su plato de jocoque y su torta compuesta con alón de pollo" (*El Kaskabel*, 20 de octubre de 1907: 1).

La europeizante elite tapatía ya traía de tiempo atrás un menosprecio hacia la tradición del mariachi. Ignacio Martínez (1844-1891) narra que, durante su estancia en Guadalajara en 1875:

En esta población, el carácter de los habitantes es franco y cordial, y se nota en todas las clases talento e ingenio. Parece que siempre están dispuestos a la broma.

El día que yo llegué, varios jóvenes habían circulado, entre las familias, tarjetas de invitación para una magnífica serenata que se daría en la noche en la plaza principal, acompañando el programa de las piezas que se debían ejecutar.

La concurrencia fue numerosa, y llegada la hora, resultó en vez de orquesta lo que ellos llaman un *mariage*, una especie de murga, compuesta de tres o cuatro músicos de la legua con instrumentos desafinados.

Las familias desde luego comprendieron el chasco y rieron de buena gana.

Un jefe militar que con mando de fuerzas llegó accidentalmente ese día, y concurrió a la serenata, lo tomó como insulto a su persona. Los tapatíos rieron también de esto (1884: 16).

En 1888, *El Litigante. Periódico de legislación, jurisprudencia y variedades*, portavoz de los abogados de la región, publicó en la sección denominada "Gacetilla" la noticia: "—Los días de función en Apolo, molesta la empresa de ese teatro a los vecinos, con hacer que todo el día toque en la calle un miserable y ridículo Mariachi, y la tambora se oye a 400 varas a la redonda... ¿Tiene la bondad el Señor Jefe Político de impedir este abuso?" (*El Litigante*, V, 1, 10 de enero de 1888: 8).

* * *

Sobre la visita de esta orquesta-mariachi a la ciudad de México, queda claro que su viaje fue auspiciado por el gobierno del estado de Jalisco, en la medida en que la nota de *El Imparcial* señala que el señor José Martín

Oliva fue comisionado por dicho gobierno para traer a la orquesta.

Aunque en el texto se mencionan ocho integrantes, e incluso se proporcionan sus nombres, en las fotografías sólo aparecen siete músicos: tres violines, una guitarra de golpe, una vihuela, un arpa y un guitarrón. El número de ejecutantes y la instrumentación sugieren que no se trataba de un mariachi estrictamente tradicional, sino que se preparó para la ocasión un conjunto más amplio y “mixto”, con instrumentos tanto arribeños (guitarrón y vihuela) como abajeños (arpa y guitarra quinta de golpe). Asimismo, todo parece indicar que el atuendo uniformado “de lujo” les haya sido proporcionado para esa gira, pues no corresponde al que acostumbraban usar los mariacheros.

En este sentido, la memoria oral jalisciense –por boca de Francisco Sánchez Flores (1910-1989)– recuerda lo ficticio y, en cierto sentido, lo ofensivo del traje de los mariachis que llevaron a la ciudad de México en tiempos de Porfirio Díaz: “No estoy de acuerdo en que ahora disfracen a nuestros músicos con el traje de charro, pues éste era precisamente el traje de la gente opresora de los mariachis de antes; ellos [los mariacheros] andaban de manta y huaraches. Eso del disfraz comenzó desde Porfirio Díaz, desde entonces los comenzaron a disfrazar” (*apud* Jáuregui, 1989: 280-281).

Aquella conformación instrumental no correspondía a ninguna de las micro-rregiones del mariachi, sino que fue planeada como una genial improvisación rústica de las orquestas típicas porfirianas. Se deduce que en esa orquesta-mariachi se incluyeron músicos de la región abajeña (del sur de Jalisco) junto con los de la zona de Cocula (de la parte central de Jalisco), y que todos se concentraron en Guadalajara para ensayar su presentación en la ciudad de México.

La ocurrencia de trasladar trajineras al lago de Chapultepec, para que los conjuntos típicos de los diferentes estados se exhibieran en redondel, le vino como anillo al dedo a la troupe de la “orquesta maria-



Fotografía 2. Orquesta Típica Jalisciense, de Antonio G. García.

chi”. En el recorrido circular por el lago, los representantes de Jalisco reprodujeron sin saberlo la vieja costumbre de bailar jarabes, de ejecutar la fiesta completa, en las amplias trajineras de los canales que comunicaban los lagos de Chalco y Xochimilco con el centro de la ciudad de México. En la escena publicada por Zamacois en 1861 se aprecia que el piso de la trajinera funcionaba como tarima de madera, potenciada sonoramente por el espejo de agua, para varias parejas de bailadores de jarabe, si bien la música estaba sólo a cargo de un arpero y un jaranero (Zamacois, 1861: 256 bis).



Primera etapa del Mariachi Vargas de Tecalitlán: 1898-1930

El Mariachi Vargas es un conjunto local y comarcano de músicos de tiempo parcial. Su residencia es Tecalitlán y sus integrantes son nativos de la región del sur de Jalisco. Se han rescatado tres fotografías de esa época: una de 1905, en la que una pareja de catrines inicia o concluye un baile, al centro de una ronda pueblerina bajo árboles frondosos, y el mariachi (sólo el arpero y el violinero aparecen en la escena) se encuentra en el extremo derecho (*apud* Baqueiro Foster, 1965: 33); otra de 1922, en la que aparecen en un acercamiento de cuerpo entero los cuatro ejecutantes (dos violines, arpa y guitarra de golpe) (*idem; apud* Chao Ebergenyi, 1995: 188); por último, la espléndida toma fotográfica de este mismo mariachi de cuatro músicos hacia 1925, con un cañaval de fondo y enmarcado por una muchedumbre campesina (*apud* Clark y Garcíacano (eds.), 1991: 4).

El mariachi agrupado por Gaspar Vargas López en 1898 es en parte heredero de la tradición musical de su tío materno, Plácido Rebolledo, quien ya tenía un mariachi en Tecalitlán en 1840, y de su padre, Amado Vargas (1846-¿?), quien se inició como mariachero alrededor de 1865. “Gaspar Vargas, ya desde niño contó con el apoyo de su tío, don Plácido Rebolledo, quien hizo que Gaspar y su primo Refugio Hernández aprendieran a tocar la guitarra. Como don Plácido tenía su propio mariachi, siempre avisaba a los muchachos los sitios donde había ‘fandango’ y, terminado su

trabajo en el campo, los chicos corrían para deleitarse viendo la actuación del mariachi de su tío” (Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 1).

El cuarteto tenía ya tiempo ensayando, pero “para que un grupo musical tuviera algún acceso [a las fiestas de entonces], o lo tomaran en cuenta, necesitaba del apoyo de las autoridades locales y muy especialmente de su ‘visto bueno’. Muchos de los grupos musicales perdían el interés por la actividad, ante la ausencia de estímulos y del buen trato [pues sufrían el menosprecio de las clases acomodadas]” (Cervantes Ayala, 1973: 1).

De tal manera que la que se maneja como fecha oficial de la fundación del Mariachi Vargas corresponde al 15 de septiembre de 1898, cuando el presidente municipal de Tecalitlán, Trinidad de la Mora, otorgó la aprobación oficial al permitirles tocar en la celebración local de las Fiestas Patrias. Así, “...empezaron a tocar desde las 16 horas y terminaron más allá de realizada la ceremonia del Grito en la plaza principal y como premio a los fundadores del Mariachi Vargas de Tecalitlán –Gaspar Vargas, Manuel Mendoza, Lino Quintero y Refugio Hernández Vargas– les entregó el señor de la Mora un peso a cada uno, eran ‘pesos fuertes’” (*ibidem*: 1-2).

Llevar serenatas, tocar para el rico que acostumbraba recorrer el pueblo para demostrar su ‘alegría’ seguido por el mariachi, ir a las ferias locales, a los pueblos circunvecinos, a distancias limitadas y cuando más lejos a Colima, era el viacrucis de los músicos de ese entonces, porque las bandas y la orquesta eran lo mejor, quedaba el mariachi para el pueblo (*ibidem*: 2).

Pronto la fama del mariachi de los Vargas corrió por todos los contornos. Primero en las poblaciones vecinas a Tecalitlán, después por todo el estado de Jalisco y de Colima (Silvestre Vargas, *apud* Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 1).

De vez en cuando había duelos musicales en los que “...se enfrentaban entre sí, cuando un rico hacendado y otro de igual categoría apostaban por la supremacía musical de dos mariachis, en la competencia se aposta-



ba mucho dinero, aunque el sueldo seguía exiguo [para los músicos]; pero eso sí, el grupo que perdía tenía que desaparecer del lugar por una larga temporada y el ganador se ponía de moda, recibía [...] invitaciones a todas las fiestas...” (Cervantes Ayala, 1973: 2).

El Mariachi Vargas ganó en 1905 un concurso en Pihuamo, Jalisco, contra el mariachi de Los Trillos. En 1913, Gaspar Vargas incorporó como músico eventual a un ejecutante de cornetín.

Resulta que mi padre ayudaba a cuanto ser viviente veía en necesidad. Así en 1913 llegó a Tecalitlán un hombre que venía huyendo de la justicia, pues en una reyerta había matado a uno de sus agresores. Como era diestro en tocar la trompeta, mi padre le llevaba para que acompañara al mariachi. Y en realidad el hombre aquel, de Amacueca o de Atoyac, no recuerdo bien, no lo hacía del todo mal, pero a la gente no le gustaba. De manera que cuando contrataban al mariachi le decían a mi padre: ‘...y por favor, no traiga usted al del pito ese...’ (Silvestre Vargas, *apud* Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 1).

Ya en 1914 Silvestre ensayaba a tocar las canciones mexicanas más en boga en su primer violín, un instrumento de los llamados ‘de carrizo’. [...] ‘Algunos sones’... ¡aquellas sí eran canciones...! ‘La primera canción que toqué –nos dice Silvestre– fue El limoncito... ¡y cómo recuerdo *La Adelita*, *Joaquinita*, *La cucaracha*, *La Valentina*, *Cuando salgo a los campos me acuerdo*, *Oyes, María*...! Pronto dominé el violín y mi padre me incorporó al mariachi” (Silvestre Vargas, *apud* Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 4). [...] muy por separado de su padre lo enseñaba [en el estilo mariachero del violín] el maestro Albino Torres, quien también le enseñó la profesión de sastre” (Cervantes Ayala, 1973: 2).

Silvestre también le pidió instrucción musical al violinero Santiago Alcaraz, quien se incorporaba eventualmente al Mariachi Vargas a principios del siglo XX.

“Silvestre era sastre y le decía a mi papá: ‘Enséñame, Greñas’ –Ése era el apodo de mi padre”! (Manuel Alcaraz Figueroa, entrevista de 2007).

Por fin, en 1921, Silvestre Vargas Vázquez (1901-1985) se integró como violinero al mariachi de su padre, quien todavía era músico de tiempo parcial, ya que su ocupación principal era la de campesino.

Las preferencias eran siempre para el Mariachi Vargas de Tecalitlán, porque se suscitaban fuertes controversias sobre el estilo de Tecalitlán y el de Cocula. ‘Naturalmente ganábamos —nos dice Silvestre Vargas— pues nuestro ritmo siempre fue más alegre y le llegaba más a la gente. Además, el arpa, y tocada por aquel inmenso arpista [Manuel Mendoza], no tenía rival’ (Silvestre Vargas, *apud* Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 1).

Eran de verse aquellas fiestas, en los grandes patios abajeños. Se barría y se regaba perfectamente y las sillas y bancas se alineaban en derredor del gran patio. En uno de los sitios más visibles se colocaba el mariachi. Y a una señal del dueño de la casa, el mariachi atacaba una obertura. Sí, oyó usted bien, una obertura, el mariachi tenía las suyas. [...] sus propias oberturas, es decir, sones abajeños más complicados, que requieren un verdadero virtuosismo en los ejecutantes. Así tienen ustedes sonos-oberturas tan hermosos y difíciles como *El son del cuatro*, *Las noches de luna*, *El revientaesquinas*, *El pasajero*, *Los arrieros* y muchos más...

Tras la obertura venía propiamente el baile. El baile era auténticamente popular, pues el mariachi fue siempre para alegrar las fiestas de los pobres, de los humildes. Bodas, bautizos, santos, y cuanta ocasión tenían las buenas gentes de la tierra abajeña para celebrar un ‘fandango’ corrían por cuenta del mariachi. El mariachi lo era todo: tocaba, cantaban sus componentes. Lo único que no ponía el mariachi eran los bailarines, para eso estaban los de la fiesta. Sentados en las sillas o bancas alrededor del patio, esperaban la primera pieza para bailar y corrían como desesperados hacia la muchacha que más les agradaba, a fin de que nadie se les adelantara. La invitaban cortésmente y pasaban al patio para zapatear los sonos [...] porque entonces era diferente [...] no se bailaba abrazados [...] las costumbres no lo permitían, de suerte que el orgullo de cualquier galán consistía en escoger a la mejor bailarina y con ella repiquetear el jarabe ranchero. La competencia era dura y se inventaban pasos con qué asombrar a la concurrencia y dejar atónitas a las muchachas. Había que ver aquel jarabe típico de *La costilla*. Se alineaban en el suelo tres, cuatro, diez sombreros. La mujer se colocaba en un extremo de aquella fila de sombreros y el hombre en el otro, y empezaban a tejer sus pasos entre los sombreros de anchas alas. Aquello era hermoso, señor, aquello era hermoso [...]. Había muchos otros bailes: *La botella*, que se ha hecho internacionalmente famoso.



Nuestra vida —continúa Silvestre Vargas— era tranquila y feliz, dedicados como estábamos a alegrar las fiestas de la comarca. Para entonces nuestra fama ya cundía por todo el estado. ‘Nadie como los de Tecalitlán’, decían los entendidos cuando se hablaba de mariachis (Silvestre Vargas, *apud* Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 1 y 4).

El mariachi era ‘lírico’, es decir, sus miembros no habían cursado música, sino que tocaban ‘de oído’. ‘...recuerdo —nos dice Silvestre Vargas— que en una ocasión ensayábamos *La del pañuelo rojo*. Como la base era el arpa, los demás le decían que afinara en la ‘mí’. Habían oído que en ese tono estaba la composición, pero no tenían idea de qué cosa era esa ‘mí’ de que se hablaba’ (*ibidem*: 4).

La versión musical y letrística de la primera etapa del mariachi Vargas era tan sólo una adecuación de la tradición regional del mariachi “del sur de Jalisco”, tanto en lo referente a la música como a las letras de las piezas. Por la ubicación de Tecalitlán, esta micro-tradición era compartida en buena medida por músicos de los vecinos estados de Colima y Michoacán. La designación de jalisciense para esa música corresponde a una arbitrariedad de límites de entidades políticas, los cuales han sido variables a través de la historia. De hecho, la nueva población de Nuestra Señora de Guadalupe de Tecalitlán había sido fundada en el último cuarto del siglo XVIII como dependiente de la Alcaldía Mayor de la Provincia de Colima (Pérez Ponce de León, 1979 [1777]: 184-186 y 207). Se afirma que “[...] los fenómenos colectivos, denominados folclóricos, evolucionan en un plano autónomo que es independiente de la geografía, de la organización política, de la organización diocesana, de la diferenciación económica, del dialecto; dichos fenómenos obedecen leyes que, de manera sumaria, se pueden llamar sin duda sociológicas, pero matizadas de manera singular” (Van Gennep, 2001 [1933]: 137-138).

Segunda etapa del Mariachi Vargas: 1930-1954

Mariachi de transición hacia músicos de tiempo completo, dedicado a las giras, asociado luego a los medios de comunicación masiva. Pronto estableció su residencia en la ciudad de México, aunque sus integrantes

regresaban periódicamente a su lugar de origen. Nunca fue parte de la tradición de la Plaza Garibaldi, pues buscó manejarse en ambientes elitistas. Acompañaba a cantantes afamados o incluía por su cuenta a un cantante solista. Entre sus integrantes se contaban cada vez más músicos no originarios de Tecalitlán; todavía Gaspar Vargas, el fundador, aparece como guitarrero, si bien es retirado del conjunto en 1950. Era una etapa compleja, en la que se sucedían una serie de cambios que conducían progresivamente al Mariachi Vargas desde el campo del mariachi tradicional al ámbito del mariachi moderno.

En los años 1928 a 1930 íbamos a [las] ciudades cercanas de Tuxpan, Tamazula, Ciudad Guzmán, y a la capital de Colima. Cuando se terminaban las fiestas religiosas en Guzmán en seguida eran las de Colima. Así pasaron dos o tres años (Nicolás Torres Vázquez, *apud* Clark y Garcíacano (eds.), 1991: 3).

Llegó la oportunidad de que trabajaran en 1930 en [la ciudad de] México, por orden del general Vicente González, Jefe de Operaciones en Colima, quien los contrató para representar al mencionado estado en una fiesta que se hizo en el ya desaparecido islote del Lago de Balbuena, donde ahora está el Deportivo Venustiano Carranza. Fue para un banquete de gran fiesta que se le ofreció al general Plutarco Elías Calles a su regreso de un viaje por Europa. La fiesta que se ofreció al general Calles tuvo la representación del folclore de [los] 27 estados de la república mexicana, la ofreció el entonces presidente [...] Pascual Ortíz Rubio. Lo más típico y más localista de cada lugar de la república estuvo presente (Cervantes Ayala, 1973: 3).

El ingeniero Francisco Yáñez, de la RCA Victor, les ofreció apoyo para que realizaran grabaciones. “...pero esto no sucedió [...] y volvió el grupo al salario de los cincuenta centavos en Tecalitlán (Cervantes Ayala, 1973: 3).

En 1931, decidieron ir a la aventura a Tijuana, contratados por un empresario. “Manuel Mendoza no quiso ir porque ya estaba de edad avanzada. Es por eso que se invitó a Francisco Álvarez, un arpero de Tamazula” (Nicolás Torres Vázquez, *apud* Clark y Garcíacano (eds.), 1991: 3). “Primero irían a

Manzanillo y de ahí un barco los transportaría a cumplir su contrato. El barco, cuyo nombre era El Zauzal [...], era un barco de carga propiedad del general Abelardo L. Rodríguez [1889-1967], y capeó tal tormenta que tuvieron que ir a parar a la Isla de Cedros antes de llegar a su destino” (Cervantes Ayala, 1973: 3). “Llegando al puerto de Ensenada, seguimos por tierra a Tijuana” (Nicolás Torres Vázquez, *apud* Clark y Garcíacano (eds.), 1991: 4).

Esa ciudad fronteriza vivía en aquella época un auge turístico, propiciado por la “ley seca” vigente (de 1920 a 1933) en los Estados Unidos, que prohibía la elaboración, transporte, venta y consumo de bebidas alcohólicas. Allá el grupo de cinco músicos (tres violines, guitarra quinta de golpe y arpa) se presentó con un traje de manta, sombrero de soyate, paliacate en el cuello y ceñidor a la cintura, atuendo que no correspondía a la ropa que portaban cuando tocaban originalmente en su pueblo. “Although the group [...] would have preferred charro suits similar to those worn by mariachis today, this was the best uniform they could afford at that time” (Clark, 2002: 3). [“Aunque el grupo [...] hubiera preferido un traje elegante de charro, parecido a los que utilizan los mariachis en la actualidad, ése era el mejor uniforme que estaba disponible para sus recursos en aquel momento” (Clark, 2002: 3)]. Allá “...el grupo ganaba diez dólares diarios, permanecieron tres meses consecutivos en Tijuana” (Cervantes Ayala, 1973: 3).

Regresamos por tierra atravesando una parte del desierto de Sonora, rumbo a Tepic, en una de aquellas primeras camionetas que se utilizaban para transportar gente. En el trayecto llegamos a una hacienda llamada Mojarras, donde se encontraba una familia de Tecalitlán. Al día siguiente, después de unas horas de descanso, seguimos rumbo a Guadalajara. Llegando allí ya cada quien tomó su camino [...] hasta que estuvimos reunidos en Tecalitlán (Nicolás Torres Vázquez, *apud* Clark y Garcíacano (eds.), 1991: 4).



Fotografía 3. Mariachi Vargas de Tecalitlán, Tijuana, 1931.

En 1933 el tesorero Silvestre Vargas, ya a cargo de la dirección del mariachi, dotó de uniforme a su grupo de siete elementos (cuatro violines, guitarra séptima, guitarra quinta de golpe y arpa), con una versión del traje de charro campero. “Después —ya que regresaron de la frontera— sí vistió a su mariachi de charros, pidiéndole prestado [dinero] al presidente municipal de Tecalitlán y pagándole con serenatas en la plaza” (Jonathan Clark, entrevista de 2007). Al año siguiente triunfaron en el concurso de la Primera Feria Regional de Guadalajara.

[...] mi padre me encomendó en 1932 que me hiciera cargo del mariachi y lo reorganizara. Así lo hice, fundiendo [a finales de 1934] en el mariachi los elementos de Tecalitlán con lo propio de Cocula, y lo aumenté a ocho elementos: cuatro violines, arpa, guitarrón, vihuela y guitarra de golpe o mariachera (Silvestre Vargas, *apud* Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 4).

El Mariachi Vargas tocó dos meses allá en Jalisco, durante la campaña electoral de Cárdenas; anduvieron por todos los ranchos y les pagaban dos pesos al día a cada músico; ellos estaban acostumbrados a tocar generalmente por trueque: por ejemplo, para una boda les pagaban con marranos, costales de frijol y de maíz (Miguel Martínez Domínguez, entrevista de 2007).



Fotografía 4. Mariachi Vargas de Tecalitlán con el presidente Lázaro Cárdenas, ciudad de México, 1934.

En 1934 tocaban de fijo en la ciudad de Colima y fueron contratados por el gobernador de Jalisco, Sebastián Allende, para ir a amenizar la toma de posesión presidencial del general Lázaro Cárdenas del Río (1895-1970).

[...] fuimos la sensación. Alternamos con la Banda de Policía, la del Estado Mayor Presidencial y la Típica de la Ciudad de México, que dirigía don Miguel Lerdo de Tejada. El público nos aplaudió frenéticamente y don Miguel se mostró no solamente sorprendido, sino que puso todo su empeño en que el público nos conociera. Recuerdo muy bien cuando nos llevó a la presencia de don Emilio Azcárraga, en las calles de Ayuntamiento. Don Emilio, así que escuchó al maestro Lerdo de Tejada,

nos llevó al Estudio 7 de la XEW. El resultado fue un contrato con la poderosa radiodifusora y nuestra actuación inmediata en muchos programas (Silvestre Vargas, *apud* Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 4).

Esta visión retrospectiva corresponde a un tono triunfal exagerado, ya que en 1940 sólo tenían un programa radiofónico de 15 minutos cada quince días.

El conjunto se quedó definitivamente en la capital mexicana, y con el auspicio del presidente Lázaro Cárdenas obtuvo trabajo estable en la Jefatura de Policía del Distrito Federal, bajo las órdenes de Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941), director de la Orquesta Típica de la Ciudad de México. “Fue el propio Miguel Lerdo de Tejada quien nos entregó un nombramiento



como Conjunto Oficial de la Policía, puesto que desempeñamos durante veinte años tres meses y quince días” (Silvestre Vargas, *apud* Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 4). “El sueldo que ganábamos no era suficiente para vivir, pero era un respaldo” (Nicolás Torres Vázquez, *apud* Clark y Garcicano, 1991: 7).

¿Por qué este mariachi fue apadrinado por Miguel Lerdo de Tejada? A finales de la década de 1920, el musicólogo Rubén María Campos (1871-1945), destacaba en estos términos la trayectoria de este notable músico:

La labor que durante muchos años ha desarrollado don Miguel Lerdo de Tejada, popularísimo compositor y director de orquestas típicas mexicanas, merece una nota especial [...], pues con su entusiasmo siempre juvenil, ha contribuido poderosamente a la propagación del buen gusto para poder apreciar el encanto de nuestra música folklórica. Ha formado durante un cuarto de siglo importantes orquestas típicas de instrumentos regionales; ha seleccionado cuidadosamente tanto el personal de sus orquestas como el repertorio de la música que ejecuta siempre con general aplauso. Su labor como compositor le ha dado una popularidad difícilmente alcanzada por otros músicos; y en pleno triunfo ha desplegado las galas de nuestra música vernácula ante la admiración de propios y extraños, y es el fundador de los grandes conjuntos vocales y orquestales que han sido el coronamiento de la canción mexicana y del jarabe nacional (Campos, 1928: 155).

¿Por qué este personaje de la música mexicana no promovió antes, desde 1925, al mariachi de Concho Andrade, a quien escuchó en la casa del diputado federal jalisciense Ignacio Reynoso y de cuyo conjunto anotó varios sones para adaptarlos a su Orquesta Típica? (Ignacio Reynoso Solórzano, *apud* Méndez Rodríguez, 1999 [ca. 1960]: 84). ¿Por qué no apoyó desde 1931 al mariachi de Cirilo Marmolejo, a quien dirigió musicalmente en la película *Santa?* (Méndez Rodríguez, 1999: 161). Una razón puede ser que estos dos mariachis representaban el estilo (pueblerino, pero un tanto lento) y la dotación (sin arpa) del centro de Jalisco, aunque el primero había incorporado un clarinete y el segundo, entre otros aerófonos, instrumentos de pistón.

En esas fechas Lerdo de Tejada ya era reconocido como el director de orquesta típica mexicana más importante, pues había actualizado su agrupación musical desde 1901 y la mantuvo en activo hasta su fallecimiento, cuarenta años después, en 1941. Es probable que haya escuchado en 1907 a “la mariachi” (el “mariachi reforzado”, según Sánchez Flores) en la fiesta de Chapultepec. De hecho el maestro había participado también en la Garden Party porfiriano: “En otra canoa iba, ostentando lujosos trajes de charros, el grupo artístico que constituye la Orquesta Típica Lerdo de Tejada, dejando oír sus deliciosas piezas que tan populares han hecho a esos artistas” (Morales y Caballero, 1908: 118). Mientras se consumía el buffet en la Calzada de los Poetas del Bosque de Chapultepec, “...music was discoursed by an orchestra of charro players under the direction of a charming gentleman in white charro dress with the whitest of zarapes and the most superb of sombreros [...una orquesta de músicos charros interpretaba música bajo la dirección de un encantador caballero en traje blanco de charro con el más blanco de los zarapes y el más soberbio de los sombreros]” (*The Mexican Herald*, 3 de octubre de 1907: 1).

Las orquestas típicas tenían dotaciones instrumentales variadas: unas estaban integradas exclusivamente por salterios, otras constaban sólo de instrumentos de cuerda y unas más combinaban los cordófonos con aerófonos de metal y de madera. Había tres formatos principales en cuanto a dimensión: la versión abreviada (de entre cinco y diez elementos), la versión media (hasta quince elementos) y la versión ampliada (de más de veinte elementos).

Es pertinente resaltar que la instrumentación del Mariachi Vargas que se arraiga en la ciudad de México a partir de 1934 es parecida a la de la Orquesta Mariachi, que había sido conformada y enviada por el gobierno del estado de Jalisco en 1907 para participar en las fiestas en honor del secretario de Estado estadounidense Elihu Root, en Chapultepec (Jáuregui, 1990: 30-32). En especial destaca la duplicación de instrumentos de la armonía (guitarra quinta de golpe y vihuela) y del bajo (arpa y guitarrón). Según el testimonio de Jesús Rodríguez de Híjar, esa dotación ins-



trumental no la tenía ningún otro mariachi de la década de 1930 en la ciudad de México (Entrevista de 2007).

Nuestra hipótesis es que, por su semejanza instrumental con la Orquesta Mariachi de 1907, Lerdo de Tejada aceptó al conjunto de Silvestre Vargas como una versión reducida —aunque original, por su sonido rústico— de las orquestas típicas que había manejado por más de treinta años y, en consecuencia, le dio su lugar. De hecho él fue un decidido promotor del Mariachi Vargas en sus primeros años en la capital de México.

Esta conversión entre la orquesta típica y el mariachi no sólo era icónica (a través del traje de charro) y temática (por el recurso a la música vernácula mexicana), sino que también ocurría en un flujo a través de los ejecutantes.

Varios de los violines del Mariachi Tapatío [de José Marmolejo, en la década de 1930 para las actuaciones en la radio y para las grabaciones de discos] eran músicos de la Orquesta Típica Lerdo de Tejada; la mayoría de sus violines tocaban en esa orquesta. Luego los mariacheros se iban a Garibaldi y se completaban con otros violines de por allí [para tocar en la 'laica'] y los violines de orquesta se regresaban a la 'típica' (Jesús Rodríguez de Híjar, entrevista de 2007).

Según Jonathan Clark, también deben haber influido para impresionar a Lerdo de Tejada ciertas características del Mariachi Vargas, como el buen sonido del conjunto, la sincronía en que se movían los arcos de los violines, la disciplina y puntualidad que imponía su jefe, así como la ambición y tenacidad que exhibía Silvestre Vargas y, en especial, el hecho de que haya sido abstemio (Entrevista de 2007).

Otra determinación fundamental para el éxito del Mariachi Vargas en la ciudad de México es que llegó en 1934, al inicio de la gestión presidencial de Lázaro Cárdenas del Río, quien era originario de Jiquilpan, Michoacán, en donde la tradición mariachera comparte rasgos comunes con la de Tecalitlán, pues se trata de conjuntos de arpa grande con un estilo rápido y vibrante. “La administración de Cárdenas subvencionó a grupos musicales típicos como nunca antes en la his-

toria del país, y la inauguración de ese periodo coincide con la llegada de Vargas a la capital” (Jonathan Clark, entrevista de 2007).

El Mariachi Vargas inició en 1935 sus presentaciones radiofónicas en la estación XEW, en donde conoció al compositor Manuel Esperón; grabó su primer disco (con la canción *El Buque* y el son *El Tren*) en 1937 y participó por primera vez en cine en la película *Así es mi tierra* (1937), estelarizada por Mario Moreno, *Cantiflas* (1911-1993). Su primera gira internacional fue a La Habana, en 1938.

En 1940, exigido por el nuevo estilo del mariachi moderno, ante el acoplamiento que se iba logrando entre el mariachi con trompeta y la canción ranchera de esa época, Silvestre Vargas tuvo que ceder e incorporó tardíamente, en comparación con otros conjuntos, al trompetista Miguel Martínez Domínguez, mariachero de la Plaza Garibaldi —quien tocaba de manera eventual con Concho Andrade en El Tenampa—; no obstante, su mariachi nunca desechó el arpa.

Entonces el Mariachi Tapatío de José Marmolejo eran los gallones: pasaban en la XEW los lunes, miércoles y viernes. La radio era un impulso muy fuerte y estaba de moda. Vargas sólo tenía en esa estación un programa cada quince días y no les ajustaba el sueldo como músicos de la policía: les pagaban un peso al día y a Silvestre dos cincuenta. Vargas sí se escuchaba muy bonito su grupo, ordenaba los violines primero, segundo y tercero muy bien, fraseaban igualito; luego traía un arpero que era un lobo pa'l arpa; era un mariachi muy bien acomodadito, lo que sea de cada quien. Entonces don Emilio Azcárraga le dijo a Silvestre: ‘A mí me gusta el mariachi con trompeta, para mí se oye alegre. En Tlaquepaque me tocó un mariachi con trompeta, el de Rafael Virgen; se le oye con cuerpo, se le oye bonito. Mi trabajo es vender música por el radio; mira todas las cartas que llegan apoyando al Mariachi Tapatío, pidiéndole canciones, y ve las pocas que le llegan al tuyo. ¿Por qué no le metes una trompeta a tu grupo?’ Pero Vargas no quería meter trompeta a su mariachi, ¡menos su papá!: para él era un sacrilegio que el mariachi tuviera trompeta. Pero ya que no les quedó de otra, Silvestre Vargas primero trajo un trompetista militar de Guadalajara, muy bueno, pero no lo aceptó Amado C.



Fotografía 5. Orquesta Típica Esparza Oteo, Chicago, 1932.

Guzmán, director artístico de la XEW, al que le decían El Führer. Luego trajo uno de Puebla, que tocaba en danzones, y tampoco funcionó. Entonces en El Tenampa ya había tres mariachis con trompeta: yo con “mi perrada”, el mariachi de don Luis (nosotros éramos de los que tocábamos afuera del Tenampa); otro grupo con un señor trompetista que le decían don Pedrito el Cortado, porque tenía una cicatriz en la boca, era de Tlaxcala; y el mariachi de don Concho Andrade, que era el que tenía la planta en el mero Tenampa y tenía como trompetista a Candelario Salazar, hermano de Jesús Salazar, el trompetista del Mariachi Tapatío. Yo tocaba por semanas con el mariachi de don Concho cuando me solicitaba, porque se ponía muy borracho por días su trompetista. Vargas me tuvo que rogar, porque su grupo no era famoso entonces. Le exigí diez pesos por adelantado, que entonces era un dineral, por ir a presentarme a la prueba en la XEW, a sabiendas de que no me iban a aceptar. Pero —para mi sorpresa— sí me quisieron, porque yo ya era mariachi y estaba adaptado a los violines, yo ya estaba hecho a los mariachis: se trata de que se oigan los violines, no tratar de taparlos con la trompeta. El público, el pueblo, no quería la trompeta; las cartas y los telefonemas que llegaban a la XEW pedían que quitaran la trompeta; la gente de los pueblos no la querían porque ellos conocían el

mariachi como era por allá en Jalisco, Zacatecas, Nayarit, Colima, todo eso. Azcárraga dijo: ‘Vamos dándole un tiempo prudente a la trompeta, y si no la vamos a tener que quitar’. A fuerzas de oirla, a la gente le acabó gustando; poco a poco, los que no conocían al mariachi, los de acá de las ciudades, fueron aceptando la trompeta (Miguel Martínez Domínguez, entrevista en 2006).

El Mariachi Vargas también fue acompañante musical —aunque en varios casos no el inicial— de los cantantes protagónicos del género bravío y ranchero, como Lucha Reyes (1906-1944), Jorge Negrete (1911-1953), Pedro Vargas (1906-1992) y Pedro Infante (1917-1957). Durante su segunda etapa difundió una tradición musical jalisciense, pero también colimense y michoacana, sin que por ello representara la amplia variedad de las tradiciones mariacheras de Jalisco, en especial las correspondientes a la zona alteña y a la región norteña de los cañones, las cuales se entrecruzan con las de los estados vecinos de Nayarit, Zacatecas y Aguascalientes. Sobre todo, el Mariachi Vargas comenzó a ejecutar también música no originaria de la tradición mariachera, proveniente de otras regiones de México (*El Buque*) o que había sido compuesta en la

ciudad de México (*Los Tarzanes*) —en varios casos por músicos de nota, no necesariamente originarios de Jalisco (*¡Ay Jalisco, no te rajes!*)—, para ser difundida por los medios de comunicación masiva en calidad de campirana. Aún en el caso de los sones se necesitaba recortarlos, porque la duración permitida en los discos o en los programas radiofónicos era menor de tres minutos. “Don Gaspar tronaba enojado: ‘¡Estamos despedazando los sones!’” (Miguel Martínez Domínguez, entrevista de 2007).

En 1944, Rubén Fuentes Gasson, talentoso músico “de nota” originario de Zapotlán el Grande (Ciudad Guzmán, 1926) y formado desde niño por su padre en el violín y por su madre en el piano, ingresó por accidente al Mariachi Vargas como violinista, y a la postre se convirtió *de facto* en su director musical. Fuentes aprendió de Silvestre Vargas la tradición de los sones mariacheros y de Manuel Esperón la tradición compositiva nacionalista, utilizada en películas y discos. Fuentes dio perfil al estilo comercial definitivo del Mariachi Vargas, que terminó por convertirlo en mundialmente famoso, a través de innumerables discos, películas, giras y programas de radio y televisión. Varios de sus integrantes se vieron obligados a retirarse, porque no compartían la intención modernizadora de Fuentes, se mantenían en la perspectiva de los mariacheros tradicionales. Ése fue el caso del mismo fundador del conjunto, don Gaspar Vargas.

Don Gaspar tocaba los sones como nadie, los gozaba a un extremo. Y le daba redobles a la guitarra quinta por todos lados y muy bien puestos: le buscaba la forma de cómo adornar el son. Improvisaba al momento como un *jazzista* (Rigoberto Alfaro Rodríguez, entrevista de 2007).

Gaspar Vargas pertenecía a otra época, era de lo más primitivo, su vocabulario armónico era sumamente limitado. Un mariachi tradicional con arpa no requiere muchos tonos. Principalmente él sabía en la guitarra de golpe tónica dominante y subdominante, porque los sones rara vez tienen un tono menor. No tenía sofisticación ni complejidad armónica, él era un mariachi de antaño. Ésa fue una de las razones por las que lo sacaron del grupo [en 1950] (Jonathan Clark, entrevista de 2007).

Gaspar Vargas era bueno pa’ tocar [la guitarra] quinta, ese señor era muy bueno pa’ tocar los sones. Pero ese señor era muy chistoso, cargaba una daga. ‘Ai en Sayula hay una fábrica donde hacen esas dagas. Lo sacaron del Mariachi Vargas porque los elementos que traían eran buenos pa’ tocar. Él era un señor de esos rancheros; él era, pues, de antigüedad. A los elementos ésos no les gustaba lo que hacía el señor: iban a trabajar a las casas y el señor tocaba con una dagota, le salía la cache de la cintura y ahí recargaba el pescuezo de la guitarra quinta (José Refugio Hermosillo, entrevista de 2007).

La situación era que ya los elementos del Mariachi Vargas tenían que esmerarse; el comportamiento era con educación. Pero el señor era rebelde; el deseo de Rubén Fuentes era que el mariachi se puliera y don Gaspar no quería aceptarlo. Él quería conservar las formas en que él estaba acostumbrado; era tajante en sus ideas, era una persona cerrada y con falta de preparación; en lo musical, él era de los sones, canciones rancheras y polkas. Pero entonces la situación del Mariachi Vargas era sobresalir, dar una impresión de preparación y de pulcritud (Juan Linares Olivares, entrevista de 2007).

Al arpero Arturo Mendoza le tocó darle las gracias. A don Gaspar hasta le temblaba el bigote de coraje, cuando se lo dijo. Le reclamó, airado, a Mendoza que él antes le había prestado dinero (Jonathan Clark, entrevista de 2007).

Era muy violento don Gaspar, era muy pelionero. Llegó a sacarles la daga a varios de los músicos del Vargas. Él tocaba siempre apartado, en una orilla del grupo, no se ponía junto a la vihuela y la guitarra, como se acostumbra. Don Gaspar tenía mucha amistad con Miguel Díaz, también hizo amistad con Marcelino Ortega del Mariachi Perla de Occidente; ellos lo llevaban a trabajar de vez en cuando, pero sobre todo llevaban a don Gaspar para que les dijera los sones. También se lo llevaban a trabajar con el Mariachi de Arcadio Elías (Jesús Rodríguez de Híjar, entrevista de 2007).

Entonces, viendo que el Mariachi Vargas ya no era lo que él conoció, don Gaspar hizo su grupo, “juntó su bola”, metió jóvenes y gente que ya sobresalía en el mariachi. Llegó a trabajar en un restaurant que se llamaba Cocola, en Ribera de San Cosme. Se metió en restaurantes y trabajos particulares (Juan Linares Olivares, entrevista de 2007).

Le pasaba trabajos Silvestre, le ofrecía centros nocturnos. Nos llevaba a películas que le pasaba don Silvestre. Estuvi-



mos en el restaurant Cocula y luego en El Abajeño. Acompañábamos a La Torcasita en el Riverol. Por cierto que el mariachi traía trompeta, entonces se usaba nomás una trompeta. Pero don Gaspar no sabía nada de música [moderna]; yo le preguntaba luego de los boleros que salieron con Pedro Infante y él me decía “Échale primera y segunda”. Lo despedimos en 1957, porque el grupo ingresó al Ballet Folklórico Nacional de Amalia Hernández, entonces ya con el nombre de Mariachi Anáhuac bajo la dirección de Cuco Gómez (Eliseo Pantoja Razo, entrevista de 2007).

A raíz de esa situación, don Gaspar fue invitado por su hijo a tocar eventualmente con el Mariachi Vargas y ya octogenario de vez en cuando asistía a los ensayos del conjunto. Según Baqueiro Foster, a mediados de la década de 1960, “...el fundador, don Gaspar, que ya va para los 90, todavía está atento a las últimas evoluciones [del mariachi que dirige con mucho éxito su hijo, Silvestre], aunque sigue fiel a las formas que él conoció en sus tiempos” (1965: 33).

El grupo estaba integrado por músicos del sur de Jalisco procedentes tanto de Tecalitlán, como de Zapotlán el Grande, Zapotiltic, Tamazula y Atoyac; por lo tanto, los ejecutantes se adaptaban desde la tradición original a la nueva versión comercial del “sonido mariachi”, a la que ellos darían en buena medida el toque estandarizado definitivo. Es notable que, al ejecutar sones, no incluían como vocalistas a los artistas famosos, sino a voces del mismo grupo. Desde la llegada de Fuentes, como compositor y arreglista, se inició la imposición de patrones asociados a la música escrita; junto con el ajuste en la duración, se organizaron las partes de cada son adecuándolas a determinado número de compases, asimismo se estableció una manera uniforme de ejecutar la armonía con el fin de lograr una versión predecible. De hecho el trompetista Miguel Martínez inició su aprendizaje de solfeo y luego, en la Escuela Libre de Música, tomó clases con un maestro de la orquesta sinfónica, Luis Fonseca Zavala (1904-1980)

Un notable testimonio musical de esta segunda época encuentra en el disco compacto *Mariachi Vargas de Tecalitlán. First Recordings: 1937-1947* (Mexico's Pioneer Mariachis, 3, Arhoolie Productions CD 7015, El Cerrito, California, 1992).

Tercera etapa del Mariachi Vargas: 1954-1975

Mariachi diseñado a partir de los requerimientos de los medios de comunicación masiva y con base en la técnica musical letrada, pero que conserva un arraigo mariachero a través de los sones y el sentido lírico de sus integrantes. Mantuvo una oriundez jalisciense en la mayoría de ellos, pero el reemplazo de los músicos se realizó omitiendo las consideraciones familiares o de amistad. Debido a su avanzada artritis, Silvestre Vargas se vio obligado a retirarse paulatinamente como ejecutante a principios de la década de 1960. Quedó como emblema del grupo y sólo se encargaba de “echar los gritos” en las grabaciones para los discos.

Una vez que Rubén Fuentes estableció arreglos melódicos novedosos para huapangos, rancheras, boleros, vales y algunos sones, también puso partes más agudas para el violín; como él tenía una formación técnica en ese instrumento, sabía las siete posiciones. Pero Silvestre no podía dar esas tesituras, pues no tenía seguridad en las posiciones superiores del violín. Entonces, si se necesitaba subir el violín, él tocaba una octava abajo. Él sabía que si trataba de tocar en la tesitura donde estaba el violín de Rubén Fuentes, se iba a desafinar (Jonathan Clark, entrevista de 2007).

En 1954 Rubén Fuentes se retiró como ejecutante del Mariachi Vargas, ya que su fulgurante éxito como compositor y arreglista lo había promocionado como director artístico de la compañía disquera RCA Victor. Temporalmente tomó la dirección José Contreras Méndez (Tamazula, 1922-1990). Proveniente del Mariachi Perla de Occidente, Jesús Rodríguez de Híjar, nacido en Tequila en 1929, ingresó en 1954 al Mariachi Vargas, como violinista y ascendió a director musical en 1955. Pero él ya había tocado con el Vargas desde 1948, invitado como violinista que suplía a Rubén Fuentes en determinados servicios como músicos de la Policía del Distrito Federal o como refuerzo del grupo para las grabaciones.

Es manifiesta en el mismo Silvestre Vargas la contradicción entre los recuerdos de la tradición original del mariachi en Tecalitlán y el repertorio que su mariachi “monumental” ejecutaba por aquellas épocas.



[...] ahora algunos mariachis se meten a interpretar oberturas clásicas, invadiendo un terreno que no les corresponde. Porque para eso, para las oberturas clásicas, están las orquestas. El mariachi, sobre todo el auténtico mariachi, que respeta sus más puras esencias, ése no toca sino sus propias 'oberturas', es decir, sones abajeños más complicados, que requieren un verdadero virtuosismo en los ejecutantes (Silvestre Vargas, *apud* Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 1).

Debido a sus compromisos de exclusividad con ciertas disqueras, el Mariachi Vargas tuvo que aparecer con otros nombres (Mariachi Guadalajara, Mariachi Jalisciense de Rubén Fuentes o Mariachi Los Mamertos, entre otros seudónimos) para estar en posibilidad legal de grabar con otras firmas. En determinado momento, el Mariachi Guadalajara se independizó de Silvestre Vargas y cambió su nombre a Mariachi América de Alfredo Serna.

La crítica musical especializada de la década de 1950 (*Melodías mexicanas*, *Cancionero mexicano* y *Álbum de oro de la canción*, entre otras revistas) —si bien destaca al Mariachi Vargas de Tecalitlán, junto al Mariachi Perla de Occidente, al Mariachi Santana, a Los Huicholes Musicales, al Mariachi México de Pepe Villa—, nunca le otorgó un título de primacía, ya que, a lo sumo le añadió el calificativo de “mexicanísimo” en las páginas específicas de propaganda comercial pagada. Aunque en un artículo sobre Rubén Fuentes se menciona que “...el conjunto de Silvestre Vargas [...], a la fecha, puede considerarse como el mariachi mejor de México, por lo tanto el mejor del mundo entero” (*Álbum de oro de la canción*, IV, 57, 1952: 325). En 1958, al conmemorarse los 60 años de la fundación del grupo, la propia compañía disquera que publicó sus grabaciones (RCA Victor), con claros fines de mercadotecnia, comenzó a incorporar al nombre del Mariachi Vargas de Tecalitlán el calificativo de “El mejor mariachi del mundo”. Sin duda, para tal decisión había incidido, por un lado, que el propio Rubén Fuentes era entonces el director artístico de la RCA Victor y, por otro, el que la empresa metalúrgica alemana Krupp, al inaugurar sus instalaciones (tras la derrota de Tercer Reich en 1945), había invitado al

Mariachi Vargas a participar en las fiestas que tuvieron lugar en Múnich (Baqueiro Foster, 1965: 34); igualmente, que en 1958 el gobierno del estado de Jalisco le haya otorgado a Silvestre Vargas la medalla “José Clemente Orozco”.

Sin embargo, resulta significativo que el año siguiente, la etnomusicóloga ruso-estadounidense Henrietta Yurchenko, en una nota sobre “The most popular forms of mexican mestizo music” para *The American Record Guide*, presentara una reseña en la que no daba prioridad a ninguno de los mariachis involucrados:

Capitol has released three LPs of Mariachi music: *Sones Mexicanos* (T-10135), *Mariachis de México* (T-10035) and *Mexican Rancheras* (T-10102). The first two feature ‘El Mariachi México’, an excellent professional group, assisted on the first record by the Trío Aguilillas and soloist Antonio Maciel. Dora María is the fine featured singer on the second disc. On the third record, Capitol presents a small ensemble known as ‘Los Centauros’ with Dora María as soloist again.

Also recommended is a Victor release (LPM-1348), *Mariachi Vargas de Tecalitlán*. All the Mariachi bands mentioned above are well-known performers of radio, TV, and movies (1959: 540-542).

[Capitol ha lanzado tres LP de música de mariachi: *Sones Mexicanos* (T-10135), *Mariachis de México* (T-10035) y *Mexican Rancheras* (T-10102). Los dos primeros están ejecutados por “El Mariachi México”, un excelente grupo profesional, asistido en el primer disco por el Trío Aguilillas y el solista Antonio Maciel. Dora María es la excelente cantante del segundo disco. En la tercera grabación, Capitol presenta un pequeño conjunto conocido como “Los Centauros” con Dora María también como solista.

También es recomendable el lanzamiento de Victor (LPM-1348), *Mariachi Vargas de Tecalitlán*. Todas las bandas de mariachi mencionadas arriba son ejecutantes bien conocidos de radio, TV y películas.]

Roberto Ayala —con 20 años de experiencia en el periodismo raidofónico-musical—, entonces locutor de la XEW y editor del semanario *Selecciones musicales*, publicó en 1962 una antología titulada *Musicosas. Manual del comentarista de radio y televisión*. En el capí-



tulo de “rúbricas musicales” (entendidas éstas como la canción que los artistas utilizan como tema que los identifica en sus presentaciones), solamente aparecen enlistados dos mariachis: el Mariachi Perla de Occidente (de Marcelino Ortega), con el tema *A poco no*, y el Mariachi Vargas de Tecalitlán, con el tema *Ay Jalisco, no te rajes* (Ayala, 1962: 55).

La revista *Selecciones musicales* instituyó por primera vez en 1951, a nivel mundial, el trofeo “Disco de oro” para los artistas musicales, entre los que se incluyeron algunos ejecutantes de “música popular” (*ibidem*: 207), en realidad de “música popularisca”, esto es, diseñada como música popular-tradicional, pero auspiciada por los medios de comunicación masiva. El único mariachi galardonado en la década de 1950 dentro del “cuadro de honor” —en este caso, correspondiente al año 1953-1954— fue el Mariachi México de Pepe Villa (*ibidem*: 210).

En esta tercera etapa el Mariachi Vargas, bajo la conducción de Rubén Fuentes, prosiguió la depuración de las versiones de los sones y estableció un prototipo estandarizado, una forma fija del inventario comercial del “son jalisciense contemporáneo”. Fogelquist (1975: 166-300) presenta las transcripciones analíticas de 35 sones, de los cuales 30 corresponden a los arreglos del Mariachi Vargas; por su parte, Clark (2002) ha editado las transcripciones de 12 sones con los arreglos de dicho conjunto, tanto en la partitura del director, como desglosados para cada instrumento. El Mariachi México se encargaría de estandarizar las polkas mariacheras, el Mariachi de Román Palomar la música clásica ligera y el Mariachi Nuevo Tecalitlán los temas internacionales.

El Consejo Nacional de Turismo les llevó en la promoción en pro de la Olimpiada registrada en México [en 1968] y también en pro del Campeonato Mundial de Fútbol de 1970, [en] un extenso recorrido [...] desde Marruecos hasta Japón, Hong Kong, Bangkok y Singapur. [...] Pero la reacción en favor del Vargas de Tecalitlán recibida en Indonesia es lo más sensacional que haya ocurrido. Bastaron los primeros acordes de *La Negra*, cuando apareció el mariachi en el enorme estadio donde se realizaron las competencias internacionales de la

GANEF0. 150 mil personas gritaron de entusiasmo y más adelante hicieron coro de *Cucurrucú, paloma* (Cervantes Ayala, 1973: 8).

Con la supervisión de Rubén Fuentes, Rodríguez de Híjar incorporó al repertorio del Mariachi Vargas piezas de “música clásica”, baladas, y lanzó el disco *La nueva dimensión*, en el que experimentaba combinaciones rítmicas de Sudamérica (principalmente de Venezuela) junto con variantes de los sones jaliscienses y jarochos, de tal manera que lograba presentar como novedad ritmos sintéticos; incorporó asimismo composiciones de los integrantes del conjunto. A partir de estas innovaciones los acordes se tornaron más complejos, y por un tiempo *La Bikina* llegó a rivalizar con el son de *La Negra*, en tanto pieza emblemática del mariachi.

En 1968 para un “mano a mano” musical con Los Camperos, en el teatro Million Dollar de Los Ángeles, los músicos del Vargas fueron preparados por Ricardo Luna, coreógrafo del Teatro Blanquita, para desarrollar un espectáculo con desplazamientos en el escenario; de ese programa se derivó el disco *Fiesta en Jalisco* (1970).

Hacia 1973, “...la mayoría de los elementos [del Mariachi Vargas de Tecalitlán] leen música a primera vista en el papel pautado” (Cervantes Ayala, 1973: 6). Sin embargo, su director se esforzaba en que su conjunto mantuviera el sentimiento lírico: “Los sones se deben tocar sin leer nota, cuando empezamos a leer nota perdemos un poco el entusiasmo, el sentimiento. Ya no se tiene el mismo gusto” (Jesús Rodríguez de Híjar, entrevista de 2007).

En esta tercera etapa, los géneros mariacheros (sones-jarabes) constituyen todavía la mitad del repertorio del Mariachi Vargas, aunque la otra mitad de música que difunde este grupo ya no corresponde a la tradición del Occidente de México. *Poeta y campesino*, *Alma llanera*, *Barras y estrellas*, *Tu nombre me sabe a yerba* o *As time goes by* no son originarias de Tecalitlán ni de Jalisco; además, tanto el sonido del conjunto como su estilo de ejecución habían sido diseñados en la ciudad de México.

A contracorriente, Silvestre Vargas proclamaba de manera enfática en 1965 que:



Los conjuntos de mariachis deben tocar aquella música que les es propia, como los sones jaliscienses, y no oberturas o *twist*. En algunos lugares de los EE.UU. se presenta al mariachi mexicano tocando *Poeta y campesino* o *Las bodas de Luis Alonso*, e incluso el Saint Louis Blues. Esto hace que se vaya perdiendo el concepto original de lo que es la música de mariachi (*apud* Baqueiro Foster, 1965: 34).

El día que comenzamos a grabar *Poeta y campesino* [en 1967], Silvestre se fue enojado; él nunca quiso tocar nada de lo que había difundido el mariachi de Román Palomar. Yo quise hacer del Vargas el mejor mariachi, por eso modernicé su repertorio; pero nunca lo quité de tocar sones, porque ésa es la música auténtica del mariachi. Yo ensayé y toqué los sones por más de 20 años con Silvestre Vargas, él fue quien me los enseñó directamente en el violín (Jesús Rodríguez de Híjar, entrevista de 2007).

Cuarta etapa del Mariachi Vargas: a partir de 1975

En 1965, Silvestre Vargas se retiró como músico activo, aunque siguió gravitando en el conjunto hasta su fallecimiento en 1985, y Rubén Fuentes quedó como conductor indiscutible del Mariachi Vargas espectacular.

José Martínez Barajas (Tecalitlán, 1941), proveniente del Mariachi Nuevo Tecalitlán (de Guadalajara), ingresó como relevo de Rodríguez de Híjar en 1975, en tanto violinista y director musical del Mariachi Vargas. El grupo se había convertido en una “marca” comercial. “Es un mariachi que funciona en todos los niveles: el musical, el administrativo, el comercial, de disciplina, de elección de nuevos elementos y de aceptación por parte del público, es conocido mundialmente y representa a México” (José Martínez Barajas, entrevista de 2007).

La tendencia técnica de grabación que inició a finales de la década de 1960 ya estaba plenamente establecida en esta última etapa: el mariachi ya no tocaba en los estudios de las disqueras como agrupación —y menos junto con el cantante—, sino que cada tipo de instrumentos ejecutaba su parte por separado y luego se reunían las distintas grabaciones para mezclarlas, agregar la voz del cantante y producir el disco. Esa constricción técnica determinaba que los ejecutantes debían ser obligadamente músicos de nota que “toca-

ban” en su instrumento su parte de manera precisa y puntual.

Pero el estilo, el sabor ya está establecido, ya cada quien sabe lo que se quiere. Además yo siempre estoy en las grabaciones y dirijo a cada sección, a las voces, también la mezcla final y la masterización —el acabado completo— del disco. Cuando grabamos sí tocamos leyendo, pero en las presentaciones siempre se toca de memoria todo. Se tocan sones y se tocan bien, el sabor de los violines es tocar ‘de manera cantada’, con vibratos que salen de adentro del corazón (José Martínez Barajas, entrevista de 2007).

En 1977 el Mariachi Vargas editó tres elepés de música venezolana. A raíz de los encuentros de mariachi (*mariachi conferences*), iniciados en San Antonio (Texas) en 1979, se conforma un gran movimiento en los Estados Unidos para la difusión del mariachi. En esa ocasión el Mariachi Vargas tocó por primera vez junto con la Orquesta Sinfónica de San Antonio. Dado el escaso tiempo disponible para las exhibiciones espectaculares de la clausura —las cuales se esperaban impactantes—, el Mariachi Vargas diseñó y estableció las piezas mariacheras del tipo popurrí —que había iniciado en el encuentro con Los Camperos (1968)—, en las que se sintetizan fragmentos de diversas tradiciones musicales de las regiones de México, junto con éxitos latinoamericanos y renombradas piezas internacionales. Se volvía costumbre una interpretación en la que, además de los desplazamientos coreográficos en el escenario (que también datan de *Fiesta en Jalisco*, 1970), se incluían por parte de los músicos ciertos movimientos corporales.

Los músicos del Mariachi Vargas tocaban con seriedad, no se movían, tocaban como soldados, parados, ni siquiera pestañeaban; los cantantes eran los que se movían, el mariachi nomás acompañaba. Yo ya traía un estilo de que los músicos se comenzaran a mover; ya traía yo una alegría natural con el fin de agradar. Ahora nos movemos pa’ un lado y pa’l otro, se nota un ambiente suelto y bullicioso (José Martínez Barajas, entrevista de 2007).

En 1982 prepararon el disco *Latinoamérica y su música*, en 1986 estrenaron en el festival de Tucson

Violín huapango y en 1989 salió el disco *En concierto*, con piezas clásicas. Linda Ronstadt, cantante estadounidense de ascendencia mexicana, lanzó su disco *Canciones de mi padre* en 1987, acompañada por el Mariachi Vargas y otros grupos de los Ángeles con la dirección musical de Rubén Fuentes. Por once meses en 1988 el Vargas acompañó a Ronstadt de gira por todo el territorio de Estados Unidos. En 1991 grabó el CD *Los sones reyes. Los reyes de los sones* y en la producción *Amores, penas y desengaños* (2004) incluyó el *Son de la loba*. Su actual director calcula que en sus actuaciones se toca aproximadamente un diez por ciento de sones (José Martín Barajas, entrevista de 2007).

Necesariamente, el Mariachi Vargas tiene que iniciar su espectáculo con un pouturrí de sones. En cuanto terminan los sones, la gente pide huapangos, boleros, rancheras y lo que el Vargas está grabando ahora, sin faltar el *Huapango* de Moncayo y *Las bodas* de Luis Alonso. Ahora ya rara vez acompañamos a un artista; nuestros músicos cantan con escuela (José Martínez Barajas, entrevista de 2007).

En el caso del Mariachi Vargas de Tecalitlán, el repertorio se renueva anualmente y, en esa actualización, la mayoría de los temas son los que están en boga dentro de los gustos románticos y uno que otro que incite al baile (Sánchez, 2004: 7D).

Uno de los secretos y de las cosas más naturales en un grupo como éste, es que exista una selección de elementos [...], siendo uno de los requisitos para los aspirantes, además del dominio del instrumento y buena voz, que sea un buen lector de solfeo (José Martínez Barajas, *ápu*d Contreras, 2001: 4D).

En la actualidad la mayoría (ocho) de sus músicos son jaliscienses, dos son del Distrito Federal, pero con raíces en Jalisco, uno es de Michoacán, otro de Tijuana y uno más de Saltillo. Aunque su director es oriundo de Tecalitlán, hace varias décadas que el Mariachi Vargas está totalmente separado de la vida ritual y manifiesta desapego con respecto al pueblo cuyo nombre ostenta.

Nicolás Torres Vázquez (1910-1992) —ex-integrante del Mariachi Vargas entre 1928 y 1939, quien entonces ya

vivía retirado en su pueblo—, me contó en 1979 que hacía unos diez años que había llegado un grupo de la Radiotelevisión Italiana (RAI) a Tecalitlán con todo el equipo de cámaras, buscando al Mariachi Vargas para filmar un documental. Llegó sin anunciarse y preguntando en la presidencia municipal. Le informaron que ese mariachi hacía muchos años que ya no radicaba allí. Finalmente, filmaron un mariachi en [el vecino pueblo de] Tuxpan y entrevistaron en Zapotiltic al papá de Arturo Mendoza Villalvazo (1929-2005) —el arpista José Mendoza Cortés (1903-1990)—. Que yo sepa, se retiraron contentos y ya no fueron a la capital a buscar al Mariachi Vargas. Debe de existir un programa que preparó ese grupo de la RAI (Jonathan Clark; entrevista de 2007).

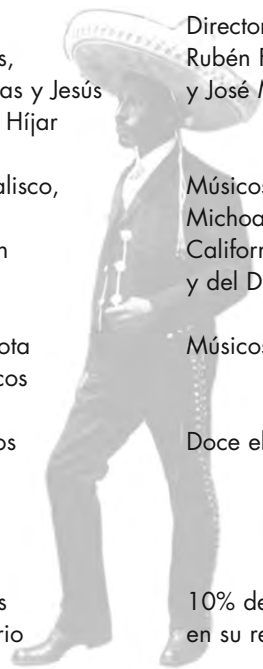
No obstante el orgullo local por el conjunto y el interés de éste por colaborar con Tecalitlán, es permanente la tensión entre las autoridades municipales y la administración del Mariachi Vargas para lograr una esporádica presentación anual en su localidad epónima. El grupo se queja de la calidad del hospedaje y los lugareños del desproporcionado precio, aún “rebajado”, de sus actuaciones.

En la actualidad, en Tecalitlán sólo hay un modesto mariachi que toca de fijo, Los Halcones, al que los lugareños se refieren despectivamente como “mariachito”; consideran al de la vecina población de El Aserradero como el mejor mariachi de su microrregión. Todavía sobreviven algunos ancianos mariacheros en la cabecera municipal; de hecho el conjunto de don Jesús Torres Ramírez (1929-2004) editó en 2002 un par de discos compactos (*Mariachi tradicional de arpa grande de Tecalitlán, Jalisco*, volúmenes I y II, Ediciones Pentagrama). En la ranchería de Las Maravillas permanece un mariachi tradicional integrado por dos violines, dos vihuelas, una guitarra de golpe y un guitarrón.

Sólo a partir de un análisis etnomusicológico puntual y detallado puede ser esclarecido si, a pesar de todas las mutaciones instrumentales (en especial el añadido canónico de la trompeta), melódicas, rítmicas, de interpretación vocal y de géneros involucrados —no se diga de número de integrantes y de imagen visual—, permanece algo —y en qué medida— de la gran tradición original del “mariachi del sur de Jalisco” en el actual “estilo del Vargas”.

Evolución del Mariachi Vargas de Tecalitlán durante el siglo XX

Primera etapa: 1898-1930	Segunda etapa: 1930 – 1954	Tercera etapa: .1954 – 1975	Cuarta etapa: a partir de 1975
Mariachi tradicional	Mariachi de transición y mariachi moderno	Prototipo del mariachi moderno	Mariachi espectacular y sinfónico
Director: Gaspar Vargas	Directores: Silvestre Vargas y Rubén Fuentes	Directores: Rubén Fuentes, Silvestre Vargas y Jesús Rodríguez de Híjar	Directores: Rubén Fuentes y José Martínez
Músicos de Tecalitlán y del sur de Jalisco	Músicos de Tecalitlán y del sur de Jalisco	Músicos de Jalisco, Michoacán y de Tecalitlán	Músicos de Jalisco, Michoacán, Baja California, Coahuila y del Distrito Federal
Músicos líricos	Músicos líricos y músicos de nota	Músicos de nota y músicos líricos	Músicos de nota
Cuatro elementos	Comenzó con cinco elementos y llegó a ocho; eventualmente se amplió a diez	Diez elementos	Doce elementos
80% de sones en su repertorio	60% de sones en su repertorio	40% de sones en su repertorio	10% de sones en su repertorio



Conclusión

¿El mejor mariachi del mundo? El Mariachi Vargas de Tecalitlán fue, sin duda, un notable mariachi tradicional en su primera etapa (1898-1930); uno de los mariachis fundamentales en la conformación del mariachi moderno en su segunda época (1930-1955), al lado del Mariachi de Concho Andrade (?-1943), el de Cirilo Marmolejo (1890-1960), el Tapatío de José Marmolejo (1906-1954), el Mariachi Pulido y el Mariachi Perla de Occidente de Marcelino Ortega. Uno de los “mejores mariachis” en su nuevo género, durante su tercera época (1954-1975), cuando concluyó la estandarización de las versiones comerciales del “son jalisciense contemporáneo”, aunque el Mariachi México de Pepe Villa (1915-1986) ganó la delantera en ciertos sectores del público. Pero en su cuarta etapa (a partir de 1975) se debe discutir qué sentido tiene — más allá del *slogan* comercial— el que siga ostentando

el epíteto de “el mejor mariachi del mundo”, cuando han existido mariachis “de élite” tanto en México como en Estados Unidos y en Sudamérica (sobre todo en Perú y en Colombia), más fieles al estilo de su tercera época, que constituye su “época de oro”.

En la década de 1940, el Mariachi Marmolejo tocaba de fijo en el salón Guadalajara de Noche, en la Plaza Garibaldi, que se presumía ser “El lugar más típico de México” y al conjunto se le anunciaba en 1947 como “El mejor mariachi del mundo” (*La Fiesta, apud* Flores y Escalante y Dueñas, 1994 [1947]: 117).

Muchos mariachis fueron mejores que el Vargas en ciertos aspectos, pero no lograron sostenerse. El Mariachi Vargas ha tenido varias personas muy inteligentes que han podido manejar a muchas gentes. Silvestre Vargas ha sido el mejor director; Rubén Fuentes ha sido el mejor arreglista (Juan Manuel Biurquis Isiana, entrevista de 2005).



Puedes oír una buena canción o dos de un mariachi; pueden tener un grupo bueno por un tiempo” (José Martínez Barajas; entrevista de 2007).

Fernando Z. Maldonado [compositor de éxitos como *Volver, volver* y arreglista de piezas para Javier Solís y Vicente Fernández] planteaba que el mariachi ideal, en las décadas de 1980 y 1990, estaría integrado por la sección de armonía del Vargas de Tecalitlán, la sección de violines del México de Pepe Villa y la sección de trompetas del Oro y Plata de Pepe Chávez. Él no pretendía reunir a todos los músicos, sino que cada sección se grabara de manera independiente y luego se mezclara (Jonathan Clark, entrevista de 2007).

Cuando el Mariachi Vargas fue etiquetado por su compañía disquera como “el mejor del mundo” en 1958, no se convocó a un concurso de mariachis modernos o a una discusión entre musicólogos para llegar a tal conclusión mercadotécnica. Menos aún se tomaron en cuenta las diferentes versiones regionales del mariachi propiamente tradicional, en aquella época todavía más vigorosas que en el último cuarto del siglo XX, cuando comenzaron a ser estudiadas en un estado hasta cierto punto disminuido. Y en la profundidad de sus raíces musicales ninguno de los mariachis modernos puede competir con los tradicionales, ya que son producto de las exigencias de los medios de comunicación masiva y del diseño de los músicos de nota. En este sentido, en cuanto a profundidad de tradición, no pueden compararse con los mariachis coras y cahitas (mayos y yaquis) que mantienen una versión próxima a las piezas barrocas del siglo XVIII.

Además, Silvestre Vargas y Rubén Fuentes se apropiaron de algunos sones de la tradición mariachera y los registraron como de su autoría, cuando solamente les correspondía el crédito de arreglistas. En 1983, el anciano mariachero del altiplano nayarita, Refugio Orozco Ibarra (1896-1985), respondió así ante mi solicitud para grabar algo de su música:

Oiga, ¿y no va a haber problema porque grabemos? El otro día me estaban grabando y me dijeron los del Sindicato [Nacional de Trabajadores de la Música] que no lo anduviera haciendo, que había que pagarles derechos a los compositores. Yo estaba grabando el son de *El carretero*, que me

aprendí como a los diez años, porque entonces nos ‘robábamos’ la música unos a otros. Les dije:

‘Oigan, ¿y quién compuso este son?’

–‘Pues Silvestre Vargas’.

‘¿Cómo? ¿Pos que será mucho más viejo que yo? Porque yo le agarré seis años al otro siglo’.

No, lo que pasó es que hubo gente viva, como los del Mariachi Vargas. Ellos tomaron sones de por aquí, y allá los arreglaron y ahora dicen que son de ellos” (*apud* Jáuregui, 1987: 97).

En este sentido, según Adalberto Pineda, músico del conjunto Alma de Apatzingán:

¿Sabes qué [...] fue lo que pasó? Ellos grabaron todos los sones que había; don Silvestre, de ahí de Jalisco y de aquí de la Cuenca todo esto, acá de Tepalcatēc; se llevaron esos sones y, claro, le hacían un arreglazo a un son, que ya después decías: ‘Hombre, ¿Ése es ‘El relámpago’? Oh, pos ni se parece’. Por el arreglo que le hacían, pero los sones son de aquí y ahí [en la ciudad de México] los ponían a nombre de ellos... (*apud* González, 2001: 403-404).

* * *

Los testimonios de los especialistas en mariachi —académicos, aficionados y coleccionistas discográficos, que no se han limitado a reproducir el mensaje comercial dominante de los medios de comunicación masiva— llaman la atención a reflexionar sobre la difundida hegemonía del Mariachi Vargas.

Ese nombre [“El mejor mariachi del mundo”] se lo dieron las grabadoras para vender más discos, pero no porque sea el mejor. Para mi gusto, en aquel tiempo [a finales de los cuarenta, en la mejor época del Vargas, cuando grabaron el son de *El becerro*] tenía mejor sabor el Mariachi Tapatío Marmolejo. El sonido de la música de mariachi debe saber a cerro, no se debe mezclar con lo sinfónico ni con las cumbias. El mariachi debe mantener el sonido coamileño sin música de academia... ¿Ése es el sonido del mariachi! En la actualidad, de los conjuntos que se han presentado en el Encuentro Internacional del Mariachi [de Guadalajara, a partir de 1994], tiene más el sabor que se debe tener el Mariachi de Natividad Cano [Los Camperos de Los Ángeles] y el de Randy Carrillo [el Mariachi Cobre de Tucson, que en la actualidad toca de



fijo en el Disney World de Tampa, Florida]. Este último muy apegado a la nota, pero todavía conserva el sabor (Ignacio Orozco Camarena, entrevista de 2005).

El director de un famoso mariachi de elite de Los Ángeles comenta con aplomo: “Somos ramas del mismo árbol, que no comenzó con ellos [el Mariachi Vargas], ni va a terminar con ellos”. Y Nicolás Puente, director del Mariachi Imperial de Nochistlán, Zacatecas, sostiene:

El Vargas fue el mejor mariachi hasta el disco *Fiesta en Jalisco* (1970). Por aquellos años [a los del Vargas] los seguíamos, todo lo que sacaban lo tratábamos de imitar; ahora yo creo que es preferible otros grupos, porque el Vargas perdió su estilo, el Mariachi Vargas dejó de existir, hablando de estilo. Musicalmente sus integrantes, de uno a uno, son mejores que los elementos de antes, pero no tienen el sentido de aquéllos. Antes los mariachis le cantaban al campo, al cielo y al mar. Ahora se trata de imitar los éxitos de otras partes del mundo. El estilo se acabó por el cambio de dirección [de Jesús Rodríguez de Híjar, quien había relevado a Silvestre Vargas, a José Martínez, que dirigía el Mariachi Nuevo Tecalitlán] y también porque ya no tienen el sentido del pueblo, se volvieron elitistas; ahora los músicos del Vargas son urbanos y no pueden expresar el cantar de la gente de rancho. [...] Andan perdiendo el rumbo y, como ellos son el prototipo, los demás también se andan equivocando.

La opinión de un insigne ex-integrante del Mariachi Vargas coincide en buena medida, ya que para Rigoberto Alfaro:

El Mariachi Vargas ya no es lo que en aquel tiempo [la Época de Oro, aproximadamente entre 1958 y 1970] era; trata de conservar un estilo, pero ya no es aquél. Entonces nos conjuntamos elementos con un nivel de talento que logramos hacer lo que no se había hecho antes, ni después se ha hecho. Era tocar uno no con el afán de ganar dinero, sin ostentación; era una conjunción de elementos que nos entendíamos bien. No se tenían notas para cuadrar todo, aquella época era tocar con el corazón, no con la técnica y la cultura musical que hoy se tiene. El mariachi tiene un sabor y hay que respetarlo. Lo que siente uno mejor es cuando no se están viendo las notas, cuando se toca con talento y se improvisa (Entrevista de 2007).

Y en este punto concuerda Jesús Rodríguez de Híjar, al señalar que “Sinceramente, hablando en plata pura —como dicen en mi tierra [Tequila]— el Mariachi Vargas perdió el gusto que tenía, el sonido del Mariachi Vargas se perdió” (Entrevista de 2007).

* * *

No se debe pasar por alto que la tradición original del mariachi ha permanecido y se ha desarrollado, si bien de manera paralela y marginal. El hecho de que el mariachi moderno se inició con músicos del mariachi tradicional —y el caso del Vargas es un ejemplo—, aunado a que durante la segunda mitad del siglo XX muchos integrantes de mariachis modernos se formaron como mariacheros en el tradicional e, incluso, a que en ciertas regiones hay músicos que tocan en los dos tipos de mariachi, ha dado pie a que el enfoque continuista pretenda que existe entre ellos un proceso lineal de desarrollo. Por el contrario, entre ambos tipos de mariachi —el tradicional y el moderno— no sólo se presenta una discontinuidad de contexto socio-económico y cultural, sino también una ruptura de “mente”, sensibilidad y discurso musicales (Jáuregui, 1987 y 1989). Es incuestionable la “legitimidad” del mariachi moderno, como hecho social y estético vigente en el México contemporáneo, pero su comprensión requiere como premisa el no confundirlo con el otro tipo de mariachi, el tradicional, que de hecho es el original.

En la actualidad se trata de dos tradiciones opuestas y no es pertinente intentar un parangón entre ellas. Sin embargo, el enfoque dominante considera por principio a la música de nota como la mejor y el peso de la opinión de los medios de comunicación masiva está en favor del mariachi moderno, sobre todo del espectacular. Algunos etnomusicólogos estadounidenses, que han analizado al mariachi con base en los discos y con poco conocimiento directo del mariachi tradicional, se incorporan a las loas del estilo comercial estandarizado:

[...] it is the trumpets that have enabled the traditional ensemble to survive in anything but a museum contexts, meeting the needs of a changing public in a changing era. Furthermore, the trumpets have not caused ‘violin atrophy’ [as Thomas Stanford (1972) claims]. Additional



violins have been added to the ensemble to create a more satisfactory balance. Violinists in the modern mariachi are hardly visual adornments. [...] the modern mariachi violinist has considerably more technique, plays better in tune, and is generally a superior musician to the violinist of pre-trumpet days. [...] This group's failure to attract younger elements clearly shows that the social contexts of the original ensemble had changed radically. If other ensembles had not moved with society the son might not be the vital genre that it is today (Fogelquist, 1975: 20).

[...]son las trompetas las que han permitido al mariachi tradicional sobrevivir más allá de un contexto de museo, satisfaciendo las necesidades de un público cambiante en una era de transformaciones. Más aún, las trompetas no han causado 'atrofia en los violines' [como lo plantea Thomas Stanford (1984 [1972]: 19)]. Se han añadido violines adicionales al [nuevo] conjunto para lograr un balance más satisfactorio. Los violinistas del mariachi moderno difícilmente pueden ser postulados como meros adornos visuales. [...] el violinista del mariachi moderno dispone considerablemente de más técnica, toca más entonado y, en general, es un músico superior al violinero de los mariachis de los tiempos anteriores a la trompeta. [...] La incapacidad de este tipo [arcaico] de mariachi para atraer a elementos jóvenes muestra claramente que el contexto del conjunto original ha cambiado de manera radical. Si otros grupos no se hubieran movido junto con la sociedad, el son ["jalisciense"] tal vez no sería el género vital que es en la actualidad] (Fogelquist, 1975: 20).

En este planteamiento hay una tergiversación, ya que Stanford hace referencia a mariachis pueblerinos con trompeta, mientras que Fogelquist se remite a mariachis de elite y en especial a los prototípicos que han destacado por sus grabaciones en disco. De hecho, Stanford había aclarado que "Lo que yo llamaría 'orquestas de mariachi' se han formado en las ciudades más grandes en un intento por equilibrar el conjunto [cordófono] con las trompetas" (1984 [1972]: 19).

El folclorista René Villanueva (1933-2004), expresa con una opinión conciliadora su preferencia por los mariachis tradicionales:

No se trata de escatimar méritos o destacar nombres de conjuntos de mariachi, pero a Silvestre Vargas y su magnífico conjunto ya el cine, la radio y la televisión los han

difundido suficiente, mientras que a tantos otros, de semejante calidad y mayor autenticidad, sólo la grabadora del investigador los ha encontrado [...]. Disfruto la actual instrumentación que ha incorporado las trompetas, pero sigo creyendo que la inclusión de dichos alientos desequilibró y empobreció grandemente al conjunto, al desplazar la parte melódica de los violines y ahogar los ricos adornos de la vihuela y la guitarra de golpe. Sigo prefiriendo la sonoridad del conjunto de cuerdas original (1994: 368).

Cornelio García, estudioso e importante difusor del mariachi tradicional, comenta:

He conocido a muchos mariacheros gracias al programa de televisión (*De kiosko en kiosko* [iniciado en 1994 y que se transmite en el Canal 7 de Guadalajara]). Existe una tradición muy arraigada en los municipios de Jalisco: los campesinos dejan su trabajo en el campo y toman sus instrumentos. Tocan la música tradicional del pueblo, ¡qué belleza!, ésos sí son mariacheros [...] El mariachi contemporáneo echa mano de distintos matices sonoros, con lo que se han proyectado las principales figuras de la música mexicana a escala internacional. De ese modo la música popular mexicana convoca masas, sin embargo se trata de una variación regida por los estándares de la industria discográfica: El mariachi contemporáneo ha modificado la esencia musical del antiguo para llegar a más gente, [...] el nuevo mariachi está maquillado, [de tal manera que] las más recientes agrupaciones poco tienen que ver con las raíces campesinas de esta música (*apud* Levid Lázaro, 2005: 46).

Joaquín Arredondo, guitarrero descendiente de la tradición original del mariachi, sostiene:

Sí [prefiero al mariachi tradicional] porque es más puro, más verdadero. A los actuales, sin menospreciar, les falta el sabor de antes cuando el violoncito se oía más rasposo; el guitarrón, más chicoteado y el golpe de la vihuela era más seco. [El mariachi tradicional] No era más desafiado, sino que se oiga más del pueblo, más rasposón. Porque los sones eran recios. [Las canciones antiguas tenían] Más sentimiento. Eran menos refinadas, pero más directas, que entendiera el pueblo. Son las del grito abierto [coamileros], que no finges, que abres la gargan-



ta [...]. Mis respetos para [los mariacheros que estudian música], lo que no me gusta es que se olviden de su origen. Tengo amigos que ya no tocan con el corazón, tocan con la nota. [...] Ahorita se oyen como orquesta, se escucha precioso, pero ya no es el mariachi. Que no se les olvide que el mariachi no empezó en la gran ciudad ni en los teatros [como el Degollado de Guadalajara o el de Bellas Artes de la Ciudad de México], vino de la gente humilde. Nada más eso, que en su repertorio metan siquiera un sonecito viejo al modo antiguo (*apud* Núñez Bustillos, 2005: 2).

* * *

Los pocos mariachis estelares —consagrados por la televisión y, en los últimos años, por los Encuentros Internacionales del Mariachi de Guadalajara, con el Vargas a la cabeza— pregonan como uno de sus grandes triunfos el haber llegado a tocar ensamblados con orquestas sinfónicas. Sin embargo, en la capital tapatía, en su sección “Bemol y sostenido”, el musicólogo Sergio Padilla ha aclarado:

[...] estoy de acuerdo en que las ‘galas del mariachi’ son eventos ‘exitosos’, desde el punto de vista de la cantidad de gente que llena cada noche el teatro Degollado. Sin embargo, tales galas tienen más de comercial que de artístico, ya que el concepto de mariachi moderno —protagonistas de las galas, junto con cantantes de diversas calidades— ha sido el resultado de criterios de ventas de las casas discográficas y la industria del espectáculo. [...] Así pues, sigo sin estar de acuerdo en que la Orquesta Filarmónica de Jalisco participe en un evento que no es auténtico, que es puramente comercial y donde su participación no pasa de simple comparsa (2005: 43).

Con un indudable contenido discriminatorio y como excusa para que la Orquesta Filarmónica de Jalisco colabore en dicho espectáculo, “...algunos de los músicos de la OFJ [...] han dicho que cualquier orquesta del mundo participa en eventos que en el argot se llaman ‘huesos’, lo que además les genera un ingreso extra” (*idem*).

Desde una perspectiva histórica de “larga duración”, éste es el punto central a reflexionar sobre estos gran-

diosos “mariachis sinfónicos”. En 1907, disfrazada con modesto traje de charro, La Mariachi —integrada por dos grupos tradicionales de diferentes regiones de Jalisco— ostentó con éxito en la capital mexicana el título de orquesta típica, en la que se consideró la fiesta más importante realizada hasta el momento en las dos Américas (*The Mexican Herald*, 3 de octubre de 1907: 1). Un siglo después, el ciclo ha concluido en un retorno a la inversa, ya que en la actualidad los mariachis de élite, con el Vargas como prototipo, son quizás una nueva versión de la orquesta típica, ya que comparten varias características del modelo de esta agrupación: están integrados por músicos de nota, se visten con el traje de charro, interpretan música vernácula de diferentes regiones de México, se exhiben como representantes de la música nacional, tienen como uno de sus géneros principales los pouturrís y sus presentaciones son en escenarios para una audiencia congregada con el fin de escucharlos. Mantienen, sin embargo, la costumbre mariachera de tocar de pie, su director es parte de los ejecutantes y su principal peculiaridad instrumental es haber omitido el salterio —asociado de manera sonora e icónica a la época porfiriana— e incorporado el estilo peculiar de las trompetas... que no es originario de Jalisco, sino de México, Distrito Federal.

BIBLIOGRAFÍA

- Álbum de oro de la canción*, México, III, 30, 31 de marzo de 1951.
Álbum de oro de la canción, México, IV, 47, 1952.
 Ayala, Roberto, *Musicosas. Manual del comentarista de radio y televisión*, volumen I, México, Selecciones Musicales, 1962.
 Baqueiro Foster, Gerónimo, *Historia de la música en México. III La música en el período independiente*, México, INAH-SEP, 1964.
 ———, “El mariachi”, *Tiempo. Semanario de la vida y la verdad*, México, XLVI, 1198, 1965, pp. 32-34.
 Campos, Rubén María, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, Talleres Gráficos de la Nación/SEP, 1928.
Cancionero mexicano, “Éxitos de mariachis”, México, 39, 1956.
 Cervantes Ayala, Raúl, “El Mariachi Vargas de Tecalitlán. LXXV Aniversario. Septiembre 15 de 1973”, México, PHAM, 1973, mecanoscrito.
 Chao Ebergenyi, Guillermo (coord.), *La caravana Corona. Cuna del espectáculo en México*, México, Imprenta Madero, 1995.
 Clark, Jonathan, “Mariachi Vargas”, *Mariachi Vargas de Tecalitlán. First Recordings: 1937-1947*, (Mexico’s Pioneer Mariachis, 3), Arhoolie Productions, El Cerrito, California, 1992.
 Clark, Jonathan (ed.), *Sones from Jalisco as played by the world’s gre-*



- atest mariachi. Transcriptions authorized by Rubén Fuentes and revised by members of Mariachi Vargas de Tecalitlán, San José, California, San José State University (Mariachi Workshop, vols. II-X), 2002.
- Clark, Jonathan y Laura Garciano (eds.), *Mis recuerdos del Mariachi Vargas de Tecalitlán (1926-1939). Fragmentos de mi autobiografía*. Nicolás Torres Vázquez, Carmel, California, The Salinas-Monterey Mariachi Festival, 1991.
- Contreras, Héctor, "La escuela mundial del mariachi. Tiene más de cien años el Vargas de Tecalitlán de formar músicos orgullosos de su oficio", en *Mural* (Espectáculos), Guadalajara, 8 de septiembre de 2001, p. 4D.
- El Imparcial*, México, XXIII, 4010, 3 de octubre de 1907, p. 6.
- El Kaskabel, "Planchas con Mr. Root", en *El Kaskabel. Semanario humorístico*, Guadalajara, I, 89, 20 de octubre de 1907, p. 1.
- El Litigante. Periódico de Legislación, Jurisprudencia y variedades*, Guadalajara, V, 1, 10 de enero de 1888, p. 8.
- El Mundo Ilustrado*, México, XIV, II, 14, 6 de octubre de 1907, s.p.
- El País. Diario Católico*, México, IX, 3143, 3 de octubre de 1907, p. 1.
- El Tiempo. Diario Católico*, México, XXV, 8085, 4 de octubre de 1907, p. 2.
- Flores y Escalante, Jesús y Pablo Dueñas, *Cirilo Marmolejo. Historia del mariachi en la ciudad de México*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos/Dirección General de Culturas Populares, 1994.
- Fogelquist Mark Stephen, "Rhythm and form in the contemporary Son Jalisciense", Los Ángeles, tesis de maestría en música, University of California at Los Angeles, 1975.
- González, Raúl Eduardo, "Un relámpago en el viento: la música tradicional planeca", en José Eduardo Zárate (coord.), *La Tierra Caliente de Michoacán*, Morelia y Zamora, Gobierno del Estado de Michoacán/El Colegio de Michoacán, 2001, pp. 387-417.
- Jáuregui, Jesús, "El mariachi como elemento de un sistema folklórico", en Jesús Jáuregui e Yves Marie Gourio (eds.), *Palabras devueltas: homenaje a Claude Lévi-Strauss*, México, INAH/CEMCA/IFAL, 1987 [1984], pp. 93-126.
- , "Mariachi tradicional y mariachi moderno", en Ricardo Ávila Palafox (comp.), *Jornadas de antropología*, Guadalajara, UAG (Fundamentos. Laboratorio de Antropología), 1989, pp. 273-287.
- Levid Lázaro, Juan, "Los nuevos mariachis, con música maquillada", en *Público* (Cultura), Guadalajara, jueves 1 de septiembre de 2005, p. 46.
- Martínez, Ignacio, *Recuerdos de un viaje en América, Europa y África*, París, Librería de P. Bregui, 1884.
- Melodías mexicanas*, México, 31, 1950.
- [Méndez Rodríguez], Hermes Rafael, *Los primeros mariachis en la ciudad de México. Guía para el investigador*, México, s.e., (Pesadilla de Fondo, 1), 1999.
- Morales, Vicente y Manuel Caballero, *El Señor Root en México. Crónica de la visita hecha en octubre de 1907 al pueblo y al gobierno de la República Mexicana, por su Excelencia el Honorable Señor Elihu Root, Secretario de Estado del Gobierno de los Estados Unidos de América*, México, Talleres de Imprenta y Fotograbado de "Arte y Letras", 1908.
- Núñez Bustillos, Juan Carlos, "Retrato hablado. 'El mariachi ha perdido su esencia'. Joaquín Arredondo de la Torre, mariachero", en *Público* (Cultura), Guadalajara, sábado 3 de septiembre de 2005, p. 2.
- Orfeón Videovox, *Mariachi monumental de Silvestre Vargas, el mejor mariachi del mundo*, México, s. f. (1963).
- Padilla, Sergio, "Mariachi filarmónico", en *Público* (Cultura, "Bemol y sostenido"), Guadalajara, 6 de septiembre de 2005, p. 43.
- Pérez Fernández, Rolando A., *La música afromestiza mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana (Biblioteca Universidad Veracruzana), 1990.
- Pérez Ponce de León, Miguel José, "Descripción del Distrito de Colima y del corregimiento agregado de San Miguel de Xilotlán. 1776-1777", en José Antonio Calderón Quijano (coord.), *Documentos para la historia del estado de Colima, siglos XVI-XIX*, Naucalpan de Juárez, Consorcio Minero Benito Juárez, Peña Colorada (Peña Colorada), 1979 [1777], pp. 171-207.
- Ramírez de Aguilar, Fernando (Jacobo Dalevuelta), "El 'mariachi' de Cocula", en *Estampas de México*, México, s. e., 1930, pp. 183-188.
- Sánchez, Lulú, "Le faltan compositores a la música ranchera. Ha disminuido el número de canciones creadas para mariachis", en *Mural* (Gente), Guadalajara, 13 de septiembre de 2004, p. 7D.
- Stanford, Thomas E., "The Mexican Son", en *Yearbook of the International Folk Music Council*, Ontario, International Folk Music Council, 1972, pp. 66-86.
- Talavera, Mario, *Miguel Lerdo de Tejada. Su vida pintoresca y anecdótica*, México, "Compas", 1958.
- The Mexican Herald*, México, XXV, 33, 3 de octubre de 1907: 1.
- Van Gennep, Arnold, "15 août 1933", en Jean-Marie Privat (ed.), *Chroniques de folklore d'Arnold Van Gennep. Recueil de textes parus dans le Mercure de France 1905-1948*, París, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Ministère de l'Éducation Nationale, de la Recherche et de la Technologie (Références de l'ethnographie), 2001 (1933), pp. 136-139.
- Vázquez Valle, Irene, *El son del sur de Jalisco*, Guadalajara, Departamento de Bellas Artes del estado de Jalisco/INAH, 1976.
- Villanueva, René, "¡No te rajes, mariachi!", en *Cantares de la memoria. 25 años de historia del grupo Los Folkloristas, alma y tradición de la música popular mexicana*, México, Planeta (Espejo de México), 1994, pp. 366-368.
- Zamacois, Niceto de, *El jarabe. Obra de costumbres mejicanas; jocosa, simpática, burlesca, satírica y de carcajadas; escrita para desterrar el mal humor, herencia que nos dejó nuestro padre Adán, por un nécio antojo que quiso satisfacer su autor [...]. Segunda edición aumentada notablemente y adornada con amenas litografías*, Méjico, Imprenta de Luis Inclán, 1861.

Elenco de personas entrevistadas

Manuel Alcaraz Figueroa nació en 1920 en Jilotlán de los Dolores. Aprendió el oficio de violinero de mariachi de su padre. Reside en Tecalitlán, Jalisco.



Rigoberto Alfaro Rodríguez nació en Yurécuaro, Michoacán, en 1934. Se inició como mariachero en el conjunto de su padre, ya emigrado a la ciudad de México. A los 18 años de edad inició estudios de solfeo, teoría musical e instrumentación en la Escuela Libre de Música. Fue integrante del Mariachi [Avandence], el Mariachi Tepatitlán, el Mariachi Los Mensajeros, el Mariachi de Miguel Días y el Nacional de Arcadio Elías. Luego formó parte del Mariachi Vargas de Tecalitlán de 1958 a 1970. Desde entonces se dedicó a realizar arreglos de música ranchera —que había hecho antes— y a producir discos para José Alfredo Jiménez (de cuyas composiciones fue el principal arreglista), Lola Beltrán, María de Lourdes, Vicente Fernández, Aída Cuevas, Rocío Durcal, Pedro Fernández, Rosenda Bernal, Ana Gabriel, Pepe Aguilar y Alejandro Fernández, entre otros muchos cantantes.

Juan Manuel Biurquis Isiana nació en León, Guanajuato, en 1947. Durante su adolescencia se inició como músico en mariachis populares de su ciudad natal. En 1962 emigró a la ciudad de México y trabajó como mariachero en la Plaza Garibaldi. Estudió solfeo y armonía en la Escuela Libre de Música y luego técnica de violín con el maestro Roberto Vaska, en el Sindicato Único de Trabajadores de la Música. En 1966 inició su colaboración eventual para grabaciones con el Mariachi Vargas de Tecalitlán y en 1968 ingresó como miembro fijo; permaneciendo en esa agrupación —con algunos periodos de separación— hasta 1995. En la actualidad colabora con el Mariachi de la Ciudad de Pepe Villela.

Jonathan Clark Miller nació en San Gabriel, condado de Los Ángeles, en 1952. Obtuvo el Bachelor of Arts en música y en español, en la Universidad Estatal de San José. Trabajó de 1977 a 1988 y luego en 1990 como guitarrero en la Plaza de Garibaldi y en diferentes centros nocturnos de la Ciudad de México. De igual forma laboró durante dos años, entre 1988 y 1990, como mariachero en Puerto Rico. Dirigió el taller de música de mariachi en la San Jose State University de 1992 a 2000. En la actualidad se mantiene como ejecutante mariachero y se dedica a la investigación del mariachi moderno, en especial a la historia del Mariachi Vargas de Tecalitlán.

Juan Linares Olivares nació en Cortázar, Guanajuato en 1935. Creció en la ciudad de México y desde niño se incorporó en grupos mariacheros. Después de trabajar en varios conjuntos populares, en su juventud ingresó en el Mariachi Continental de Juan Sánchez. En la actualidad es guitarrero del Mariachi Arriba Juárez de Oswaldo Vázquez.

José Martínez Barajas nació en Tecalitlán en 1941. Se inició en la música con su padre, el arpero Blas Martínez Panduro (1913). A los 13 años de edad era integrante del Mariachi Los Charros de Jalisco, auspiciado por el ejército mexicano. El general Bonifacio Salinas le otorgó una beca para realizar estudios de violín con el profesor Ignacio Camarena, de armonía con Higinio Velázquez y de solfeo con Luis H. Rivera. Fundó el Mariachi Los Tigres de Jalisco en Guadalajara, después se incorporó al Mariachi de Metepec, Puebla, y de ahí pasó al Mariachi Perla de Occidente en la ciudad de México. En 1961 fundó el Mariachi Los Tecolotes en Guadalajara y luego se integró al Mariachi Águila, en California. En 1966 fundó el Mariachi

Nuevo Tecalitlán, en Guadalajara, y en 1975 se incorporó al Mariachi Vargas de Tecalitlán como violinista y director musical.

Miguel Martínez Domínguez nació en Celaya, Guanajuato en 1921. Creció en la ciudad de México, y como trompetista se incorporó en 1936 a mariachis populares en la Plaza Garibaldi. Fue integrante eventual del Mariachi de Concho Andrade, luego primer trompetista del Mariachi Vargas, al que ingresó en 1940, siendo partícipe en la mayoría sus grabaciones de la “época de oro”. Se retiró del Vargas en 1965, y desde entonces ha tocado y grabado, con otros conjuntos. En las últimas décadas ha sido profesor en las *mariachi conferences* y en los *mariachi festivals* celebrados en Estados Unidos.

Ignacio Orozco Camarena, coleccionista de música en discos de 78 revoluciones y estudioso del mariachi, nació en Arandas, Jalisco, en 1936 y desde 1962 reside en la ciudad de Guadalajara. Fue empleado por 30 años de los Almacenes Nacionales de Depósito y de la Compañía Nacional de Subsistencias Populares. Integrante del consejo académico del Primer Encuentro Internacional del Mariachi de Guadalajara, en 1994.

Eliseo Pantoja Razo nació en Pénjamo, Guanajuato, en 1930. Se inició como mariachero en su pueblo natal en 1943 y emigró a la ciudad de México en 1955. Ese año ingresó al Mariachi de Gaspar Vargas, en el que durante 25 años tocó guitarra quinta de golpe; últimamente toca vihuela y guitarra sexta, y trabaja como músico “maromero” en la Plaza Garibaldi.

José Refugio Hermosillo Ortega, nació en 1923 en El Guayabo, La Puerta del Zapatero, Mazamitla, Jalisco. Se formó como mariachero tradicional con su padre. Emigró a la ciudad de México en 1942, en donde trabajó como vihuelero en los mariachis Metepec, Vargas, México y el de Román Palomar, entre otros. Acompañó a Javier Solís y más tarde a Vicente Fernández. En el ambiente capitalino fue apodado *El Perro*. Se regresó a su región de origen y reside en Ciudad Guzmán desde 1975, en donde trabaja como laudero especializado en la fabricación de vihuelas y guitarrones.

Jesús Rodríguez (Virnés) de Híjar nació en Tequila, Jalisco, en 1929. Emigró hacia 1937 a la ciudad de México, y acompañó a su tío materno, Antonio de Híjar, quien tocaba con el Mariachi Tapatío de José Marmolejo. Jesús aprendió los rudimentos de la vihuela mariachera, y en 1943 se regresó a Tequila a prepararse ante los retos que le exigían las nuevas condiciones del mariachi moderno. Estudió solfeo con el director de la banda de Tequila, quien era su padrino, y con el cantor de la iglesia local. Fue becado para estudiar por tres años técnica de violín en Guadalajara, en la academia de un maestro que era miembro de la Orquesta Sinfónica de Jalisco. A los 19 años de edad se incorporó al Mariachi Tequila, en la ciudad de México, que tocaba en El Tenampa de la Plaza Garibaldi. Luego entró al Mariachi los Mensajeros de Isabel Paredes, después a Los Diablos Rojos, que se cambió el nombre por el de Perla de Occidente. Ingresó al Mariachi Vargas de Tecalitlán en 1954 como violinista, y un año después se hizo cargo de la dirección musical del grupo. Salió de ese conjunto en 1975 y fundó el Mariachi de América, que dirige hasta la actualidad.

La música y la danza indígenas como industrias culturales: el caso de la Cumbre Tajín

Los "ignorantes" no hacen la historia: la reciben hecha.

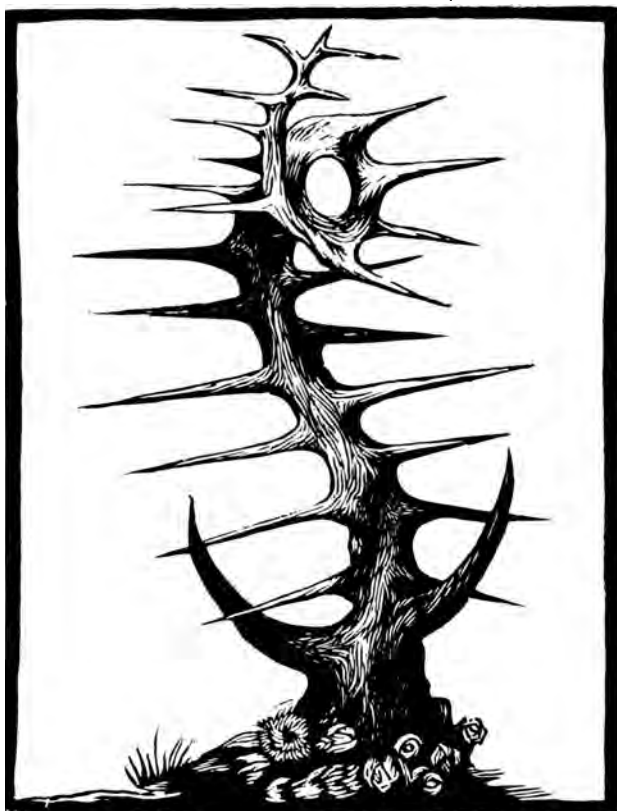
Eduardo Galeano

De unos años a la fecha ha surgido un interés antropológico por observar el fenómeno de la globalización en sus múltiples y diversas manifestaciones; si bien todavía son pocos los trabajos teóricos, metodológicos o etnográficos y las categorías epistemológicas aún no están claras, se han perfilado esbozos sobre algunos temas de carácter global que abarcan desde la antropología de Internet hasta la agonía de las fronteras nacionales, la migración, etcétera.

Es cierto que las herramientas y teorías clásicas de la antropología pueden ser un punto de partida para el análisis de estos procesos, pero la propia complejidad del fenómeno de la globalización nos lleva a reformular teorías o técnicas para emprender el estudio de un problema, pues, como afirma García Canclini, "se ha vuelto necesario estudiar la cultura en nuevos territorios". ("Presentación" de Yúdice, 2002).

En ese sentido, además de la necesidad de reflexionar sobre los usos sociales de la cultura (García Canclini, 1997), se debe analizar la influencia del mercado sobre las manifestaciones culturales en la medida que las hace pasar como mercancías para su venta global. Por ejemplo, ya en 1999 el Banco Mundial había caracterizado a la cultura como un recurso explotable, sobre todo en el caso de los países del Tercer Mundo, y hacía hincapié en las manifestaciones indígenas como parte de la industria turística. (Yúdice, 2002: 27)

* Subdirección de Etnografía, Museo Nacional de Antropología, INAH.





Sac Tzevul, en la Cumbre Tajín 4, 2004. Foto: Ulises Fierro Alonso.

Esta ponencia es un primer acercamiento etnográfico al fenómeno de las industrias culturales, y en ella se pretende mostrar cómo los indígenas veracruzanos se ven insertados dentro de un nuevo mercado turístico formado en el marco de las actividades culturales de la llamada Cumbre Tajín, y a las que se dio seguimiento durante 2003 y 2004.

Antecedentes

En la última década los gobiernos federal y de los estados comenzaron a invertir someramente en los recursos culturales de nuestro país, tanto en zonas arqueológicas¹ y monumentos históricos como en manifestaciones del patrimonio cultural intangible, es decir, festivales indígenas o populares donde la música y la danza son parte de la oferta:² la ya clásica Guelaguetza en Oaxaca, el Atlixayotl en Puebla, y los festivales de la Huasteca o la Mixteca a nivel regional.

¹ Como los controvertidos megaproyectos arqueológicos en el sexenio de Salinas de Gortari, donde en el caso de la zona de Teotihuacan incluso hubo destrucción de vestigios (Fierro, 1998).

² En este sentido, Jas Reuter ha señalado que una de las principales características de la música indígena es su función ceremonial y colectiva; en ocasiones la danza también es inseparable del ritual (Reuter, 1980: 79-80).

Como muchos de ustedes saben, la Cumbre Tajín es un proyecto del gobierno de Veracruz desarrollado por la Secretaría de Educación y Cultura (SEC) de la entidad, y desde su primera edición ha experimentado diversos cambios en cuanto a sedes, fechas de realización y montos presupuestales. Bien conocido dentro y fuera de las fronteras estatales, se podría decir que es un festival cultural dirigido a un público diverso (incluidas comunidades indígenas), pues incluye desde conciertos de música popular juvenil hasta talleres de baile, artesanías y medicina tradicional; aun cuando se dispone de un público cautivo que llega de otras regiones, e incluso de fuera del estado, la población local también resulta beneficiada por diversas actividades gratuitas, como en el caso de los espacios destinados para alumnos

de educación básica.

La participación indígena

La forma en que se integran las diversas etnias a las actividades de la Cumbre Tajín podría dividirse en dos categorías: por un lado los funcionarios indígenas del CDI y Culturas Populares, quienes sirven de intermediarios entre la SEC y los grupos étnicos incluidos en diversas presentaciones de música y danza, quienes formarían la segunda instancia.³ A su vez, dichos artistas indígenas forman otros dos grupos: los totónacos de la región, que desde los inicios del festival han fungido como “los anfitriones”, y las otras etnias de Veracruz y el resto del país. Por cuestiones de presupuesto, la invitación para el festival de 2003 se limitó a pueblos indígenas de la entidad, sobre todo teneek, nahuas y popolucas; sin embargo, a la edición 2004 —el último año del gobernador Miguel Alemán, por lo que se destinaron más recursos para educación y cultura en todo el estado— asistieron

³ Aparte de estas instituciones también se cuenta con asesores. Una vez hecho el enlace, funcionarios de la SEC son los encargados de arreglar y negociar la presentación de músicos y danzantes indígenas; el arreglo consiste en facilitar el vestuario e instrumentos necesarios, así como el pago por sus servicios y viáticos.

músicos, danzantes y artesanos de origen tzotzil, chol, afromexicanos de la Costa Grande guerrerense, otomíes y popolucas, así como teneek, totonacas y quichés que participaron en el Encuentro Internacional de Danza del Volador. A manera de comparación, en 2005 hubo cambio de gobierno y el presupuesto fue menor, además de que las actividades se manejaron desde Papantla anteriormente la logística se operaba desde el Distrito Federal y sólo se contó con invitados totonacos de la región.

Los totonacos

En la Cumbre Tajín los totonacos desempeñan un papel especial, y quienes toman parte en sus actividades administrativas o artísticas por lo general son integrantes de organizaciones constituidas formalmente, como la OMIT, la Asociación de Voladores o el Consejo Supremo Totonaco; en tanto representantes oficiales de una cultura étnica, su discurso indígena parece estar siempre listo para las cámaras, ya sean de televisión o de la industria turística.⁴ Así, durante la “ceremonia de apertura” previa al evento, realizada por representantes del Supremo Consejo Totonaco, se pide permiso “a los dioses del Tajín” para que permitan realizar la celebración cultural; sin embargo, al descubrir que en realidad se trataba de la ceremonia totonaca de “lavamiento de manos”, se le preguntó a una mujer de esa etnia por qué decían que era la “ceremonia de apertura”, a lo cual respondió:

Claro que como totonacos nosotros sabemos qué es lo sagrado, pero nunca lo vamos a vender; nos pagan por esto, por representar algo y lo hacemos, pero de manera simbólica. Tú sabes esto de la vestida de la mesa, la levantada y demás porque eres antropólogo y has leído, pero el gobierno no sabe, ni la gente que viene, [por eso] les damos un poquito, al fin que ni entienden, [pero] lo nuestro, lo sagrado no lo mostramos así nomás.

⁴ En la edición 2002 de la Cumbre Tajín, que coincidió con el inicio de la invasión estadounidense a Irak, entre los indígenas no faltó quien realizara una “oración totonaca por la paz”.



Sac Tzevul, en la Cumbre Tajín 1, 2004. Foto: Ulises Fierro Alonso.

Los demás pueblos

En 2004, la gente teneek, nahua y popoluca, que tuvieron una participación eventual por no ser de la región del Totonacapan, no sufrió mayores problemas para adaptarse a las exigencias del nuevo mercado turístico y cultural. Por ejemplo, los teneek ya habían participado en el Festival de las Huastecas y querían ser parte de las actividades de la Cumbre Tajín, por lo que de una manera muy rápida entendieron la necesidad de adaptar sus largas danzas de carnaval al tiempo que se les indicara en el programa. Y lo mismo vale para la gente nahua, cuyo ritual de petición de lluvias en el cerro Postectitla que puede prolongarse varios días debió limitarse al tiempo asignado por los organizadores.

Además, como a cada pueblo se le permitía explicar ante turistas y cámaras de televisión el significado de

sus rituales, los indígenas ven la Cumbre Tajín como un medio para dar a conocer orgullosamente su música y danza ritual, lo cual convierte al festival en diálogo intercultural con extranjeros, mestizos y pueblos de otras etnias; sin embargo, resulta innegable que también representa una manera de obtener recursos económicos y otro tipo de apoyos para diversas etnias y comunidades. A continuación se presentan algunos testimonios recopilados como parte del trabajo de campo, y se pretende que por medio de ellos el lector pueda tener un mínimo acercamiento a los procesos de interpretación cultural del festival por parte de los asistentes a la Cumbre Tajín, indígenas o no.

Mire, a nosotros nos criticaron en el pueblo por venir aquí, nos decían que estábamos vendiendo nuestra cultura. Pero era la oportunidad para que los jóvenes vieran que nuestra cultura se puede mostrar y valorar, así le van a echar más ganas a la danza, ellos nunca habían volado [...] Mire allá en Lejem, cortamos el árbol, lo velamos, los voladores rezan y demás, el árbol nace de la Madre Tierra, y aquí es un tubo de fierro, pero el fierro nace también de la Madre Tierra, así yo creo que es lo mismo.

Volador teneek.

—Oiga, ¿quién hace esto?

—El gobernador de Veracruz.

—Ah, es que es como una fiesta, ¿el gobernador es indio?

—No, ¿por qué?

—Porque en Guatemala sólo los indios invitan indios a sus fiestas y aquí hay mestizos, pero vemos gente como nosotros, hablando en su propia lengua y nadie les dice nada; el gobernador debe ser indio o querer a los indios para invitarlos a su fiesta.

Traductor de los voladores quichés.

—Oiga, los quichés no dejamos que vuelen mujeres, es más que ni se acerquen al palo mientras lo velamos, y aquí los totonacos dejan volar mujeres, eso para nosotros es de mala suerte.

—¿Y ya no volaron?

—Claro que sí, sólo le decíamos...

Traductor de los voladores quichés.



Sac Tzevul, en la Cumbre Tajín 2, 2004. Foto: Ulises Fierro Alonso.

Aquí venimos a darnos cuenta de que en México hay otros indios que también tienen su propia lengua.

Mujer chol.

Que alguien vaya a hablar con la gente otomí, a mí no me hacen caso por ser mujer, y además como que vienen borrachos.

Productora del programa "Voces de las etnias".

Me gusta venir a Cumbre Tajín cada año, aquí conozco a gente incivilizada, deberían hacerlo más seguido.

Turista.

Como podemos ver, el festival se vuelve un diálogo intercultural entre aquellos que intentan darle un valor a la Cumbre Tajín desde su propia visión del mundo —quienes pretenden ver sus rituales como parte de una fiesta ajena a ellos aun cuando su participación les

resulta conveniente, ya sea por motivos económicos o por el gusto de que se conozcan sus tradiciones— y entre quienes carecen de esos valores culturales y por ello consideran exótico convivir con gente indígena.

En tanto los representantes de diversas etnias tratan de adaptarse a los tiempos y espacios del programa, e incluso de buscar una lógica simbólica al encontrarse con sus rituales fuera de contexto —como ver un tubo con el logotipo de Pemex en lugar del árbol utilizado tradicionalmente por los voladores de Papantla—, los otros, los turistas, asisten a la Cumbre Tajín para jugar a ser indios por cuatro días, en medio de una representación circense de la vida indígena, sin darse cuenta de lo difícil que es la realidad cotidiana de la mayoría de pueblos indios en México y el mundo.

Reflexiones finales

A manera de conclusión podemos decir que, debido a la influencia de los medios de comunicación, la mayoría de grupos étnicos de nuestro país sabe qué es la Cumbre Tajín, y más allá del pago o financiamiento para su vestuario o instrumentos, al regresar a su comunidad llevan el orgullo y reconocimiento de haber participado en un evento tan importante. En este sentido, Mardones ha señalado que, para las minorías étnicas “los recursos culturales y diferenciados se movilizan para hacer frente o acceder a una modernidad de la que están excluidos a causa de la pobreza, el paro o la discriminación” (Mardones, 2001: 48).

En tanto el gobierno de Veracruz ha sabido sacar provecho de sus recursos culturales intangibles como escaparate turístico, las diversas etnias de la entidad también aprendieron a poner en práctica estrategias para ofrecer al mejor postor su danza y música rituales, con lo cual se genera, por así decirlo, una relectura étnica del libre mercado.

El caso totonaco vale la pena ser estudiado más profundamente, ya que los sujetos sociales de esa etnia están conscientes de que el gobierno se acuerda cada año de ellos y han desarrollado una serie de prácticas y discursos acordes a las exigencias del mercado, entrando así al juego de la globalización; sin embargo, también es necesario completar la triada con un tercer

elemento representado por el consumidor, tanto el que asiste a la Cumbre Tajín como el que a través de la televisión observa el festival, lo cual vuelve aún más complejo dicho estudio.

Curiosamente, en comunicación personal un colega veracruzano me decía que la

Cumbre Tajín y su parque temático son ya ejemplo a seguir para algunas naciones de América Latina, y para los antropólogos tal situación representa la posibilidad de contar con nuevos enfoques y temas de estudio. Y si bien valdría la pena reflexionar acerca del papel de la antropología frente a un mercado laboral demasiado estrecho, lo cierto es que —como se dice en el epígrafe de Eduardo Galeano— la gente indígena está segura de su identidad; hacedores de su historia y su cultura, no la compran, son ellos quienes la venden a quienes la desconocen.

BIBLIOGRAFÍA

- Croda León, Rubén, “Los mecos de Chontla”, en Amparo Sevilla Villalobos (coord.), *Del carnaval al Xantolo*, México, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2000.
- Elizondo Baez, Nelly, “Ritualidad y formación de adeptos en la organización de médicos indígenas tradicionales de Papantla, Veracruz”, tesis de licenciatura, México, ENAH, 2002.
- Fierro Alonso, Ulises Julio, “La hamburguesa azteca. Las zonas arqueológicas como patrimonio cultural y su función de identidad ante la globalización”, en *Antropología al margen*, Santiago, Universidad de Chile, núm. 2, noviembre de 1998.
- García Canclini, Néstor, “El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional”, en Enrique Florescano, (coord.), *El patrimonio nacional de México*, vol. 1, México, Conaculta/FCE, 1997.
- Geertz, Clifford, *Los usos de la diversidad*, Barcelona, Paidós/UAB, 1998.
- Gómez Martínez, Arturo, *Tlanetokilli. La espiritualidad de los nahuas chicontepecanos*, México, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2002.
- Ichon, Alain, *La religión de los totonacas de la sierra*, México, Conaculta/INI, 1990.
- Mardones, José María, “El multiculturalismo como factor de modernidad social”, en Francisco Colom González, (ed.), *El espejo, el mosaico y el crisol. Modelos políticos para el multiculturalismo*, Barcelona, Anthopos/UAM-I, 2002.
- Reuter, Jas, *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta el pueblo mexicano*, México, Panorama Editorial, 1980.
- Yúdice, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Madrid, Gedisa, 2002.

Nelly Calderón
de la Barca Guerrero*

ETNOMUSICOLOGÍA

Música p'urhépecha y su difusión masiva: entre el sentimiento y la hibridación

Una categoría vital dentro de la cultura p'urhépecha es la música, ya que en ella se plasman vivencias, alegrías y preocupaciones de las comunidades; su repertorio está integrada por diversos géneros, como son los sones, abajeños y pirekuas (canción en lengua p'urhépecha).¹ De acuerdo con Henrietta Yurchenco, en la década de 1960 tuvo lugar un renacimiento del canto folklórico indígena y mestizo en Michoacán, tras la ini-

ciativa de autoridades federales y locales de premiar económicamente a los mejores compositores y ejecutantes, cuyas piezas serían interpretadas por diversos grupos mestizos en Uruapan formados con este fin.²

También Chamorro explica cómo desde fines de los años 1970 se generó un vigoroso proceso de reactivación a través del disco y la radio dentro de territorio p'urhépecha, lo cual retroalimentó su cultura musical;³ la iniciativa de grabarla y difundirla fue tomada por Francisco Elizalde García, fundador del programa radiofónico “Mañanitas P'urhépechas”, el cual se transmitió de 1979 a 1981 en la XEZM, emisora comer-



* Estudiante de doctorado en El Colegio de Michoacán.

¹ Arturo Chamorro Escalante, *Sones de la guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha*, Zamora, Colmich, 1994, p. 162. Su estilo en el acompañamiento musical parece estar emparentado con el vals y el son regional; de acuerdo con Paul de Wolf (1989: 101, 261), el término pirekua implica dos significados que proceden de la raíz verbal *piré*, que puede entenderse como cantar y reír, y el sufijo nominalizador *kúa*, referente a los sustantivos o los verbos en la lengua p'urhépecha.

² Arturo Chamorro Escalante, “Estilos de ejecución en la música indígena mexicana con énfasis particular en la pirekua tarasca”, en *Sabiduría popular*, Zamora, Colmich, 1997, p. 425.

³ Arturo Chamorro Escalante, *Universos de la música p'urhépecha*, Zamora, Colmich (Avances de investigación serie 1, núm. 1, Centro de Estudio de las Tradiciones), 1992 p. 62.

cial en Zamora, Michoacán, de la que entonces era gerente; la idea del programa le surgió tras observar en un concurso el gran interés que tenían por registrar su música y escucharla no sólo en el ambiente festivo y de concurso:⁴

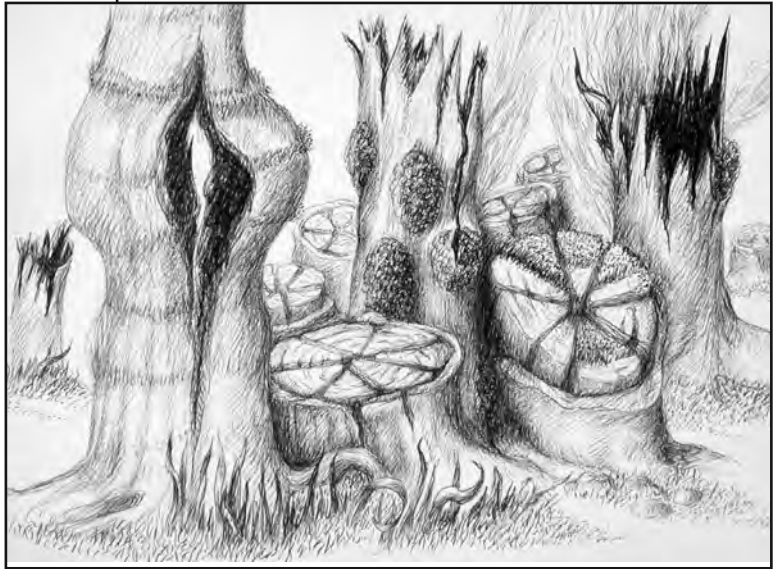
Vi a muchos indígenas que traían sus cobijas y muchas indígenas que venían muy, muy arrebozadas, entonces le dije (a un compañero): “Mira calificamos y nos vamos pronto porque creo que debajo lo que traen escondido van a ser botellas de tequila. Y resulta que lo que traían escondidas eran grabadoras, contamos como unas...160, unas grandes, otras más chicas; todos grabaron la música p'urhépecha, la que tocaban los de este lado y los de este otro lado.

Terminó el concurso, nos venimos a Zamora y se me ocurre establecer un programa convocando a la raza a que me mandaran grabaciones de la música para que la escucharan a través de la XEZM, empezó a difundirse el programa y me empezaron a llegar cassettes en profusión, en gran abundancia.⁵

Con los materiales que le llegaban permanentemente de diversas comunidades Elizalde creó un archivo sonoro e instituyó el 24 de mayo como “Día del compositor p'urhépecha”, fecha en la que solían reunirse en Zamora músicos y pireris de las cuatro subregiones a compartir sus interpretaciones. “Mañanitas p'urhépechas” tuvo una gran aceptación durante los más de dos años que se transmitió, hasta que por cuestiones políticas tanto el programa como su realizador fueron retirados “del aire”, lo cual llevó a los p'urhépecha a movilizarse y solicitar ante el gobierno estatal la instalación de una radiodifusora en su territorio. Es así como en 1982 surge la radio indigenista XEPUR “La voz de los p'urhépecha”, que desde la comunidad de Cherán continuó la labor de difusión de diversas expresiones, construyéndose un fuerte vínculo afectivo entre la emisora y

⁴ El programa era transmitido diariamente de 7:00 a 8:00 hrs, en una cobertura que incluía los pueblos de la Cañada, algunos de la Meseta p'urhépecha y otros de los estados aledaños a Michoacán.

⁵ Entrevista a Francisco Elizalde, diciembre de 1999.



los radioescuchas, quienes se han apropiado simbólicamente de este medio de comunicación.⁶

Esta apropiación, a través de la cual recrean parte de su identidad, se confirma al momento en que el auditorio manifiesta su aprecio por las transmisiones radiofónicas, donde dicen escuchar la música que les es propia y les remite a un sinfín de experiencias relacionadas con su vida cotidiana y festiva,⁷ ya que como expone Nava: “en el ejercicio de la memoria cotidiana, toda forma musical considerada p'urhépecha es concebida al lado de la respectiva fiesta en que se inserta.”⁸

⁶ A mediados de la década de 1990, dos antiguos comunicadores de la XEPUR retomaron el proyecto de Elizalde y hasta la fecha transmiten, un día a la semana, una hora de música p'urhépecha desde la XEZM.

⁷ En la región p'urhépecha, la fiesta es la manifestación más alta del culto católico, y la organización ceremonial comunitaria que la sustenta se expresa a lo largo del ciclo anual, mismo que se refleja en la cotidianeidad de cada pueblo al pautar tiempos que regulan no sólo la sucesión de ceremonias y su organización, sino las siembras, las cosechas y la intensidad del trabajo artesanal. A dicho lapso también se integran momentos importantes del ciclo de vida de los individuos (bautizos, confirmaciones, bodas), y el ir y venir de gente de otros pueblos y de quienes han salido a vivir o trabajar a diversos destinos. Lo cíclico define la repetición de la secuencia a través de la cual también se reproduce la comunidad. Véase Saúl Millán y Julieta Valle, *La comunidad sin límites, La estructura social y organización comunitaria de los pueblos indígenas de México*, vol. III, México, Conaculta-INAH, 2003, p. 51.

⁸ En el seno de la sociedad p'urhépecha, lo que califica y distingue como forma musical propia a los sones y abañejos frente a

La misma asociación entre música, fiesta y cotidianidad lleva a la gente a decir que si ya no tuvieran este medio de comunicación habría tristeza e inconformidad, y el sentido de tristeza evocado ante esta conjetura se vincula con tres principales motivos: no se difundiría del mismo modo la música que “da alegría”, el anuncio de sus fiestas y la lengua que mejor comprenden. Lengua y música nativas son razones vitales para sintonizar este medio de comunicación, de tal manera que cuando se conjugan cobra doble significación la experiencia de recepción, lo cual es expresado por parte de los radioescuchas en términos de “esa es la lengua que nos identifica”, “son nuestras raíces”, o “a esas canciones sí les entiendo”; aunado a los sentimientos de alegría, melancolía o nostalgia al escuchar los diversos géneros p’urhépecha, especialmente las pirekuas. De este modo, la transmisión de la música nativa a través de la radio representa una vía para enlazarse a diferentes épocas, circunstancias, momentos e incluso seres queridos.

Para John Blacking,⁹ si una pieza musical mueve las emociones de una variedad de escuchas, probablemente esto no se deba a su forma exterior sino a lo que esta forma significa para cada escucha en términos de la experiencia humana, de tal manera que la misma pieza musical puede conmover a diferentes personas más o menos de la misma forma, pero por razones diferentes, “en ambos casos, disfrutar la pieza tiene que ver con lo que se ha vivido dentro de la experiencia humana”.¹⁰

A su vez, Steven Feld menciona la presencia de significados compartidos del afecto que se pueden rastrear dentro de un sistema simbólico de estados de ánimo y sentimientos,¹¹ lo cual Chamorro reconstruyó desde la experiencia p’urhépecha a partir del contexto de la fiesta. En relación con la radiodifusora existen diversos momentos en que los p’urhépecha establecen el vínculo

otras formas de carácter occidental, es su presencia y uso en el contexto festivo indígena. Véase Fernando L. Nava, *El campo semántico del sonido musical p’urhépecha*, México, INAH, 1999, p. 127.

⁹ John Blacking, “¿Qué tan musical es el hombre?”, en *Desacatos*, núm. 12, México, CIESAS, otoño 2003, p. 161.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Steven Feld, *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1989.



con su música a través de este medio de comunicación, lo cual generalmente sucede en el hogar al tenerla como telón de fondo para otras actividades, como el trabajo artesanal o las tareas del hogar. Esta relación encuentra un fuerte anclaje en el caso de los músicos, ya que ahí se transmiten sus creaciones y otros géneros musicales que, además de disfrutar, son parte de su permanente formación, como en el caso de la música clásica. Entre los compositores hay quienes acostumbran acompañar sus momentos de creación con el acto de escuchar la música a través de la radio.

Dos coyunturas que propician una fuerte interacción entre los músicos, la radio indigenista y los p’urhépecha son las fiestas de aniversario de la XEPUR (2 de octubre) y el Día del compositor p’urhépecha (24 de mayo), si bien el desarrollo de ambas es similar, hablaremos de la segunda por ser la que mayor respuesta tiene. Este día a la gente se le interpela con la transmisión en vivo de la fiesta realizada en un estrado fuera de la estación, en la cual participan músicos de las cuatro subregiones para dar a conocer su grupo y, regularmente, estrenar nuevas creaciones. El presenciar y compartir lo que se está creando es fundamental, ya que propicia el reconocimiento de los músicos en los diferentes ámbitos en que se desenvuelven, que van desde el núcleo familiar hasta el intercomunitario, como lo expresa el testimonio de un músico y radioescucha: “hay unas personas que me dicen ‘hazme una pirekua y cuando vayas a cantar allá a Cherán a la radio, allá vas a cantar *No llores*, yo voy a estar aquí esperando las pirekuas’ –así me dicen.”¹²

A través de esta fiesta se contribuye a generar lazos simbólicos intra e intercomunitarios, en los que compartir el gusto por la música p’urhépecha y ser radioescucha de la XEPUR son los principales motivos que

¹² Entrevista con Nicolás Durán del Campo, originario de la comunidad de Carapan y asistente al XX Aniversario de la XEPUR.



articulan a gente de diversas comunidades en un mismo tiempo y espacio. Ahí, personas de distintos lugares se reconocen, intercambian puntos de vista sobre las participaciones musicales, apoyan las interpretaciones de su agrado con el aplauso y a veces con el baile. Existe un público cautivo de estas celebraciones proveniente de las cuatro subregiones, incluyendo a personas que acuden como parte de su particular búsqueda de identidad, como algunos fieles radioescuchas de Acámbaro, Guanajuato, o de otras poblaciones de la región donde ya no se habla la lengua o la comunidad ya no se considera indígena, por lo que para varios de ellos la radio y sus fiestas representan una manera de conectarse con lo que consideran sus raíces.¹³

En esta celebración se reproducen las principales pautas de las fiestas comunitarias, donde una familia o todo un pueblo brindan el alimento tradicional (corundas y churipo) a todos los asistentes; en este caso, además del alimento la radio ofrece el foro y sus micrófonos a las comunidades, a sus músicos y al público que gusta de estas expresiones. El gran interés por grabar su música se refleja con la presencia de varias cámaras de video que, como hace más de dos décadas sucediera con las grabadoras, registran las diversas participaciones musicales.

En esta experiencia colectiva de gente de las cuatro subregiones, en la que se intercambia música y aplausos, presencia y alimento, se hace posible el contagio del ánimo y que la participación de los asistentes a la fiesta sea más activa, emocional y corpórea respecto a quienes la siguen desde su casa a través del radio. Hilvanada por la música nativa, esta celebración permite hacer tangible la existencia de un “nosotros p’urhépecha”, comunidad imaginada a la cual apela la radio y que en los hechos muestra una gran heterogeneidad, como al momento de ejercer sus gustos musicales.

¹³ Es común también que en el transcurso del día llamen a la emisora personas que no pudieron asistir a la fiesta, pero felicitan a la estación de radio y/o a los compositores. Entre los que llaman hay migrantes que recuerdan la fecha y se comunican periódicamente a la emisora para enviar saludos a sus familiares y dedicarles alguna melodía, por lo general de algún género de música p’urhépecha o norteña, de preferencia relacionada con la experiencia de emigrar.

En el terreno musical, “lo propio” experimenta provocaciones con la instrumentación más moderna introducida por varios grupos de música tradicional, y así las hibridaciones, que son cosa común en las fiestas de los pueblos, se hacen presentes en el escenario radiofónico y festivo y permiten escuchar música norteña o de cumbia interpretada en lengua p’urhépecha, o música tradicional ejecutada con instrumentos electrónicos.

Desde hace más de una década la XEPUR ha sido testigo de la transformación que ha tenido la música tradicional, lo cual puede apreciarse a través del cambio en el gusto y la hibridación experimentada en las creaciones p’urhépechas, tanto en los géneros incorporados como en la dotación instrumental. Lo anterior ha hecho que los llamados ritmos “mestizos” sean parte importante de la programación de la XEPUR, y entre los que más polémica han generado destacan la música de banda, norteña y ranchera. Estas hibridaciones de los gustos en torno a la expresión musical, y la misma música generada en la región p’urhépecha, se reflejan en tres grandes ámbitos que se influyen entre sí: el del consumo, el de la creación y la interpretación.

La oferta musical ofrecida por los medios de comunicación masivos y la industria musical tiene buena acogida en la región, por lo que géneros como banda, música norteña, ranchera y pop pueden escucharse en casas y fiestas o ser adquiridos en los tianguis semanales de cada comunidad. Lo anterior ha llevado a que bandas locales de música tradicional hayan incorporado a su repertorio piezas de agrupaciones como Banda del Recodo, Cuisillos, Banda Maguey, Intocable, Banda Machos, etcétera, ya que el público las pide en los bailes de fiestas patronales, bodas o cuando tocan fuera de su comunidad.

A pesar del éxito que tienen estos grupos, sobre todo entre la población más joven, las letras interpretadas no son del total agrado de la gente adulta en las comunidades, principalmente por el lenguaje y la manera de representar o hablar de la mujer, con títulos tan ilustrativos como “La golosa”, “La cabrona”, etcétera, ya que tales referencias difieren de la manera en que los compositores de la región suelen mencionar a sus musas: como flores y generadoras de sentimientos de amor y admiración. Por ello, aun cuando es innegable



la presencia de esta música en la región, el choque entre culturas cobra vida en las fiestas comunales y dicho conflicto trasciende a la XEPUR de diversas maneras, entre ellas las cartas en que se critica la interpretación de este tipo de piezas en las fiestas comunales, pues se considera que manejan un lenguaje ofensivo y denigran la imagen de la mujer y la moral.

Sin embargo, justo por la preferencia cada vez mayor que tiene la música de banda en la región, desde varios años atrás la emisora ha incorporado en su programación este tipo de música, lo cual ha propiciado una permanente polémica. Al respecto se han establecido estrategias como la de no transmitir “narco-corridos” o letras que puedan ser ofensivas, y la música de bandas que se transmite es la interpretada por músicos de la región. También han creado un espacio de música variada, en la cual puede escucharse a Joan Manuel Serrat y enseguida a Rigo Tovar. Si bien estos géneros están dentro del gusto de parte importante de la población, hay quienes consideran que en esta radiodifusora debiera transmitirse sólo música indígena, o cuando menos un mínimo de música “comercial”; tales opiniones provienen de gente cuya música favorita es la p’urhépecha, o de compositores de la región, por lo que muestran poco interés por la programación cuando empiezan a transmitir otros géneros musicales, e incluso optan por apagar el radio, ya que prefieren escuchar lo que consideran original de Michoacán, de la región p’urhépecha, como se expresa en el siguiente testimonio:

Se debería tocar nuestra música pues p’urhépecha, que casi no tocan pues..., cumbias, rancheras, corridos como hay otras estaciones pues que si tocan, pues que ahí no se tocan pues eso, pues eda?, ... yo a veces le prendo ya en radio de Cherán y está tocando música norteña o que se yo, otra música pues que no es p’urhépecha y yo mejor lo apago, o sea no es chiste pues escuchar la radio p’urhépecha y estar escuchando otra música pues.¹⁴

No conviene porque aquí somos meramente p’urhépecha, a mi me gustaría decirle a la directora (de la radio) que hay mucha música para poner por ejemplo una hora para pirekuas y después con fiesta y después con banda,

¹⁴ Entrevista con Edgar Fuentes, músico de la comunidad de Ichán, enero de 2004.

hay diferentes géneros, pero puro p’urhépecha (se debería tocar).¹⁵

Sin embargo, para otro tipo de radioescuchas, el que en la radio se transmitan géneros como el ranchero representa la posibilidad de contar con una caja de resonancia para el recuerdo, ya que esa música por lo regular no se transmite en otras frecuencias y muchos la aprecian por ser la que escucharon décadas atrás por la XEW o la XEB. Estas emisoras, entre otras cosas “contribuyeron a la creación de modelos de conducta, estereotipos, gustos musicales, etcétera, que dieron cuerpo y sustancia a la manera de ser de una buena parte de los mexicanos”.¹⁶ Por ello los mayores asumen el género ranchero como propio y lo denominan como “la música de antes” o “la que tiene el sentimiento mexicano, porque la de ahora no emociona”, a decir de un radioescucha de Zipiajo.¹⁷

Este fenómeno se repite en otras radiodifusoras indígenas, como señalara años atrás el director de XETLA “La voz de la Mixteca”, Benjamín Muratalla, quien argumentaba que los grupos indígenas están acostumbrados a escuchar la música comercial, moderna, pero cuando en estos medios tratan de transmitirles la música que ellos hacen suelen rechazarla.

Como ya mencionamos, la hibridación musical en la región también se refleja en el uso de instrumentos electrónicos para interpretar música tradicional, o en la incorporación de géneros “mestizos” cantados en p’urhépecha, que además del norteño y la banda incluye en los últimos años el blues o el rap.¹⁸ En otros territorios

¹⁵ Entrevista con Pablo Sebastián, músico de la comunidad de Turícuaro, 2 de octubre de 2003.

¹⁶ Lidia Camacho, *La imagen radiofónica*, México, Mcgraw Hill, 1999, p. XI.

¹⁷ Entrevista a Víctor Barajas López, comunero de Zipiajo, 8 de febrero de 2004.

¹⁸ Música p’urhépecha con elementos del blues sólo lo hemos ubicado en el grupo Xamoneta, de la comunidad de Cheranazticurín, que está interesado en dar a conocer su música, pero también de mostrar las nuevas propuestas de afuera hacia adentro de la comunidad (retomando también música latinoamericana y popular para bailar); los instrumentos que suelen tocar son dos guitarras acústicas, bajo eléctrico, chirimía, quena y voz. (Semblanza de Xamoneta en el CD “Del costumbre al rock”, Encuentro de música indígena ‘Las nuevas creaciones’, México, INI, 2000).



indígenas estas fusiones no han sido la excepción, y de ello ha dado cuenta el mismo INI con la realización del encuentro de música indígena “Del costumbre al rock”, donde también participaron músicos p’urhépecha. También la XEPUR ha incorporado a sus espacios musicales p’urhépecha la interpretación tradicional con instrumentos electrónicos, y en las dos fiestas anuales que se realizan en la emisora incluso se han instalado dos foros, en los que se interpreta para todos los gustos música regional de manera acústica o mediante la incorporación instrumental de batería y acordeón.

El estilo electrónico gusta sobre todo a las nuevas generaciones, pero entre la gente mayor existe la percepción de que las letras y música propia pierden parte de su encanto al incorporar aditamentos electrónicos, lo cual quizá se deba a que muchas de las composiciones que ahora se adaptan a otros ritmos y acústicas tuvieron como origen estados emocionales más nostálgicos. Al estudiar las maneras y motivaciones de los compositores p’urhépecha, Chamorro encontró que, de acuerdo con el impacto emocional en la colectividad, muchas melodías hacen alusiones frecuentes al llanto y la tristeza.¹⁹ Al indagar en los significados deducidos a partir de las actitudes sociales, reveló que la interpretación de las pirekuas y sus temáticas están asociadas al antagonismo, la nostalgia y la angustia. En segundo lugar, los significados compartidos entre los músicos indican que estas piezas pueden indicar pasiones, tristeza, sentimientos depresivos, alusiones a los tiempos pasados y el sentido del triunfo.²⁰

De este modo, al transformarse la interpretación de estas piezas respecto a la versión tradicional, para algunos músicos —e incluso para parte de la audiencia— también cambian o se alteran los estados emotivos o

contemplativos que antes les generaban, por lo que hay quienes consideran, por ejemplo, que “con pura guitarra da más sentimiento”²¹ o que las pirekuas interpretadas con instrumentos electrónicos no se disfrutaban igual porque no se escuchan “como el viento”, como dijo un músico de la comunidad:

Eso está mal... porque ya es con sonido, ya es como un grupo..., no nos gusta. Sí hacemos un grupo así, con sonido pero popular, canciones, corridos; pirekuas, no, no, como que no... Sí se oye bien pero, como que no va acá, ¿verdad? (cambia) el sonido... No se oye así, como el viento.²²

Aun cuando las nuevas generaciones de músicos e intérpretes están recreando estilos tradicionales y los combinan con la interpretación de letras en español, cabe preguntar si “lo p’urhépecha” queda subordinado al amalgamarse con otras formas musicales. Para Lourdes Elías Amezcua, directora de la Casa para el Arte y la Cultura P’urhépecha, es justo la incorporación de estos géneros más contemporáneos lo que ha permitido a los jóvenes sentirse motivados a cantar y grabar en su propia lengua; ello constituye una hábil manera de ser “modernos”, desenvolverse con soltura al interpretar en su lengua materna y lograr entrar al mercado musical.

Es así como la interpretación de piezas de diversos géneros y regiones, como son la banda o lo nortño, predominan sobre grabaciones de pirekuas a la usanza tradicional, lo que no es de extrañar tras la cada vez más fuerte migración de los p’urhépecha a Estados Unidos y su contacto con diversos estilos musicales. En ese sentido, las temáticas interpretadas también reflejan cada vez más su experiencia en otros contextos, como se refleja en agrupaciones como “Los gallos de Acachuen”, cuyos títulos sugieren no sólo fusiones en la ejecución musical —por ejemplo, a través de su

²¹ Entrevista a Pablo Sebastián, músico de la comunidad de Turfcuaro en la fiesta del XX aniversario de la XEPUR, 2 de octubre de 2003.

²² Entrevista a un músico de la comunidad de Capacuaro, asistente a la fiesta del XX Aniversario de la XEPUR, 2 de octubre 2002.

¹⁹ Arturo Chamorro Escalante, *op. cit.*, 1994, p. 167.

²⁰ *Idem.*



“Cumbia p’urhepecha”—, sino en los espacios y experiencias vividas —tal es el caso de piezas como “Cheques americanos” y “Torres gemelas”—, e incluso en temáticas de índole nacional como “Progresas”.

Consideraciones generales

El dinamismo de la identidad indígena en contacto con nuevos territorios hace que la tradición musical sea también influenciada; en este sentido, ¿qué tanto ceden los compositores e intérpretes en el acto creativo tras alternar con otras expresiones? El hecho de incorporar nuevos géneros y lenguajes para algunos músicos representa una distorsión, para otros una cuestión de empleo, y para un sector de sus intérpretes y escuchas una nueva manera de conectarse con expresiones de ámbitos antes en apariencia separados.

La difusión de la música nativa a través de los medios masivos ha contribuido a valorar esta expresión, a que se enriquezca tras el contacto, ya no sólo físico sino virtual, que permite el medio radiofónico. En las comunidades se cuenta que antes de que existieran las experiencias radiofónicas de la ZM y XEPUR los músicos y sus creaciones sólo se conocían en los pueblos de origen; al incorporar a la radio estas expresiones cobró mayor fuerza el sentido de la música tradicional como expresión de una cultura compartida. Los nuevos tiempos trajeron éstas y otras maneras de crear y compartir la música, como la difusión masiva a través de cassettes y CD’s. En ese sentido, los espacios de transmisión de la tradición musical se han diversificado, ampliando también las influencias experimentadas y los contextos en que se recibe, lo que para algunos relativiza la “autenticidad” y sensibilidad atribuidos a la música nativa.

De interpretarse en las esquinas, la música p’urhepecha logró transitar a los estudios de grabación, lo que por un lado ha permitido una mayor disposición de las expresiones musicales y, por otro, ha matizado la manera en que se entra en contacto con ella. Estas transformaciones hacen que el carácter de la tradición musical p’urhepecha recaiga más en la elección de los individuos, en elecciones situacionales de lo que deseen experimentar en relación con la música, transformaciones que hacen permeables las fronteras entre “lo propio y lo ajeno”.

Sin embargo, la música p’urhepecha no sólo enfrenta el reto de las influencias culturales, tanto para el público como para los creadores su permanencia y recreación dependen de factores más estructurales, entre ellos el de la “piratería”, el robo a los derechos de autor y, más grave aún, la pobreza y marginación en que viven muchos de los grandes talentos que ha generado el territorio indígena michoacano.

En ese sentido, quizá los p’urhepecha no tengan mucho conflicto con los procesos de globalización que les hacen llegar nuevas formas y estilos musicales, pero sí con el rostro de ella que los obliga a dejar su arte e inspiración para emigrar y ver convertido su talento en desarraigo y mano de obra poco valorada. En relación con ello, uno de los retos de alternar con la globalización es el de aprovechar de ella lo que ayude a renovar la propia cultura, pero también crear las condiciones para que los pueblos puedan alternar con otras expresiones y formas de vida en pie de igualdad, de tal manera que también se conozca toda la riqueza que pueden aportar. Para ello resulta esencial su acceso y participación en los medios de comunicación, y que los medios culturales e indigenistas dispongan de mejores condiciones económicas y operativas, de tal manera que puedan responder a las necesidades de comunicación de los pueblos de su cobertura.

La marginalidad que en ellos prevalece se refleja también en el abandono en que se encuentran las instancias encargadas de apoyar los procesos comunitarios, como las radiodifusoras indigenistas. En el caso de la XEPUR, el gran archivo sonoro que los músicos han construido junto con la estación (compuesto por alrededor de siete mil piezas grabadas en más de mil cintas de carrete abierto) no ha podido ser resguardado, primero por falta de computadoras y ahora por carecer de capacitación para digitalizar los materiales.

Es así como la vigencia, goce y recreación de la música p’urhepecha está en relación directa con la convivencia de nuevos estilos, las demandas del mercado y los otros contextos en que ésta se recibe y recrea, pero también con las políticas culturales organizadas en relación con los pueblos indígenas y las condiciones de vida de sus creadores.

Alberto Zárate Rosales*

ETNOMUSICOLOGÍA



La música tradicional y su difusión en la radio del Valle de México



El objetivo de esta ponencia consiste en tratar de establecer algunos elementos conceptuales que nos permitan plantear un problema particular, a saber: qué podría ser y cómo podría definirse una tradición,¹ a qué hace referencia desde una perspectiva antropológica y cultural. Una vez acotado el concepto de tradición, definiremos lo que se entiende por música tradicional, para luego realizar un breve análisis sobre la difusión de la música tradicional en estaciones de radio cuya cobertura comprende todo el Valle de México.

Para entrar rápidamente en materia, señalemos en primer lugar que el *Pequeño Larousse Ilustrado* indica que tradición proviene del latín *traditionem*, término relativo a transmitir de generación en generación la narrativa o registro de hechos históricos, doctrinas, leyes, costumbres, etcétera; también se refiere a la costumbre o norma así transmitida. Como se trata de normas o hábitos establecidos, la tradición se relaciona con usos, prácticas, rutinas, ritos, hábitos, modos y estilos que representan a una comunidad determinada, y en esa medida se entiende como costumbre o elemento cultural de uso común.

Con tal perspectiva, y a partir de los estudios del folklore, la antropología suele registrar esas expresiones culturales para conformar estudios o investigaciones donde el referente común es la relación entre conocimiento popular y su preservación o continuidad como parte de una tradición; es

* Academia de Arte y Patrimonio Cultural, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

¹ Por música tradicional entendemos aquella que tiene raíz, aceptación e interpretación en un pueblo, es practicada y reconocida en forma colectiva por una comunidad, capaz de representar su forma de vida y visión del mundo, conectada directamente con la sonoridad de sus actividades. No reconoce autores y los nombres de quienes componen pasan luego al olvido.



decir, como factor de la identidad cultural y la historia de los pueblos. En consecuencia, para desarrollar el tema es necesario establecer qué elementos determinan una tradición; cuáles son sus aspectos esenciales, si es que puede hablarse de un esencialismo que implique un vínculo cultural; cómo se determina lo auténtico, y quiénes deciden qué es lo tradicional.²

A la par, en dichos estudios generalmente se reitera la necesidad de recuperar y preservar el saber tradicional amenazado por la extinción, así como establecer el hecho de que al perderse determinados cantos, danzas o tradiciones orales también se pierde una parte de la historia del grupo social que los preserva. Lo anterior conlleva diversos juicios morales y éticos derivados de posiciones determinadas, mismas que permiten ver las perspectivas con que se abordan el estudio de esos saberes tradicionales, sobre todo si la tradición se “degeneraba” o “falseaba”, inclusive si se “pervertía”, “desaparecía”, o “ya no era pura”.

Es así como surge, entre especialistas y aficionados, la necesidad de conservar o revitalizar diversos aspectos del folklore, entre ellos un sin fin de temáticas que, al adquirir la categoría de “tradicional”, se vinculaban con lo “auténtico”, lo popular”, lo “verdadero” y “lo antiguo”. Dicha actividad continúa hasta la fecha, como puede verse en distintas páginas de Internet o campañas publicitarias de la televisión abierta: en el primer caso puede consultarse las páginas de folklore mexicano sobre música, danza tradicional, mitos y leyendas, etcétera; en el segundo, basta recordar las cápsulas de “Celebremos México” difundidas por Televisa, o los promocionales de TV Azteca para “Amor por México”, donde resaltan su visión acerca del folklore y las tradiciones mexicanas. De igual manera, en la radio se escuchan varias *cortinillas* en diversas estaciones: por ejemplo, en la “Ke Buena” se menciona que es “salvajemente mexicana”, en tanto que otras emisoras tratan de aprovechar las fiestas patrias para resaltar su mexicanidad.

El folklore ha sido el vehículo para buscar “lo auténtico” como vía de acceso a lo que se escapa de la moder-

nidad. La imagen idílica y romántica de que todo pasado fue mejor se refleja al posicionar lo tradicional, folklórico y popular ante la modernización, la civilización y sus secuelas “posmodernas”. Con esta perspectiva lo tradicional estaría vinculado con la tradición oral³ y, por ende, con lo aparentemente marginal, con aquello a lo que románticamente se le da un valor distinto ante lo que no es tradicional, por ello posee referentes históricos (ya sean locales o regionales), e incluso juicios de verdad.

La tradición, así, representa una dicotomía de la modernidad y el progreso; por consiguiente, y a riesgo de generar la polémica, la tradición estaría vinculada con lo estático, lo estable, lo inamovible; en otro sentido, también se relaciona con lo rutinario, los usos y costumbres, las prácticas, los modos y los estilos. En consecuencia, lo relevante sería conocer qué elementos, y de cuál tradición, merecen ser recogidos, estudiados o valorados como lo tradicional. Es aquí donde se pone en juego la música tradicional y en qué medida dicha expresión popular tiene acceso a la difusión en la radio. Qué componentes de la memoria tradicional son parte de la difusión masiva, sobre todo cuando consideramos un viejo texto del antropólogo peruano Stefano Varese, quien señala que las etnias no tienen acceso a los medios de producción y reproducción cultural;⁴ con todo esto el panorama se complica aún más, como se verá en el apartado siguiente.

El panorama radial en el Valle de México

Extraoficialmente, se reconoce que la radio tiene mayor cobertura que otros medios de comunicación, pues abarca 98% de la población del país. Desde 1920, este medio de comunicación ha transitado de pequeñas microempresas hasta la actual conformación de mono-

³ Arturo Chamorro, “La etnomusicología mexicana: un acercamiento a sus fuentes de estudio”, en *Sociedad Mexicana de Etnomusicología: Memoria del Primer Congreso*, Ciudad Victoria, Gobierno del Estado/Dirección General de Asuntos Culturales/Sociedad Mexicana de Etnomusicología, 1985, pp. 80-95.

⁴ Stefano Varese, “Una dialéctica negada: notas sobre la multietnicidad mexicana”, en Héctor Aguilar Camín (comp.), *En torno a la cultura nacional*, México, INI, 1989, pp. 135-158.

² Luis Díaz G. Viana. “Los guardianes de la tradición: el problema de la ‘autenticidad’ en el proceso de recopilación de los cantos populares”, en *Transcultural Music Review*, 6, 2002. Disponible en Internet: <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/diaz.htm>



polios; algunas empresas desarrollaron emporios de comunicación, información, entretenimiento y publicidad, todo ello vinculado a la explotación de cintas magnéticas y discos de acetato, y con las ventajas ofrecidas por un marco regulador que facilita el crecimiento y fortalecimiento de los medios a través del pago de impuestos en especie, mediante el denominado “uso del tiempo oficial” por parte del Estado.⁵

Como parte de la historia de la radio, en las décadas de 1940 y 1950 destaca la consolidación de programas grabados en sustitución de programas en vivo, así como la difusión de radionovelas; posteriormente, ya con el uso de discos de vinilo y cartuchos de grabación, se incorporó una modalidad de difusión denominada “sistema California”, que consiste en la sucesión de números musicales seguidos por la emisión de anuncios comerciales y la presentación por parte del locutor. Esta forma radial predomina desde entonces.

En nuestro país existen 21 cadenas de radio que concentran 1155 emisoras; de éstas, alrededor de 25% son manejadas por dos consorcios: el grupo Radiorama y ACIR en el Valle de México, una de las regiones más pobladas del planeta. En el Distrito Federal se concentran 57 estaciones de radio, de las que 35 corresponden a amplitud modulada (AM) y 22 a frecuencia modulada (FM); el Estado de México dispone de 14 estaciones, seis de AM y ocho de FM; además, en esa región se captan estaciones de estados vecinos, principalmente Morelos e Hidalgo.⁶

De 1985 a nuestros días la modernización tecnológica en la radio ha tenido un desarrollo sustancial: se utilizó el sistema de satélites Morelos, se creó la radiodifusión digital en frecuencia modulada y la estereofonía en amplitud modulada; también se impulsó la radio digital por suscripción, la transmisión por Internet, el uso del disco compacto, el *minidisc*, los formatos digitales mp3 y mp4, con lo cual prácticamente

desaparecieron los cassettes y discos de vinilo.

Sin embargo, la modernización tecnológica no significa modernización ideológica.⁷ La radio comercial tiene por objetivos el *rating*⁸ y los ingresos por publicidad, mientras la radio estatal depende de fondos públicos. Según Esteinou, la primera ha recibido críticas por la censura, la dependencia programática, los enfoques extranjerizantes, la defensa de intereses parciales y la definición de público objetivo; a la segunda se le cuestiona por el “oficialismo” y el desarrollo de programas de “bajo rating”.⁹

La oferta musical en el panorama radial en el Valle de México

De 57 estaciones que se captan en el Valle de México, cerca de 88% corresponden a la iniciativa privada, el resto se integran en el Grupo IMER, Radio Educación, Radio UNAM y Radio Mexiquense. Como parte de la difusión de música tradicional de nuestro país, sobre todo por emisoras del Valle de México, destacan algunos programas que “hicieron historia”, como en el caso de “Panorama Folklórico” transmitido por Radio Educación, así como una serie de programas difundidos en Radio UNAM, o las cápsulas musicales promovidas por el Conafe, la Dirección General de Educación Indígena y de la Comisión de Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDPI, antes INI).

La actual oferta radiofónica en las estaciones comerciales se rige bajo los siguientes parámetros: de 53 emisoras que cubren el Valle de México, la oferta musical transmitida en frecuencia modulada prácticamente no incluye música tradicional mexicana. Tal vez con motivo del “mes de la patria” algunas estaciones programen música de mariachi, veracruzana o norteña como estereotipo de lo mexicano. Vale mencionar que hace algunos años ciertas emisoras de FM (entre ellas

⁵ Ley de Comunicaciones Eléctricas del “Reglamento de Estaciones Radiodifusoras Comerciales, de Experimentación Científica y de Aficionados”, y otros más publicados en el *Diario Oficial de la Federación*.

⁶ “Conferencia internacional sobre el derecho a la información en el marco de la reforma del Estado en México”, México, Cámara de Diputados, LVII Legislatura, mayo de 1998.

⁷ Marcela Lagarde, comunicación personal.

⁸ Antonio Zarur Osorio, “Gestión estatal y televisión pública en México 1972-1993”, en website: <http://www-azc.uam.mx/gestion/num4/doc6.html>

⁹ Javier Esteinou Madrid, “Democracia, medios de información y final del siglo XX en México”, en *Razón y Palabra*, México, año 3, núm. 12, octubre 1998-enero 1999.

Ubicación en AM	Nombre de la estación	Temáticas principales en la estación	Observaciones
540	Radio Chapultepec	Música variada contemporánea inglés y español, instrumental	
590	La Sabrosita	Música tropical	
620	Radio 620	Música en inglés	
640	Radio 640. Transmite desde Pachuca, Hgo.	Música variada en español	
660	La Radio Ciudadana	Programas de opinión y música variada	
690	690 AM	Noticias	
700	700	Deportes y Noticias/ entre semana	
710	Orgullosamente Mexicana	Música mexicana	
730	ABC Radio	Música en español.	
760	Radio Capital	Noticias, comentarios	
840	Buena Música	Música clásica	
900	w Radio	Noticias, deportes, música en español	
940	La Q	Música en español, varias generaciones	
970	Radio Fórmula	Noticias, comentarios, música variada en español	
1000	Radio Mil	Música moderna en español	
1010	Radio Centro	Noticias y programas de opinión	
1060	Radio Educación	Programas de opinión y música variada	Se programa ocasionalmente música mexicana, étnica y de grupos tradicionales
1080	Radio Mexiquense	Programas de opinión y música variada	Se registra ocasionalmente música mexicana, étnica y de grupos tradicionales
1110	Radio Red	Noticias y programas de opinión	
1120	El fonógrafo	Música antigua mexicana	
1180	Radio Felicidad	Música variada en español, incluye música mexicana	
1220	XEB	Boleros y música mexicana de antaño	Música regional en fin de semana, música tradicional, según su eslogan
1240	Radio Lobo	Música en español	
1260	Mejorando tu vida diaria	Programas de opinión	
1290	Radio 13	Programas de opinión y noticias	
1300	XEQK	La hora e información variada	
1320	K Buena	Música tropical	
1410	La más perrona	Música tropical y de banda	
1440	XESP, La reina del hogar	Programas de opinión.	Incluye programas religiosos
1470	Grupo Radio Fórmula	Programas de opinión	
1510	Radio Fórmula	Programas de opinión	
1530	XEUR, Radio Mexicana	Música mexicana	
1560	Radio Monitor	Noticias y programas de opinión	
1590	Radio Reloj	La hora e información en general	
1610	Radio Universidad Autónoma de Chapingo	Programas de opinión y música variada	

Fuente: Alberto Zárate, Investigación de campo, agosto–septiembre de 2005.

“Fórmula Melódica” y “FM Globo”) tuvieron como programación música mexicana o latina. Por tal motivo nuestro estudio estará centrado en 35 estaciones de amplitud modulada, mismas que difunden las siguientes temáticas:

Breve análisis de la oferta musical en la radio en amplitud modulada

De la información vertida en el cuadro anterior resulta que, de 35 estaciones registradas, 22 incluyen música en su programación, 14 de ellas presentan música en español (40%), cuatro transmiten música en inglés y en español (11.42%), tres estaciones difunden música variada (8.57%), y sólo una (2.85%) difunde música en inglés. Las demás estaciones incluyen música de manera complementaria, no como parte de su programación habitual. De las estaciones que transmiten música en español, cuatro (11.42%) tienen como programación musical baladas y música moderna; en tres emisoras (8.57%) se difunden música tropical y mexicana; otras ocho estaciones (22.85%) programan música en español de distintos géneros; lo relevante es que la música tradicional se incluye de manera complementaria en cuatro estaciones (11.42%).

La música mexicana y la música tradicional que se difunde en radio

De las estaciones que transmiten la llamada “música mexicana”, la primera es 710 de AM, su programación consiste principalmente en música ranchera interpretada por artistas como Pedro Infante, Javier Solís, Pedro Vargas; también incorpora géneros musicales como bolero, son y huapango, y cuenta con algunos programas de éxito, entre ellos el dedicado a Los Tigres del Norte. Las dos siguientes estaciones en el dial son Radio Educación y Radio Mexiquense, ambas presentan de manera aislada temas de corte étnico, principalmente en lengua nahua, maya o purhépecha.

Ya dijimos que Radio Educación hace años tenía un programa intitulado “Panorama Folklórico”, abocado a la música regional; sin embargo, actualmente sólo cuenta con “Del campo a la ciudad”, programa que se



Banda infantil de Tlayacapan, Morelos, ca. 1990. Fotos: Familia Santamaría, Fonoteca INAH, núm. inv. 0551.

transmite sólo un día a la semana y ocasionalmente incluye música de origen étnico, principalmente nahua, así como sones de Tierra Caliente, música yoreme y yaqui. Otros intérpretes que llegan a difundirse son: Guillermo Velásquez y los Leones de la Sierra de Xichú, o el grupo de música jarocho Mono Blanco.

La última estación es la XEB, una de las más antiguas del espectro radiofónico, y en la que los fines de semana suele transmitirse la llamada “música tradicional”. En los dos últimos meses en que se registró esta información, se difundió música de la mixteca oaxaqueña, la sierra norte de Puebla, la Sierra Gorda de Querétaro, los purhépechas michoacanos, música jarocho y de Tierra Caliente, entre otras regiones.

Breves reflexiones

La programación de las estaciones de radio en el Valle de México se ha modificado en la última década, debido



mucho más a criterios económicos que a un proyecto cultural del Estado. A principios de la década de 1990 el panorama musical era sustancialmente distinto; por ejemplo, había tres estaciones (Radio 590, Radio Capital y Radio Éxitos) que sólo transmitían música en inglés, y actualmente sólo hay una (radio 620), y lo mismo puede decirse sobre las emisoras de música en español.¹⁰ Las cuatro estaciones que presentan contenidos de la llamada “música mexicana”, o bien otro tipo de oferta musical, incluida la “étnica” o la “tradicional”, son radiodifusoras con apoyo del gobierno y cuyo propósito fundamental no es la rentabilidad, como es el caso de las empresas privadas.

Incluso, la difusión de música mexicana en estaciones privadas se da en momentos coyunturales como las fiestas patrias; otras basan su éxito en ídolos musicales como Pedro Infante, Javier Solís y Jorge Negrete, como es el caso de “La más perrona” (1410 AM). Lo importante es ubicar qué tipo de música se difunde como “mexicana” y hace referencia a intérpretes de música ranchera, de banda o tropical; por consiguiente, la pregunta de rigor estará enfocada a cuestionar qué tipo de música mexicana no se difunde en dichas estaciones de radio. Aquí la respuesta es sencilla: aquella que no es rentable y se reserva para ser difundida por las instituciones oficiales.

Las crisis de identidad, de conformación de valores, de referentes acerca de lo mexicano son problemas que se han tratado en distintos foros,¹¹ como el derivado del Encuentro Nacional de Intérpretes y Promotores de la Música Tradicional Mexicana. Ahí se propuso poner en marcha una política cultural para fortalecer la difusión y enseñanza de dicho género musical; en ese sentido, lo fundamental —y así fue señalado por los intérpretes y

promotores— es cómo involucrar a la iniciativa privada, a las instituciones y a otros sectores de la sociedad, sobre todo cuando se incorpora una serie de aspectos subjetivos como el gusto.¹²

Pero tal coyuntura también nos obliga a reflexionar acerca de qué implica la difusión de música tradicional en tiempos de la globalización.¹³ Si bien la posmodernidad conlleva la aparición de situaciones emergentes, ubicando la masificación del individuo ante formas culturalmente “estandarizadas” y difundidas por unos medios de comunicación que reproducen expresiones culturales a partir de la creación de ídolos musicales transfronterizos.

En ese sentido es necesario resaltar el carácter híbrido conformado por los nuevos escenarios musicales, expresado en la actual difusión emprendida por las radiodifusoras del Valle de México, pues podría decirse que ofrecen expresiones musicales de los cinco continentes. Hace algunos años ABC Radio y FM Globo, “la parte latina del cuadrante”, eran los únicos sitios donde se podía escuchar música de otras regiones del mundo; hoy en día se llega a escuchar *rock* ruso, irlandés, alemán, italiano; sin embargo, debemos señalar que todo ello no corresponde a expresiones musicales tradicionales, sino a formas musicales globalmente exportables.

Finalmente, habría que considerar cuál es el futuro a mediano y largo plazo de la música tradicional en el panorama radiofónico del Valle de México, sobre todo si se considera el poder de influencia y seducción de los medios sobre la población receptora para imponer nuevos géneros musicales. Acaso entonces podrán retomarse los señalamientos de Martín Barbero sobre la importancia de acercarnos a los gustos y creencias de los sectores populares, y que al paso del tiempo se constituyen en núcleos duros de la cultura.

¹⁰ Véase el epílogo de la tesis de maestría de Edmundo Hernández Amador, “Te odio y te quiero. La huella del bolero en Puebla 1945-1955”, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2005.

¹¹ Elda Maceda, “Que la música tradicional mexicana forme parte del sistema educativo nacional”, en: <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2004/07dic/son.htm>

¹² Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1990.

¹³ Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1995.

Mario Mota Martínez*

ETNOMUSICOLOGÍA

El paisaje sonoro de la Ciudad de México. Los castillos pirotécnicos



En su libro *The tuning of the world*, publicado en 1977, el músico canadiense Murray Schafer había presentado los conceptos de *ecología sonora* y *paisaje sonoro* para analizar una doble necesidad: la de registrar y preservar una serie de sonidos cuya existencia estaba amenazada por el mismo proceso de modernización, y diseñar la creación de un entorno sonoro más sano y equilibrado. Más tarde, artistas e investigadores tomaron estas premisas como punto de partida para nuevos estudios relacionados con el paisaje sonoro de las grandes ciudades.

Mi actual proyecto de trabajo está centrado en la producción radiofónica como base de una investigación acerca del *pai-*

saje sonoro de la Ciudad de México, para la cual desde hace varios años he llevado a cabo un registro sonoro de algunos *paisajes acústicos* de la urbe; estos registros, al transmitirlos de manera organizada a través de la radio, me llevaron paulatinamente a preguntarme qué conexión puede haber entre la historia y el simbolismo de los sonidos. Es decir, ¿el estudio de los paisajes sonoros podría ser pertinente como objeto de estudio en algún campo situado entre la etnomusicología y el discurso antropológico?¹

* Radio Educación.

¹ James Clifford Geertz (*Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa, 1999) examina algunas formas contemporáneas que la investigación antropológica adopta en la búsqueda de nuevos objetos de estudio; Bruno Nettl (*Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2001) estudia algunos territorios novedosos explorados por la etnomusicología.



Si bien desde 1987 me había planteado recopilar lo que entonces llamaba “la música de las ciudades”, fue hasta 1996 que empecé a transmitir a través de Radio Educación el proyecto “Museo de ruidos, lupanar de sonidos: una arqueología del paisaje sonoro de la Ciudad de México”, el cual fue presentado en 2003 en formato de disco compacto. En ese proyecto el paisaje sonoro estaba compuesto por el tañido de campanas de diversos templos virreinales de la Ciudad de México, los sonidos recogidos en el Metro y durante las visitas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional a esta ciudad, y por el registro acústico de la quema de castillos pirotécnicos en Tultepec, Estado de México.

Como parte de la investigación, durante cuatro años realicé de manera sistemática registros sonoros y visuales de las fiestas patronales de Azcapotzalco, y del atrio de la Basílica de Guadalupe y sus alrededores. En el transcurso de esas grabaciones, tanto la quema de castillos pirotécnicos en Azcapotzalco y La Villa como la espectacularidad de la danza de moros y cristianos —que con frecuencia se baila en el atrio de la Basílica de Guadalupe— llamaron poderosamente mi atención, e indagar sobre la danza me llevó a conocer los orígenes de la quema de los castillos de fuego. Ahora bien, como Schafer recomienda no sólo realizar registros sonoros, sino indagar la historia y naturaleza de los sonidos,² en estas páginas se consignará una breve historia de la danza de moros y cristianos, su relación con la quema de castillos pirotécnicos, y cómo los sonidos de esta antigua tradición fueron incorporados a mi trabajo sobre los paisajes sonoros.

Orígenes de la danza de moros y cristianos

Los inicios de la representación de la danza de moros y cristianos se remontan al siglo XII en Aragón, al orien-

² Mi fuente principal sobre el origen de los árboles de fuego como le llaman en Torreón, Coahuila, a nuestros castillos ígneos es Arturo Warman (*La Danza de Moros y Cristianos*, México, 1972). Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli (*Las Danzas de la Conquista*, México, FCE, 1997) proporcionan una óptica sorprendente para el estudio de la danza de moros y cristianos. Véase también Robert Ricard, *Journal de Societé del Americanistes*, 1934, y Jorge Vértiz y Alfonso Alfaro, *Moros y cristianos. Una batalla cósmica*, México, Conaculta, 2001.

te de la península ibérica, que por entonces se había liberado del yugo sarraceno. La primera referencia documental de esta danza, citada por Warman (1972), nos dice que en ocasión de la boda de Ramón Berenguer IV, conde de Catalunya, con Petronila, reina de Aragón, celebrada en la Lérida en el año de 1150, se fingió un combate entre moros y cristianos.

En diversos romances y cantares de gesta se narran las peripecias del enfrentamiento entre la España cristiana y las huestes del poderoso Mahoma, querellas donde las tropas cristianas con frecuencia fueron auxiliadas por las potencias celestiales tal como ocurrió en 1276, cuando los guerreros del moro Alazrach, que aniquilaban a los hombres de Ramón Torregosa, fueron derrotados por un San Jorge que apareció por los cielos, cabalgando blanco corcel y lanzando nubes de saetas que segaron la vida de los infieles. Algo semejante, cuenta Warman (*op. cit.*), ocurre al odioso Mauregato, vencido por Santiago Apóstol cuando aquél exigía el tributo de 50 doncellas y 50 mancebos a Ramire I de Asturias; estos nombres reaparecerán mucho tiempo después, en los albores del siglo XX, durante la representación de la danza de moros y cristianos que se realizan en los alrededores de la ciudad de México y en la Basílica de Guadalupe.

En el siglo XV, a la danza de moros y cristianos se le llamaba ‘entremés’, y ya desde entonces aparece como factor escenográfico crucial el castillo de fuegos de artificio; siguiendo a Warman, sabemos que en 1476, en Barcelona, los gremios presentaron “el entremés del Castell de infern e lo drago, entremes ab castell, entremés del turchs, entremés ab castell en que había cert homes salvajes...”

Más tarde, durante el siglo XVI, la danza de moros y cristianos adopta dos formas: la teatral y el gran espectáculo de masas; esta última, también conocida como “escaramuza”, tiene dos formas principales: la batalla naval y la toma del castillo. He aquí una descripción de la variante de la danza de moros y cristianos denominada la toma del castillo; sucede en Toledo en 1533:

...E otro día salieron los carpinteros e albañiles, que fueron mas de setecientos gentiles hombres, muy extremadamente ataviados de seda y oro, en ordenanza de punto

de guerra, e hicieron un castillo en Zocodover muy alto. E torreando con el, moros bien ataviados a la morisca, y dentro el gran turco defendiendo el castillo...e lo combaten, e con gran placer lo tomaron, e al turco y a todos los moros prendieron, y con prisiones lo trajeron por toda la ciudad...y pegaron fuego al castillo. Había mas de cuarenta mil personas en las ventanas y plaza...

Igualmente, sobre una escaramuza realizada en Madrid, en 1570, se dice “que otro día adelante... fueron a ganar un castillo que estaba hecho en la plaza de palacio, el cual estaba con muchos artificios de fuego, y le ganaron a las once de la noche. Y luego vinieron todos los caballeros a jugar alcancías...” No me resisto a transcribir una maravillosa escena mostrada por Warman, sucedida en una morisma española con motivo de la boda de Carlos II con María de Borbón:

Al lado derecho de la plaza había un castillo dentro del agua, que tenía cuatrocientos pies de cuadro y doscientos de longitud, con su foso, contrafoso, puentes levadizos, almenas y baluartes. En empezando a anochecer prendieron más de quinientas luminarias...y se aparecieron cuatro hermosas galeras de fuego muy bien adornadas. Empezaron a combatir el castillo, prendiéndole fuego, y el se los pegó a ellas, con que a un mismo tiempo se prendieron galeras y castillo que era una hermosa vista.

Como consecuencia del desinterés de la corte por la representación de la danza de moros y cristianos en la España del siglo XVII, el castillo que ardía al final fue separado de la danza y se convirtió en un espectáculo de fuegos de artificio que conserva su nombre y autonomía hasta nuestros días; según Warman, Bernal Díaz del Castillo ofrece la primera mención de la danza de moros y cristianos en nuestro continente, pues a la llegada de Hernán Cortés a Coatzacoalcos, el cronista refiere “el gran recibimiento que le hicimos con arcos triunfales y con ciertas emboscadas de cristianos y moros, y otros grandes regocijos, e invenciones de juegos”.³

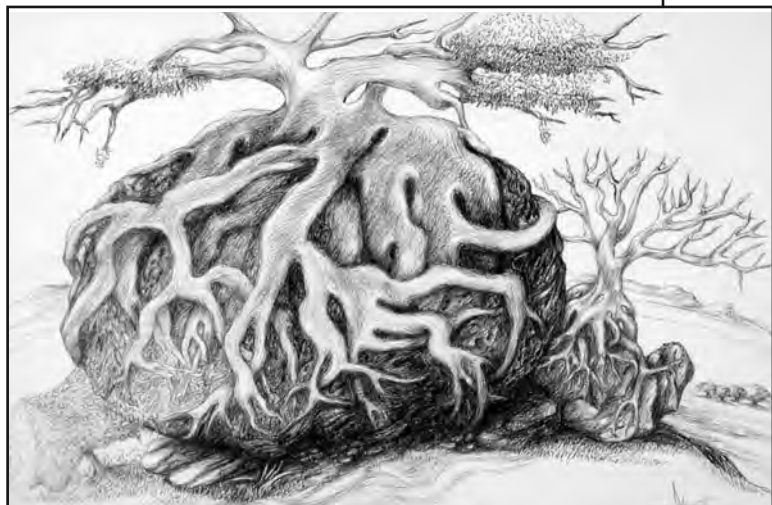
³ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1983, p. 458).



Danza totonaca del Volador de Zozocolco, Veracruz, en la Cumbre Tajín, 2004. Foto: Ulises Fierro Alonso.

Ya en Nueva España, en los llanos de Guadalupe, durante la bienvenida a don Gaspar Zúñiga y de Acevedo se llevó a cabo una representación que probablemente está en el origen de una variante de la danza de moros y cristianos conocida como “Los doce pares de Francia”, también descrita por Warman:

Los más ilustres caballeros de la ciudad de México, formaron dos bandos: uno de ellos se integró por ‘doce caballeros de Malta’ que, vestidos al estilo cruzado defendían un castillo de petates pintados en el que cabían cincuenta hombres y sus cabalgaduras y cincuenta de infantería; el otro bando lo formaban treinta y seis caballeros turcos con su acompañamiento, quienes debían asaltar el castillo: el combate se escenificó con abundantes disparos de arcabucería, y por la noche se iluminó el castillo con antorchas de ocote...



El mismo autor ha encontrado registros en Puebla (1649 y 1732) y México (1651) en los que se sugiere que “el combate de moros y cristianos por el castillo fue lo más importante”. Asimismo, en un hermoso biombo fechado en 1690 —expuesto en el Museo de América en Madrid y del que conocemos una reproducción dada a conocer por Katzew—⁴ se representa unos esponsales indígenas, y entre otros elementos puede apreciarse un castillo de fuegos de artificio.

Warman también sostiene que hacia 1733 esta danza de moros y cristianos desaparece de la ciudad de México y pasa a ser patrimonio exclusivo de las comunidades mestizas e indígenas, entre las que pervive vigorosa. Incluso la tradición de la quema del castillo, prácticamente separada de la celebración de la danza de moros, se desarrolla en contextos muy precisos, y tanto la danza de moros y cristianos como otras variantes de las danzas de conquista se celebran en los alrededores de la ciudad de México y en varios estados de la república.

Durante todo el año, particularmente en diciembre, cuadrillas de danzantes llegan hasta la Villa de Guadalupe, en la ciudad de México, y escenifican en el atrio sus espectaculares coreografías, en las que durante cinco horas o más agrupaciones de hasta 70 danzantes, actores y músicos recrean las épicas batallas de aquellos aguerridos enemigos. En noviembre, los artesanos pirotécnicos llegan en peregrinación a la Basílica de Guadalupe y por la noche queman hasta 10 grandes castillos de fuegos de artificio.

⁴ Ilona Katzew, *La pintura de castas*, Singapur, Conaculta/Turner, 2004.

Actualmente, cerca de 50 mil familias se dedican a la fabricación de juegos pirotécnicos en todo el país, y al norte de la zona metropolitana de la ciudad de México, en el poblado de Tultepec, se celebra cada año el concurso nacional de torres y castillos de fuego; asimismo, en los casi 30 barrios y pueblos originarios de Azcapotzalco, cuna de la cultura tepaneca, se realizan fiestas patronales en las que, a manera de colofón radiante, se quema un castillo ígneo. Sin embargo, es en la Basílica de Guadalupe donde, con diferencia de unas cuantas

semanas, la danza de moros y cristianos y la quema de castillos, vuelven a encontrarse para conformar uno de los escenarios sonoros más interesantes de nuestra ciudad.

Los castillos pirotécnicos están constituidos por una gran columna de cubos de madera sobrepuestos que puede medir hasta 20 metros de altura. La columna está coronada muchas veces por una gran canastilla, que al final de la quema se desprende de su base para girar por los aires, donde estalla y rompe la noche acompañada de atronadores cohetes, bombas y minas. La columna principal es atravesada, a diferente altura, por hasta cinco o seis vigas de madera o barras metálicas; de ellas penden, a sus lados, sendas figuras que al ser encendidas representan diversos objetos y personajes: desde figuras sacras como un cáliz o un Cristo crucificado, hasta animales y dibujos animados de la televisión.

En la parte frontal de la columna pueden montarse hasta tres grandes ruedas giratorias, y al encenderse la rueda superior suele mostrar la imagen del santo patrón que preside la festividad, momento que también es acompañado casi siempre por el repicar de las campanas del templo y las sonoras dianas de la banda de alientos; en la parte posterior de la columna central hay dos o tres pares de pequeñas ruedas giratorias que se incendian al comienzo del espectáculo. Además, en la Villa de Guadalupe y en los concursos de pirotecnia de Tultepec el castillo puede estar constituido por dos o tres torres accesorias, y como prelude de una quema de castillo suelen quemarse canastillas y bombas; en todo caso, la envergadura del castillo depende del dinero



que los mayordomos o comisiones organizadoras lo-
gran reunir para la realización de sus fiestas; por ejem-
plo, en Azcapotzalco el precio de un castillo varía de 15
mil hasta 30 mil pesos.

El señor José Clemente Vázquez es el organizador de
la cuadrilla de Santiagueros de La Candelaria Tlapala
en Chalco, Estado de México, y en diciembre de cada
año llega con su cuadrilla al atrio de la Basílica de
Guadalupe para representar la danza de moros y cris-
tianos. A partir de este punto él será nuestro guía para
describir algunos elementos, sobre todo de la música,
de esta danza.

“La ‘marcha’ es al principio, desde que se empieza la
formación y el inicio que se nombran cabeceras, sucesi-
vamente termina cuando entran a trincheras”; el tema de
la danza es “la lucha de Santiago contra Pilatos, porque
Pilatos quiere que Santiago le pague el tributo. Pilatos le
pide a Santiago que renuncie a la cruz y Santiago no
quiere. Le pide el tributo de las doncellas.”

En su variante de “santiagueros”, la música para esta
danza de moros y cristianos es interpretada por una
banda de alientos, y se compone de numerosos corri-
dos contemporáneos y de cuatro partes que todas las
bandas del oriente de la ciudad de México ejecutan
prácticamente de la misma manera. La cuadrilla de San
Martín de las Pirámides, avicinada en las inmediacio-
nes de San Juan Teotihuacán, al terminar su represen-
tación en diciembre de 2004 ingresó al templo con
todo y banda para situarse en los costados del altar, a
los pies de la imagen de la Virgen de Guadalupe, e
interpretar, entre otras piezas, la tradicional “Jingle
bells” y hasta una composición de Juan Gabriel.

En ese sentido, don Clemente Vázquez explica:

Ahí sigue la segunda parte que es el sonido de la polka,
que es más rápida, cuando sucesivamente se repite lo de
cabeceras, hasta el hache, el círculo y trincheras.
Sucesivamente viene la música que se le nombra
‘Fúnebre’. Es cuando hace el levantamiento de campo el
general Sabario, cuando levanta a los moros ya caídos en
batalla. Es cuando se toca la música ‘Fúnebre’.

Es justamente en esta parte, después de una adorna-
da introducción, donde la banda de alientos interpreta

un pasaje que corresponde a una cadencia del himno
nacional mexicano, aquella que dice y “retiemble en
sus centros la tierra, al sonoro rugir del cañón”; esta
parte, explica don Clemente, “la llaman ‘Artillero’ y se
interpreta cuando pelean Santiago y Pilatos. En conse-
cuencia, la “marcha”, la “polka”, la parte del “artillero”
y la música “fúnebre” son los elementos centrales de la
música de la danza de “santiagueros”. Interpretada por
una banda de alientos y bailada por algunas de las com-
parsas del Estado de México —al oriente de la ciudad
de México— durante la fiesta de la Virgen de
Guadalupe en el atrio de la Basílica, esta música es
signo específico de la originalidad de nuestra danza.

Para esta danza, el atuendo del bando cristiano con-
siste en pantalón y sombrero tradicionales de charro
mexicano, además de camisa blanca y capas cortas de
terciopelo adornadas con dibujos en lentejuela que
representan símbolos sagrados: la hostia, la Santa Cruz,
imágenes de la Virgen de Guadalupe o de Santiago
Apóstol; en las manos portan un crucifijo y una espa-
da, y son comandados por Santiago, ataviado con una
exquisita máscara de apóstol conocida como el divino
rostro. La tropa de moros, comandada por Pilatos y su
lugarteniente Sabario, viste preciosas capas largas de
terciopelo bordadas con lentejuela, con las que se for-
man figuras malignas como dragones, demonios,
medias lunas, indios mexicanos y —sorprendentemen-
te, en el caso de la agrupación de San Martín de las
Pirámides—, el águila que devora una serpiente de la
bandera mexicana; asimismo, los moros usan lentes
oscuros, tenis, coronas con plumas y espejos, y van
armados con machetes.

Jesús Jáuregui señala (*op. cit.*) que en la danza de los
“santiagos” realizada en Santiago Ixáyotl, Texcoco,
Estado de México, los códigos verbales —es decir, los
textos que salmodian los actores-danzantes— tienen
un valor secundario si se les compara con el significado
de otros elementos de esta versión de la danza de moros
y cristianos. El autor añade que el bando de los moros,
uno de cuyos integrantes lleva en la capa la imagen del
escudo nacional, estaría representando a los mexicanos
de antes, a los indígenas mexicanos idólatras y paga-
nos que aun no habrían sido convertidos a la religión
cristiana. El grupo cristiano entonces, comandado

por Santiago Apóstol, representaría a los mexicanos mestizos de hoy, con sus vestidos de charro, el traje nacional contemporáneo. De las versiones contemporáneas de ésta y otras danzas de moros y cristianos, Jáuregui dice: “sería raro que un tema de la mitología mediterránea, implantado en estas tierras hace más de cuatro siglos, hubiera permanecido inalterado e incólume”.

Siguiendo esta lógica, concluye que en los códigos no verbales de la danza de moros y cristianos —como esa capa bordada con la imagen del escudo nacional que lleva uno de los danzantes moros— se hallarían los elementos que denotarían la naturaleza oculta de estos moros indígenas, a quienes los mexicanos de hoy, los charros cristianos auxiliados por la presencia de Santiago, habrían convertido a la verdadera fe. En otras representaciones de la danza de moros y cristianos, como las realizadas en el atrio de la Basílica de Guadalupe, los indígenas han de tomar la bandera insignia de los moros, que es la bandera mexicana. En otros casos, con las banderas mexicanas se delimita la frontera entre el territorio moro y el cristiano.

Por otra parte, al describir la indumentaria de los moros, Medina Jiménez refiere que:

[...] su capitán lleva una bandera de colores verde, blanco y rojo, con el águila que devora una serpiente, elemento que los identifica con los mexicanos y por asociación con los indígenas de México, por ello se dice que el color rojo de los camisones de los moros recuerda la sangre que derramaron los aztecas en su lucha por la defensa de Tenochtitlán.⁵

Como se expuso más arriba, la introducción de la música “fúnebre” en la danza de “santiagos” realizada en Candelaria Chontalpa, en Chalco, Estado de México, termina con una cadencia del himno nacional mexicano, y acaso este dato puede apoyar la interpretación

⁵ Alejandro Medina Jiménez, “Origen de la danza de moros y españoles”, en Rubén Croda León, *Entre los hombres y las deidades. Las danzas del Totonacapan*, México, Conaculta, 2005.



señalada por Jáuregui. Sin embargo, a excepción de Warman, los autores citados no refieren la relación entre la danza de moros y cristianos y la quema de los castillos pirotécnicos; igualmente, al preguntarle tanto a José Clemente Vázquez como a Juan Beltrán Aguirre —director de la comparsa de San Martín de las Pirámides— si en su comunidad se quemaba un castillo al finalizar la escenificación de la danza, contestaron que no lo habían presenciado.

¿Cuál podría ser el origen de este artefacto? Los artesanos pirotécnicos a quienes he preguntado no lo saben, y lo mismo puede decirse respecto a los miembros de las comisiones que organizan anualmente las fiestas; sin embargo, un joven monaguillo de San Miguel Amantla, Azcapotzalco, me dijo que un castillo de fuegos de artificio representaba el fuego de Dios.

En la mayoría de los más de 20 barrios originarios de Azcapotzalco, en los que se quema un castillo durante sus fiestas patronales, por lo general se baila una de las variantes de las danzas de conquista, la “danza de concheros”, pero en ningún caso se asocia esta danza con la quema del castillo, y algo similar sucede en Xochimilco, al menos en San Gregorio Atlapulco.

La danza de moros y cristianos que se ha escenificado en México durante casi 500 años, así como la quema del castillo de fuegos de artificio, que fue su compañera inseparable durante un buen tramo de su historia, son dos elementos interesantísimos del paisaje sonoro de la ciudad de México, pues nos hablan de tradiciones centenarias que no sólo persisten, sino que han adquirido nuevos significados funcionales en el contexto de las necesidades de los hombres que las heredaron, dotándolas así de un sentido social contemporáneo. Y si bien resulta innegable la necesidad de adentrarse en el significado que puede tener en nuestros días la quema del castillo de fuegos de artificio, espero que en esta breve exposición se haya podido apreciar que la belleza del sonido tiene connotaciones históricas.

La música colombiana en México: transculturalidad y procesos identitarios



La cumbia, el porro, el vallenato y otros ritmos de la costa caribeña de Colombia llegaron a México a mediados de la década de 1950, difundidos a través de los discos o las giras de los grupos provenientes de ese país. Durante cierto tiempo disfrutaron de relativo éxito y luego desaparecieron con excepción de la cumbia, que consiguió arraigarse en la mayor parte del territorio mexicano y establecerse de manera definitiva a finales de la década de 1960, interpretada por grupos como los dirigidos por Mike Laure y Rigo Tovar. Para componer su muy conocido repertorio, estas agrupaciones partían de una música colombiana mimetizada, transformada en lo que ellos, o la industria del disco en México, consideraba un sonido más accesible para la audiencia nacional; sin embargo, como no le daban crédito a sus compositores el público pensaba que eran piezas originales.

El vallenato, por el contrario, únicamente logró establecerse en el norte de la república en fechas posteriores, concretamente en Monterrey y otras regiones cercanas; como es bien sabido, dicha zona es la 'tierra del acordeón' en México, lo que al añadirse a la empatía con las letras vallenatas podría explicar —cuando menos de manera parcial— el por qué de su adopción en estas latitudes.

El fenómeno de la música *colombiana*¹ de Monterrey se desarrolla prácticamente a espaldas de los medios de comunicación y de los esquemas de

* Estudiante del doctorado en Sociología en El Colegio de México.

¹ Utilizo los términos *colombiana* y *colombia* en cursivas para referirme al producto musical generado exclusivamente en Monterrey, como resultado de la fusión del vallenato y otros géneros nativos de Colombia, con diversos ritmos populares desarrollados en el norte de México. Así, mientras la *colombia* es un género musical, los *colombianos* o *colombias* son los aficionados a dicha tendencia de música popular que, insisto, es impulsada en Monterrey.

comercialización de las disqueras, pues sólo hasta fechas recientes se inició el proceso masivo de difusión y venta. Parte de la explicación sobre el arraigo de este género musical podría deberse a *Los Corraleros del Majagual*, un grupo colombiano que debió permanecer bastante tiempo en el norte del país, zona de frontera con Estados Unidos, debido a problemas de documentación. Esta prolongada estancia del grupo influyó en la percepción y el gusto musical de la región, pues hasta la fecha sus discos tienen gran aceptación entre los consumidores; además, los protagonistas de este fenómeno concuerdan en señalar a Alfredo Gutiérrez (líder del grupo) como la piedra angular para la aceptación de la música colombiana, y en particular el vallenato, en Nuevo León.

Creación y difusión del gusto por la *colombia*

Posteriormente, los personajes centrales para la adopción y permanencia del vallenato fueron los *sonideros*,² quienes durante muchos años viajaron a la Ciudad de México, Estados Unidos y Colombia para conseguir grabaciones de los grupos colombianos originarios de la costa caribeña. Entonces los sonideros disponían de un gran mercado, pues para los sectores sociales que disfrutaban de esos géneros musicales era imposible contratar a un grupo que tocara en vivo, debido a la compleja organización y elevado costo que implicaba un evento así. Poco a poco la discografía de cada sonidero se fue especializando en cada una de las versiones de vallenato cultivadas en Colombia, colección que fue creciendo con los años y permitió generar, también de manera gradual, una sensibilidad hacia la cultura musical colombiana en Monterrey, donde sus bases son firmes y profundas.

Inicialmente, este consumo del vallenato y géneros afines estaba restringido a los bailes de sonideros, pues fuera de ellos nadie podía darse el lujo de adquirir unos discos cuyo valor simbólico incrementaba más todavía

² Los *sonideros* rentan su colección de discos y mezclas, el equipo de sonido y la amplificación. Son contratados para amenizar fiestas de barrio y bailes populares, casi siempre en espacios abiertos.

su ya elevado precio. Sin embargo, con la aparición del casete en 1981 (tecnología que permitió la duplicación de la música) la situación cambió radicalmente. En consecuencia, al ver disminuido su rango de actividad, los sonideros se dedicaron a grabar parte de su acervo en cintas y luego venderlas entre los asistentes a los bailes, quienes mostraban enorme interés por dichas grabaciones en la medida en que resultaba imposible adquirirlas en el mercado formal. Incluso en nuestros días, aun cuando existen importadores legales y las propias disqueras colombianas distribuyen su material en todo el país, el consumo mayoritario es a través de copias pirata, debido al elevado precio de los discos originales, pero sobre todo por el firme arraigo de una cultura de consumo informal, dirigida por los sonideros a través de compilaciones, versiones y mezclas especiales como los discos *rebajados*,³ de amplio consumo entre los *colombianos*.

La apropiación musical y la creación de un fenómeno sincrético

La producción de música *colombiana* en Monterrey está encabezada principalmente por Celso Piña, La Tropa Vallenata y La Tropa Colombiana. Celso Piña fue el primero en tocar con su grupo esta música (antes sólo se escuchaban los discos), y se ha distinguido por emular lo más posible el tradicional estilo colombiano. Precisamente esta característica lo había confinado a un bajo perfil, con restringida circulación de sus discos, viendo cómo grupos más nuevos, por ejemplo los Vallenatos de la Cumbia, lograban entrar en los circuitos internacionales de producción y distribución para llegar a Sudamérica y Estados Unidos (Olvera, 2002: 8). Sin embargo, al álbum *Barrio bravo* llevó a Piña al mercado internacional, reconociendo su merecido lugar dentro de la escena musical. Esta producción, que conmemora sus veinte años de carrera artística, tam-

³ Las versiones *rebajadas* consisten en grabar las canciones a velocidad menor de lo normal, de esta manera se escucha la música más lenta. Esta variación regía al vallenato y posee gran aceptación entre los seguidores del género, pues argumentan que así disfrutaban más la música, entienden con mayor facilidad la letra y se amainan los rápidos ritmos del Caribe colombiano.



Danzantes tenek de Chontla, Veracruz, en la Cumbre Tajín, 2006. Foto: Ulises Fierro Alonso.

bién representa el intento para entrar al mercado de las músicas globales, y por tal razón tiene un sonido más internacional y que resulta accesible para diferentes grupos sociales y generacionales. Quizá por ello se esconden las raíces étnicas y populares de la música, optando por mezclarlas con diferentes ritmos de mayor aceptación y de más fácil comercialización. Es claro que su gran éxito se debió a que dejó, por primera vez, de lado su tradicionalismo colombiano para realizar mezclas con otros géneros, además de contar como invitados con artistas de gran aceptación entre la juventud global de clase media y alta de todo México.

En años recientes esta fusión musical empezó a ser cultivada entre múltiples grupos juveniles de sectores populares —autodenominados *colombianos* y que llaman *colombia* al género de música que escuchan—, al interior de los cuales se han formado, aunque también son seguidores de, diversos conjuntos musicales que producen un renovado vallenato mexicano, como La Tropa Vallenata, la Ronda Bogotá, Los Vallenatos de la Cumbia y el Grupo M-19 Colombiano, entre muchos otros.

Los consumidores y productores de la *colombia* pertenecían principalmente a grupos populares y marginales de la ciudad (personas desempleadas o, en el mejor de los casos, en la más baja escala de la actividad productiva), por lo que son identificados —junto con su música— por otros grupos sociales como pandilleros, drogadictos y delincuentes. El epicentro del gusto por este género musical se encuentra en Loma Larga, un cerro cercano al centro de Monterrey que abarca alrededor de 20 barrios, y sobre todo la colonia Independencia, de donde surgen los sonideros.

El nacimiento de estos primeros músicos *colombianos* coincide con la aparición de una nueva propuesta identitaria, el hecho de ser *colombia*, y por medio de ella se puede ver cómo esta primera generación de jóvenes deja de lado al rock (la propuesta identitaria juvenil por antonomasia) y adopta a estos grupos *colombianos* como su modelo (Cruz, 2000). Junto a los grupos de músicos profesionales existen otros que tocan en la calle por el simple gusto de reunirse y producir música para amenizar cantinas, bailes vecinales y

celebraciones menores; también tocan en los camiones de transporte público para ganar algo de dinero.

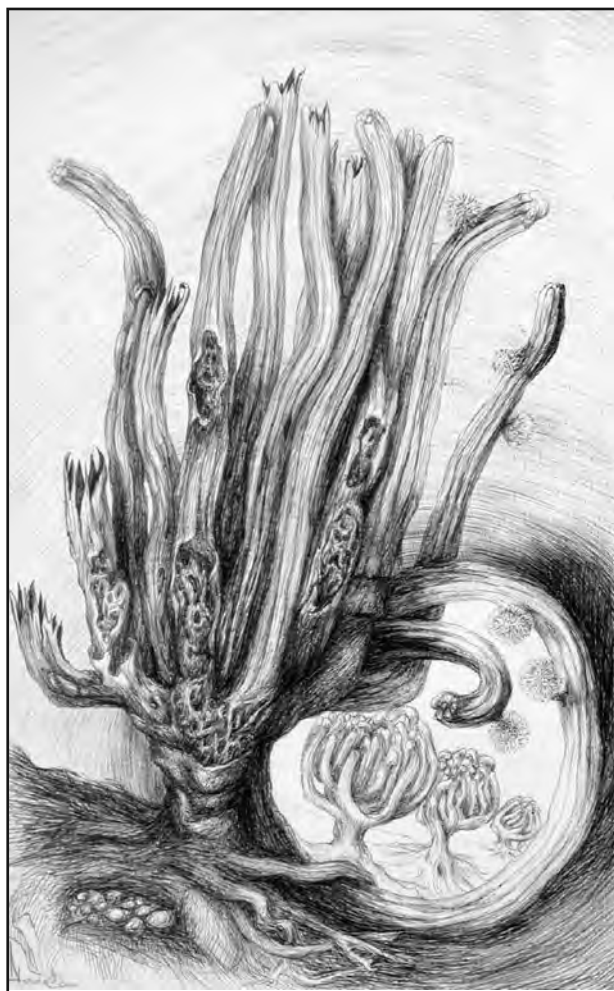
Las razones para explicar la gran aceptación de este género en Monterrey van desde su gran variedad musical y temática, el hecho de ser una músicaailable, la facilidad para interpretarla, y el que algunos de sus instrumentos, como el acordeón, se encuentran fuertemente arraigados mientras los otros pueden ser fabricados artesanalmente a un bajo costo; se menciona también la fuerza simbólica de sus letras, pues cuentan historias campiranas que remiten a un pasado rural, y son de una simpleza romántica muy apreciada por los *colombias* de Monterrey.

Por otro lado, el vallenato tiene una fuerte similitud estructural con el corrido mexicano, dada la preeminencia de la oralidad y la función de contar historias, historias que permiten construir subjetividades que dan una carta de navegación a los actores para entenderse, reconocerse y actuar. Esta correlación corrido-vallenato es importante para entender el por qué de la elección de la *colombia* en el norte del país. En este punto se debe recordar también que el vallenato en Colombia se cultiva en distintas vertientes: algunas más populares y otras de mayor aceptación entre las clases medias y altas (como en el caso de Carlos Vives); el tipo de vallenato que llega y se arraiga en Monterrey es el popular, con gran apego al estilo tradicional, poco estilizado, y con temáticas campiranas más cercanas a las vivencias de los jóvenes regios, y por ello fácilmente traducibles a sus propios parámetros culturales.

La entrada al mercado y el contacto transnacional

Después de treinta años, el circuito de la música comercial en Monterrey tuvo que reconocer el gran mercado que estaba perdiendo al no aceptar el fenómeno de la *colombia*, y por eso en nuestros días es posible encontrar discos nacionales e importados de cumbia y vallenato en cualquier tienda de música, aun cuando tales grabaciones son más costosas que las de cualquier otro género.

Por su lado, los medios de comunicación locales también despreciaron el fenómeno regio-colombiano al ignorarlo sistemáticamente; aun cuando esta música



disponía de gran audiencia, sus seguidores y protagonistas se mantuvieron invisibles para los medios, como si con ignorarlos bastara para desaparecerlos —al menos mediáticamente—, dejándolos sin voz ni instrumentos de difusión. La única excepción a tal estrategia mediática la encontramos en la caricaturización y la mofa para erosionar el poder simbólico de la *colombia* como elección de una identidad tan válida como contestataria. Tras reconocer el grave descuido mediático que afectaba a este género —lo cual limitaba enormemente su consumo como mercancía cultural—, se inicia una nueva etapa en la que se ofrecen abundantes productos de consumo a un sector despreciado durante años.

A consecuencia de lo anterior, en la última década se han creado tres estaciones de radio para difundir este género de música popular, además de que empezó a programarse por segmentos en otras emisoras. Así, en 1996 aparece en Monterrey la XEH, primera estación de radio comercial con programación netamente colombiana; al



comprobarse el gran éxito económico de la emisora, en 1999 otras dos estaciones se añaden al proceso de difusión y venta: Radio 13 y La Guacharaca (actualmente Bombazo Vallenato). Gracias a este creciente proceso de impacto mediático, la música regio-colombiana logró extenderse a Saltillo, Nuevo Laredo, Monclova, León y San Luis Potosí, entre otras regiones del norte de México —aun cuando en estas ciudades se vive una situación parecida y se escuchan los mismos grupos que en Monterrey quince años atrás.

De la mano de este proceso encontramos una amplia comercialización de diversos productos relacionados con la música: discos, videos, camisetas, revistas, sombreros de vueltas, instrumentos, todo ello a la venta en el mercado formal e informal. Ahora también es posible traer grupos de Colombia para realizar conciertos destinados a grupos sociales de gran poder adquisitivo, quienes finalmente pueden asistir a tales eventos sin sufrir incomodidades y sin necesidad de mezclarse con los otros grupos sociales.

Con todo, en Monterrey actualmente existe un enconado debate entre dos polos: por un lado los defensores de la *colombia* como producto transformado, amalgamado y adaptado a la realidad sociocultural de la región, y que se consume principalmente entre los grupos juveniles de clase baja; por otro lado está un grupo de élite que promueve el ascenso de esta música entre la clase media y alta, para que sea escuchada por todo Monterrey. Esta nueva labor de difusión y venta es realizada por empresarios, programadores y conductores de radio, trabajadores del sector socio-cultural, e incluso colombianos radicados en la ciudad; los miembros de dicho grupo de promotores disponen de un amplio conocimiento del género adquirido vía Internet, libros, videos, discos, pero sobre todo mediante su asistencia al Festival de la Leyenda Vallenata en Valledupar.

A partir de esta experiencia fue posible realizar dos ediciones del Festival Vallenato en Monterrey, además de tener el apoyo de los organizadores del festival de Valledupar, por lo que en varias oportunidades los reyes vallenatos colombianos han realizado presentaciones y conciertos en la capital neoleonense. Y debido a tal acercamiento se permitió también que dos grupos

regiomontanos pudieran concursar en sendas ediciones del Festival de Valledupar —en la categoría de mejor acordeonista, pues anteriormente ya se había concursado en el rubro de canción inédita. De igual manera, se logró acordar con las autoridades del festival colombiano la participación de grupos regios en ediciones venideras, así como realizar más festivales y conciertos de grupos de Colombia en Monterrey.

Fue así, por increíble que pudiera resultar, que en sólo cinco años, de 2000 a 2005 la música *colombia* logró expandirse hacia todos los grupos sociales de Nuevo León, por lo que ahora puede escucharse en los bares y antros más exclusivos de la ciudad, lo cual era difícil de imaginar hace unos pocos años. El estigma que marcaba a esta música lentamente desaparece, de la misma forma que desapareció de Colombia en la década de 1990.

La música de Colombia como fenómeno transcultural

Como otros productos culturales, la música experimenta en nuestros días vertiginosos desplazamientos entre los ámbitos local y transnacional impulsados por la modernidad y la globalización. Ya sea como parte de los estudios de etnomusicología, de los trabajos sobre las músicas del mundo (*world music*), o de música pop, actualmente se habla de expresiones musicales que por lo general implican una asimetría entre su origen y el lugar al que se desplazan. Así, la música del Caribe colombiano muestra una transnacionalización desde su raíz popular, sólo intercambiada entre grupos sociales de clase baja. Se diferencia de la *world music* o la etnomusicología en tanto que la cumbia y el vallenato se generan en contextos *tribales* o *étnicos* del Sur, o sea de la *otredad*. Este material, recolectado como objeto de museo, debe ser curado antes de ser exhibido, pero en el mismo proceso de curaduría para poder ser exhibido, además de transformado, mimetizado y pasteurizado para su consumo cultural en el Norte, y en ese sentido representa un ejercicio simbólico de *etnología de rescate*. Ejemplos de lo anterior pueden encontrarse en la música tribal o étnica, distribuida en todo el mundo a través de la categoría —aglutinadora de una inmensa diversidad, hoy en día eminentemente comercial— de *world*

music.⁴ Tales características las encontramos igualmente en géneros como el reggae, el ska, la salsa, el son, el tango, etc. Además, tanto cumbia colombiana como el vallenato se diferencian de la música pop —otro fenómeno ampliamente estudiado por los académicos— por el hecho de que el pop es un género musical creado y desarrollado por las sociedades del Norte, y desde ahí, apoyado por la industria musical, se distribuye hacia las periferias. Otros ejemplos del mismo fenómeno los encontraríamos en el rock, el punk, el rap y el hip-hop, etcétera.

Es en este sentido que la música del Caribe colombiano puede verse como un fenómeno de intercambio cultural y simbólico de tipo Sur-Sur. Es decir, permite apreciar cómo una música del Sur llega a otro punto del Sur para establecerse —por lo menos en este caso— sin ayuda de la industria musical o de los medios de comunicación para su indispensable ejercicio de comercialización y consumo. Tras mantenerse durante años a través de circuitos subterráneos de difusión y venta, por medio de esos mismos circuitos logra expandirse hacia Estados Unidos, pero se mantiene como referencia cultural de los grupos migrantes provenientes del Sur. Por tanto, hasta fechas recientes esta música ha sido bailada y escuchada por las clases bajas latinoamericanas de manera consistente, fenómeno que también puede verse en Argentina con la llamada *cumbia villera*.⁵

La cumbia y el vallenato nos brindan un caso atípico respecto a la transnacionalización de productos culturales, y puede brindar valiosas aportaciones a los

estudios antropológicos sobre la globalización en la medida que ofrece elementos de contrapeso a la posición neo-colonialista de las teorías en que se basa la mayor parte de los estudios culturales. Otra dimensión interesante es que actualmente, este género se ve expuesto a un proceso de rearticulación que genera múltiples interlocuciones y tensiones entre la música producida por sus primeros cultores —la que pide, produce y moldea el mercado global— y la creada por los diversos grupos sociales que la adaptan a nuevas geografías gracias al mercado global y las migraciones. En este proceso de expansión del género se establece un diálogo y también se miden fuerzas que transforman parámetros aquí y allá en función de las tensiones y la aceptación de un público cada vez más amplio, lo cual genera pugnas, reapropiaciones y acuerdos.

Se trata, así, de un proceso de transferencia y desplazamiento de lo local a lo transnacional que debe pasar por referencias regionales y nacionales, y una vez superadas las tensiones tiene lugar una nueva rearticulación que vuelve al ejercicio identitario en el ámbito local. En la música del Caribe colombiano —como en el caso de diversas músicas transnacionales— es posible imaginar ese desplazamiento como un periplo donde el *constructo* cultural parte de su geografía inicial para expandirse gradualmente hasta traspasar las fronteras y establecerse de manera ubicua en diversos países; mas no cubre la totalidad del territorio trasfronterizo, sino localidades pequeñas semejantes a las de su inicial punto de partida, donde experimenta un proceso de resignificación. Parafraseando a Ramón Pelinski cuando se refiere al tango nómada, podría decirse que al salir de Colombia y migrar hacia nuevas ciudades el vallenato y la cumbia se convirtieron en procesos interculturales. En este transcurso de expansión ambos géneros seleccionan rasgos estilísticos y son transformados mediante la interacción con las estéticas musicales vigentes en esa nueva localidad, a fin de resultar significativos para éstas. En consecuencia, el vallenato y la cumbia no sólo provocan mutaciones en la cultura receptora cuando ambos géneros son resignificados, también simbolizan este proceso de transformación sociocultural mediante la creación de una amalgama musical mestiza, sincrética y con capacidad identificatoria.

⁴ Para profundizar sobre este tema véase Steven Feld, *A Sweet Lullaby for World Music*, Deep in the Jungle, 2001.

⁵ La *cumbia villera* proviene de las villas miseria ubicadas en la periferia de Buenos Aires, y se debe remarcar la similitud que tiene con la *colombia*. Dicha música llegó y se estableció hace muchos años en zonas marginadas de las ciudades argentinas, y en tiempos recientes los pobladores de esas villas establecieron un nuevo tipo de oposición al sistema neoliberal y a las condiciones de pobreza a través de la *cumbia villera*. Al mismo tiempo, esta versión sincrética de la cumbia representa el elemento identitario básico para estos grupos sociales. En sus letras encontramos apologías a los *pibes chorros*, adolescentes que roban en los barrios ricos y llevan sus ganancias a las villas miseria; en sus letras también hay referencias continuas a las drogas, el sexo y la violencia; fue a partir de tal contexto que la *cumbia villera* se convirtió en una poderosa herramienta de protesta social y política.



“Danza de mecos”, con participantes tenek de Chontla, Veracruz, en la Cumbre Tajín, 2006. Foto: Ulises Fierro Alonso.

Conclusiones

La música del Caribe colombiano muestra dos procesos de transnacionalización contrapuestos: por un lado se tiene la tradicional música costeña transformada por la industria musical en una mercancía fácil de vender. Esta música es comercializada en Estados Unidos para luego ser distribuida en diversos países de Latinoamérica, principalmente entre grupos sociales de clase media y alta —sólo a manera de contraste, recordemos que a Monterrey llega una música de vertiente más popular. Esta versión limpia de la cumbia y el vallenato es la que pudo romper las fronteras sociales y geográficas en Colombia, la que se difunde en todo el mundo. Mas para lograrlo debió perder buena parte de sus elementos más distintivos y originales, comprometiéndose su esencia local. En consecuencia, lo local y lo

global mantienen una continua interacción: el primero brinda sangre y vida al segundo, en tanto éste ofrece difusión a espacios y geografías sin restricciones ni fronteras, aunque para ello la cultura o tradición local debe perder parte de su esencia.

En el lado opuesto encontramos una música de origen local, creada por campesinos y con cierta ascendencia cultural africana, que nos habla de la naturaleza y el trabajo rural. Una música confinada y estigmatizada en su lugar de origen, otorgándole identidad únicamente a sus cultores de la costa caribeña de Colombia. A pesar de todo, logra difundirse a través de las grabaciones y la radio por toda Latinoamérica y se establece en zonas marginadas de las grandes ciudades, donde es adoptada como propia al extremo de crear una nueva música de fusión. Es decir, se trata de una música local que si bien no puede superar las fronteras internas de su nación, es capaz de dar identidad a grupos sociales tanto en Buenos Aires como en Monterrey, y con ello también otorga un modelo de subjetividad a dichos grupos marginales —en general migrantes internos, que son sujetos de estigma— quienes encuentran en la *colombia* una poderosa herramienta de protesta social. En el caso de los *colombianos* de Monterrey, es importante destacar que ellos lucharon por mantener su elección musical sin el apoyo de la llamada industria cultural y en contra de la sociedad local que los estigmatizaba; fueron capaces de construir sus propios canales subterráneos para crear, difundir y mantener durante muchos años un tipo de música que devino fenómeno sociocultural.

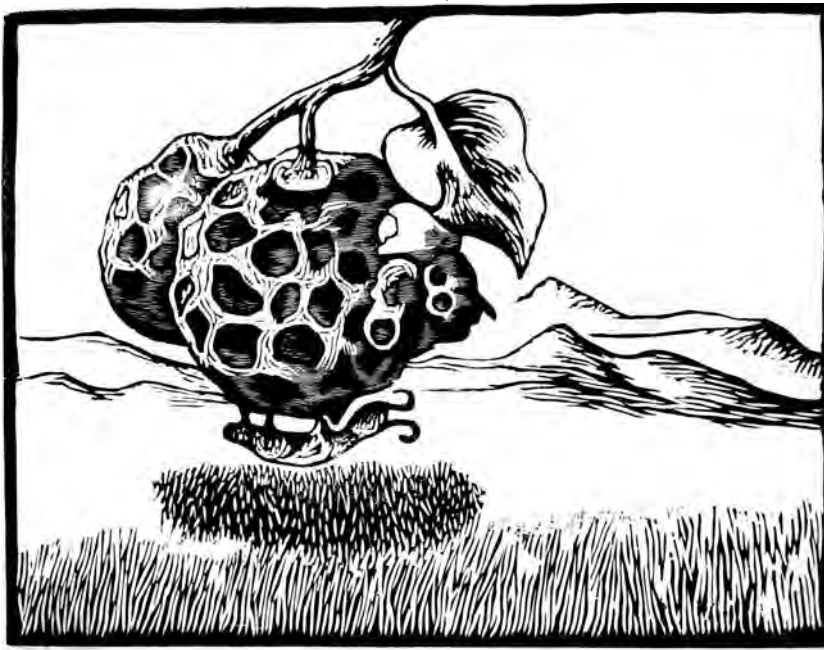
BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993.
- Araujo, Samuel, “Brazilian identities and musical performances”, en *Diogenes*, vol. 48, núm. 191, otoño de 2000, pp. 115-127.
- Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, Bogotá, Andrés Bello, 1998.
- , *Transnacionalización tecnológica y resistencia cultural*, México, UAM, 1985.
- Bejarano González, Bernardo, “Para los colombianos, los eventos culturales más importantes son de la Costa Caribe”, en *El Tiempo*, sección Cultura, Bogotá, 11 de julio 2002.
- Ben-Amos, Dan y Kenneth Goldstein (eds.), *Folklor; performance*



- and communications, La Haya, Mouton, 1975.
- Berger, Peter y Thomas Luckman, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968.
- Burnett, Robert, *The global jukebox. The international music industry*, Londres/Nueva York, Routledge, 1996.
- Cruz, Gregorio, "Informales y semiprofesionales", en Jorge Olvera, et al., "La colombia de Monterrey", Monterrey, inédito, 2000.
- "El imperialismo cultural costeño", en *El Tiempo*, sección Editorial, Bogotá 17 de julio de 2002.
- Feld, Steven, *A Sweet Lullaby for World Music*, Deep in the Jungle, 2001.
- Finnegan, Ruth, "Por qué estudiar la música, reflexiones de una antropóloga desde el campo", en *Antropología, revista de pensamiento y estudios etnográficos*, núm. 15-16, marzo-octubre de 1998, pp. 9-32.
- Friedemann, Nina, "Presencia africana en Colombia", en Luz María Martínez (coord.), *Presencia africana en Sudamérica*, México, Conaculta, 1995.
- Geertz, Clifford, *Conocimiento local*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Gilard, Jacques, "¿Crescencio o don Toba?", en *Huellas*, núm. 37, abril de 1993, pp. 28-34.
- Gleizer, Marcela, *Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas*, México, Flacso, 1997.
- Grimson, Alejandro, "Interculturalidad y comunicación", en *Enciclopedia latinoamericana de sociología y comunicación*, Buenos Aires, Norma, 2000.
- Guerrero, Antonio, "De los gruperos a los cholombianos", en *Jóvenes, Revista de estudios sobre juventud*, cuarta época, año 3, núm. 9, julio-diciembre de 1999, pp. 84-94.
- Habermas, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*, 2 vols., Madrid, Taurus, 1987 [1981].
- , *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989 [1985].
- Hall, Stuart, "The question of cultural identity", en Stuart Hall et al. (eds.), *Modernity. An introduction to modern societies*, Cambridge, Polity Press, 1995.
- Heidegger, Martín, *Identidad y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- López Michelsen, Alfonso, "Rescate de nuestra imagen", en *El Tiempo*, Lecturas Dominicales, Bogotá, 24 de octubre de 1999, p. 2.
- López, Luis Manuel, Entrevista personal, Monterrey, 2002.
- Luhmann, Niklas, *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*, México, Alianza, 1991 [1984].
- , *La realidad de los medios de masas*, Barcelona, Anthropos/Universidad Iberoamericana, 2000 [1996].
- Maalouf, Amin, "Mi identidad, mis pertenencias", en *Identidades Asesinas*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Maffesoli, Michel, *Seminario Modernidad, Racionalismo y Vida Cotidiana*, México, Colmex-CES, 1995.
- McClary, Susan, "Música y cultura de jóvenes, la misma historia de siempre", en *A Contratiempo*, Bogotá, Ministerio de Cultura, nueva época, núm. 9, 1997, pp. 12-21.
- Miñana, Carlos, "Los caminos del bambuco en el siglo XIX", en *A Contratiempo*, Bogotá, Ministerio de Cultura, nueva época, núm. 9, 1997, pp. 7-11.
- Monsiváis, Carlos, "Vallenato y cumbia se nacionalizan mexicanos", en *La Jornada*, México, *La Jornada de Enmedio*, 26 de abril de 2001, p. 2A.
- Ochoa, Ana María, "El desplazamiento de los espacios de la autenticidad: una mirada desde la música", en *Antropología, revista de pensamiento y estudios etnográficos*, núm. 15-16, marzo-octubre de 1998, pp. 171-182.
- Olvera, José Juan, "Continuidad y cambio en la música colombiana en Monterrey", ponencia presentada en el IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, México, 2002.
- Pelinski, Ramón, "El tango nómada", en Ramón Pelinski (comp.), *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.
- Pérez, Alejandro (ed.), *Historia de la música popular mexicana. Los tropicales años 40*, México, Promexa, 1995.
- Quiroz Otero, Ciro, *Vallenato hombre y canto*, Bogotá, Ícaro, 1983.
- Restrepo, Duque, *Las 100 mejores canciones colombianas y sus autores*, II Encuentro con la música colombiana, Bogotá, RCN, Sonolux, 1991.
- Ribeiro, Gustavo, *Globalización y transnacionalización: Perspectivas antropológicas y latinoamericanas*, Brasilia, Universidad de Brasilia, 1996.
- Rodríguez, Romeo, Entrevista personal, Monterrey, 2002.
- Schütz, Alfred, *El problema de la realidad social*, Buenos Aires, Amorrortu, 1974.
- , *Estudios sobre teoría social*, Buenos Aires, Amorrortu, 1974.
- Schütz, Alfred y Thomas Luckmann, *Las estructuras del mundo de vida*, Buenos Aires, Amorrortu, 1977.
- Simmel, George, *Sociología. Estudios sobre formas de socialización*, Buenos Aires, Espasa, 1939.
- Stanford, Thomas, "La música, puntos de vista de un etnomusicólogo", México, FCE (en prensa).
- Sturman, Janet, "Technology and identity in colombian popular music. Techno-macondismo in Carlos Vives's approach to vallenato", en René T.A. Lysloff, Leslie C. Gay y J.R. Wesleyan (eds.) *Music and technoculture*, Middletown, University Press, 2003.
- Thompson, John, *Ideology and modern culture. Critical social theory in the era of mass communication*, Cambridge, Polity Press, 1990.
- Vila, Pablo, "Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales", en Mabel Piccini, Ana Rosas, Graciela Schmilchuk (coords.), *Recepción artística y consumo cultural*, México, Conaculta/Casa Juan Pablos, 2000.
- Wade, Peter "Entre la homogeneidad y la diversidad: la identidad nacional y la música costeña en Colombia", en Ma. Victoria Uribe y Eduardo Restrepo (eds.), *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología, 1997.
- Yudice, George, "La industria de la música en la integración de América Latina-Estados Unidos", en Néstor García Canclini (coord.) *Las industrias culturales en la integración Latinoamericana*, México, Grijalbo, 1999.

Música tradicional, industria discográfica y globalización



A un cuando los orígenes de la música son tan remotos que se pierden en el tiempo, sin duda representa un elemento esencial para el hombre y por ello está presente en todas las culturas desde los albores mismos de la humanidad, ya que se han encontrado vestigios de que incluso el hombre de Neanderthal estaba desarrollando una primitiva cultura musical.¹ En las antiguas culturas del lejano oriente² servía a propósitos sociales y religiosos más que al entretenimiento, por lo que un sonido tan elemental como “ah” forma parte de muchas tradiciones alrededor del mundo, y en tanto que sonido vocal desafía las denominaciones y es aceptado por todos.³

También la música tradicional se remonta a los albores de la humanidad, y aunque se le había considerado parte de la cultura propia de cada pueblo, algunos estudios recientes⁴ han mostrado que la música regional es producto del intercambio de influencias mutuas entre diversas culturas, y en ocasiones el influjo de cierto grupo cultural puede extenderse a zonas

* Empresario de la industria discográfica.

¹ Kate Wong, “Neanderthal Notes”, *Scientific American*, núm. 277(3), septiembre de 1997, pp. 28-31.

² John Koopman, *A brief History of Singing*, Appleton, WI., Lawrence University, website, 1999.

³ Jonathan Goldamn, *The “AH” Sound*, Boulder, Co., Spirit Music, website 1992-2007.

⁴ J. Bentley, “Cross-cultural interaction and periodization in world history”, en *American Historical Review*, 101 (3), junio de 1996, pp. 749-770.



muy alejadas en virtud de un efecto dominó. Así, por ejemplo, ciertos elementos de los mantras tibetanos, vía entonaciones sufi, pasaron a formar parte de cánticos cristianos como el “Ave María” y el “Kyrie Eleyson”;⁵ además, como parte del intercambio subsistieron algunos rasgos culturales menores, como el hecho de que el mala hindú conste de 108 cuentas y el rosario de los cristianos tenga 54, o que el *Om* budista se homologue con el *amén* judeocristiano y al *amín* musulmán.

Al margen de esta influencia conjunta resultaría difícil comprender cómo el tambor y el *didgeridoo* australiano, dos de los instrumentos más antiguos, siguen modelos acústicos bastante complejos y además pueden producir sobretonos no armónicos.^{6,7} Asimismo, en ceremonias chamánicas de África, Indonesia y América se utilizan tambores y determinadas técnicas rítmicas para provocar cierto efecto en el escucha (curación, éxtasis, trance, etcétera). Este efecto, denominado “conducción auditiva”,^{8,9} sienta las bases de la moderna musicoterapia, la cual explica los beneficios de mantras y cánticos rituales para estabilizar la respiración, la presión sanguínea o sincronizar el ritmo cardíaco, obviando la aplicación de los rezos ante enfermos y moribundos, como prueba un estudio realizado en el Centro Médico Rabin de Israel.^{10, 11, 12}

Los armónicos se basan en los sonidos de las vocales. Entonar y elongar estos sonidos se presenta

⁵ Bernardi *et. al.*, “Effect of rosary prayer and yoga mantras on autonomic cardiovascular rhythms: comparative study”, en *British Medical Journal*, diciembre 2001, 323, pp. 1446-1449.

⁶ Jonathan Goldamn, *Membrane Vibrational Modes: Hyperphysics 6b Sacred Sounds—Healing Sounds*, Boulder, Co., Spirit Music, website 1992-2007.

⁷ Tarnopolsky *et. al.*, “Didgeridoo acoustics, The vocal tract and the sound of a didgeridoo”, en *Nature*, Australian National University, núm. 436, 2005, p. 39.

⁸ Jeff Strong, *Blending ancient techniques with modern research findings*, REI Institute, website.

⁹ Mabry Doyle, *Drumming and Wellness*, website.

¹⁰ Leonard Leibovicy, “Does God Answers our Prayers?”, en *British Medical Journal*, 22, diciembre de 2002.

¹¹ M. Adero, y C. Murray, “Sacred Sounds”, en *Essence*, may 2001.

¹² “Why Mantras Work and How They Help”, Adapted from *Spiritual Initiation and the Breakthrough of Consciousness*, by Joseph Chilton Pearce, Park Street Press, 2003.

desde hindús y tibetanos hasta sufi y cabalísticos.¹³

La música fue tan importante en India, Egipto, Japón y China como en Mesopotamia, Grecia y la civilización celta, y en todas esas culturas el “laudero” estaba obligado a conocer la relación entre longitud de cuerda y tono, o las relaciones adecuadas para una escala que permitieron definir conceptos musicales similares, si bien las relaciones básicas pudieron descubrirse muchas veces en diferentes lugares.¹⁴ Fue así, muy seguramente, como Boecio empezó a designar cada tono con una letra: la A representaba el tono de *La*; B era equivalente a *Sí*; C representaba el *Do*, etcétera, sistema que sigue siendo utilizado por las culturas anglosajonas;¹⁵ más tarde, el italiano Guido di Arezzo dio a cada nota un nombre propio para recordarla mejor (do-re-mi-fa-sol-la-si) e inició la clave y la pauta.¹⁶

En la baja Edad Media las ciudades experimentan auge progresivo y se refinan costumbres influidas por la civilización árabe; aparecen los gremios, y todo ello se refleja en la música. Surgen goliardos y juglares, tañedores y cantores que entonaban letras humorísticas en las ferias. Junto a ellos aparecen los trovadores, poetas-músicos capaces de desarrollar una lírica más sofisticada, ya no en latín sino en lengua vulgar.

Apartándose tanto del canto gregoriano como de la polifonía, adoptaron formas expresivas parecidas a lo que hoy llamamos canciones;¹⁷ al mismo tiempo, la música polifónica alcanza el clímax y en toda Europa los compositores crean las bases para la música del Renacimiento.¹⁸ En Florencia se desarrolla la ópera, nuevo concepto para recrear los dramas griegos que permitía participar a las mujeres y usar el lenguaje propio de cada cultura o Estado-nación;¹⁹ y a partir de aquí el de-

¹³ Levin, T. y E. Edgerton, “The Throat Singers of Tuva”, en *Scientific American*, 20, septiembre de 1999.

¹⁴ Ernest McClain, “Musical theory and ancient cosmology”, en *The World & I*, febrero de 1994, pp. 371-391.

¹⁵ *History of Note Names*, website: www.ArtHistoryClub.com

¹⁶ *Musical Notation*, website: www.wikipedia.org

¹⁷ *Guide to Western Composers and their Music from the Middle Ages to the Present*, internet public library: www.ipl.org/div/mushist/

¹⁸ *Ode to Music*, serie de sitios de internet: http://library.thinkquest.org/27927/

¹⁹ *Musical Notes An Interactive Online Musical Experience*, serie de sitios de internet: http://library.thinkquest.org/15413/

sarrollo técnico de la música “occidental” se basa en mejoras a dos géneros particulares: el sacro y el culto, ahora conocido como clásico.

La migración también tiene su papel en este proceso; tal es el caso, debido a su relación con África ecuatorial, del cambio experimentado en la música del antiguo Egipto y que influiría a los mediterráneos, para culminar con la creación de la escala pitagórica o pentatónica²⁰ común en todos los pueblos antiguos. En el Medio Oriente, los salmos judíos tanto responsos (solista al que responde la congregación) como antífonas (grupos alternantes en la misma) pasaron a los pueblos occidentales gracias al cristianismo,²¹ que separó la música religiosa de la tradicional o secular.

Por otro lado, cuando por medio del islam empezó a difundirse la música árabe, con su concepción diferente al *canon* occidental, también se dieron a conocer los precursores de muchos instrumentos modernos y ciertas piezas llegaron hasta nuestros días; y aun cuando se perdió la música tradicional de diversas regiones, la tradición sonora de los beresber, con sus *lotars*, *mandolas* y *rebabs*, perdura en el norte de África.²²

Las migraciones también permitieron crear géneros independientes como el *klezmer*, que de Israel se extendió a Europa y América;²³ el flamenco o gitano, que se originó en India, pasó por Medio Oriente, África y España para volver de nuevo al Mediterráneo (Italia y Grecia); la música celta se difundió desde Europa central a todo el viejo continente, Asia Menor

²⁰ B. Nettl, “Cómo estudiar el estilo de la música folklórica”, en *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, Alianza Música, 1985, pp. 32-33.

²¹ K. Deddens, “The Origin of our psalm melodies”, en *Clarion*, vol. 36, núm. 5, 1987.

²² Banning Eyre, “An Introduction to the Music and History of the North African Berbers”, en *The Folk Song Magazine*, primavera 2003.

²³ Seth Rogovoy, “The Book of Klezmer: the History, the Music, the Folklore-Book Review”, en *The Folk Song Magazine*, otoño 2003.

²⁴ *The Timeline of Celtic History*, serie de sitios de internet: Academia Gadelica, www.clannada.org



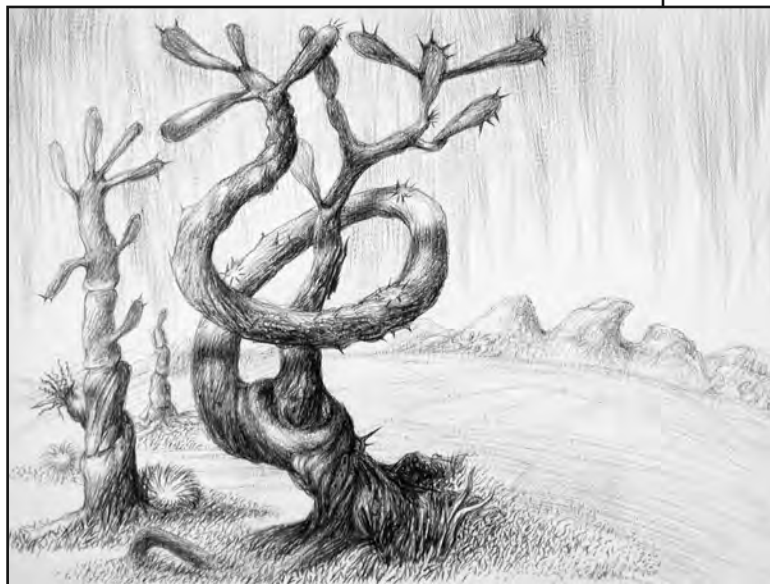
Músicos de una banda de alientos, s/f. Col. Sinafo-FN-INAH, núm. de inv. 04955.

y China,²⁴ donde actualmente ejerce una influencia reflejada en la tendencia europeizante de la música local y el uso de instrumentos tribales en composiciones del género *new age*.

Evidentemente, en la conformación de la música étnica también influyen factores sociales y culturales, de manera que la música se dimensiona de manera diferente en función de su lugar de origen: la polifonía del Lejano Oriente,²⁵ la consolidación de la música gamelan, o los cantos en escala descendente que entonan los curanderos amerindios.²⁶ La esclavitud fue

²⁵ D. Courtney, “North Indian Musical Notation”, website: www.chandrakantha.com; Dan Rudhyar, “The Magic of Tone & The Art of Music”, Shambala Pub., India, 1982, website: www.khaldea.com/rudhyar/mt/

²⁶ *Native American Music*, website: www.informationblast.com/native_american_music.html



parte importante en las migraciones y repercute en la música popular, por ello la tradición musical de los africanos enviados a América muestra el apego a culturas animistas que incorporan en los ritos y cantos de sus nuevas religiones; y lo mismo sucedió también a los indígenas de América

El expansionismo de los imperios —primero español y portugués, luego inglés y finalmente francés—, y sus guerras por todo el orbe, contribuyó a enriquecer la música popular de las diferentes “colonias”, por lo que así llegan a América las novedades de cada época y país: de Asia y África proceden la timbala y el balafón, precursores de la marimba; de España proceden la guitarra, el violín *da gamba* y antiguas jaranas; Gran Bretaña legó su arpa “celta”, más pequeña que la orquestal; en tanto Francia hizo lo propio con el mariachi.

Otro elemento que se integra a la creación de la música tradicional son las grandes migraciones de europeos hacia el nuevo continente, pues al vincularse con la discriminación y el orgullo regional se crean *ghetos* y barrios de minorías provenientes de diversos países; en este sentido pueden mencionarse las composiciones para violín basadas en tradiciones de Escocia e Irlanda, y que en Estados Unidos darían origen a la música *country*. Por su parte, galeses, bretones y gallegos, entre otros, han mantenido viva la gaita desde hace tres mil años.

Por último, un factor adicional es el Estado, pues con el argumento del bien público la autoridad actúa contra ciertos tipos de música, como en el caso de las constituciones de Atenas y Esparta o en ciertos escritos de la Iglesia católica. Algunas dictaduras han intentado controlar la actividad musical de sus pueblos;²⁷ sin embargo, en defensa de la cultura se luchó por la música clásica y folklórica, con lo cual dicha expresión se volvió sinónimo de civismo y nacionalismo y su desarrollo fue auspiciado por exiliados e incluso ciertos gobiernos, como es el caso de Finlandia e Italia a mediados del siglo XIX; armenios, griegos y cubanos en el XX, y eslovacos y checos a partir del nuevo milenio.²⁸

Actualmente las influencias parecen revertirse hacia sus orígenes: compositores africanos adoptan elementos de salsa, merengue, mientras grupos caribeños integran tambores y tablas ceremoniales en su instrumentación; e incluso en muchos lugares se están retomando antiguas prácticas como la doctrina del *ethos*,²⁹ donde la música no era reflejo pasivo del cosmos, sino una fuerza que podía afectar al universo mismo, resurge con esa tendencia por lo natural.³⁰

La industria

La industria de la música empezó varios milenios más tarde y en forma similar al desarrollo de la técnica, buscando la simplicidad. La partitura impresa facilitó la ejecución al aficionado y permitió que más músicos se dedicaran a la transcripción de obras, con lo cual pudieron interpretarse melodías originalmente compuestas para otros instrumentos que quizá eran difícilmente

²⁷ R. Garfias, “Music as Expressive Culture”, en *Political Structure, Economics and Music*, website:

aris.ss.uci.edu/rgarfias/courses/musexprs/webbook

²⁸ Tina K. Ramnarine, *Ilmatar's inspirations: Nationalism, globalization, and the changing soundscapes of finnish folk music*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 262.

²⁹ Donald Jay Grout, *Historia de la música occidental*, vol. I, Madrid, Alianza Música, 1988, pp. 15-96.

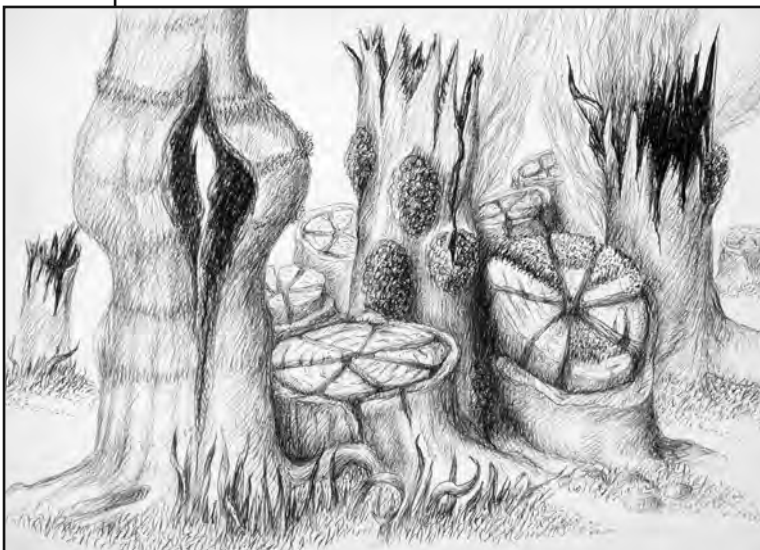
³⁰ Dan Rudhyar, *The Rebirth of Hindu Music*, 1928; Tom Pryor, “New music from the old world: a tour of roots music from Southern Italy”, en *The Folk Song Magazine*, verano 2003.

asequibles.³¹ Posteriormente se crearon cajas y relojes musicales, carillones, organillos y pianolas que reproducían piezas propias de ciertos lugares, y al ser llevados a otros influían en la música a que podía acceder el común de la población.³²

Con la invención del fonógrafo la empresa discográfica se consolida como industria y, como tal, da prioridad a los aspectos económicos y al control de oferta y demanda mediante la creación de grandes sellos. Para entonces, gracias a producciones musicales, óperas, operetas, o a la incipiente producción filmica que llegaba a diversas ciudades y poblados, ese mercado fue obvio para la industria: la música popular o música de moda.³³

Con el cambio de enfoque por parte de los músicos, quienes pasaron de formar “grandes bandas” a grupos pequeños, se creaban nuevas agrupaciones que eran seguidas localmente en restaurantes, bares e incluso plazas, playas y centros comerciales. Cuando empezaron a salir de gira, sus integrantes también dieron inicio a un nuevo intercambio no sólo de técnicas, sino de grabaciones que resultarían en estilos locales distintivos y que afectarían la música popular.³⁴

Paulatinamente los sellos discográficos se hicieron cada vez más poderosos, casi inmutables a sugerencias y opiniones externas, tanto de los críticos como de los medios de comunicación; sin embargo, esto cambió al disminuir el costo de los equipos de producción, con la introducción del casete y la creación de sellos independientes. Como en todos los mercados, siempre hay nichos poco atractivos para las grandes empresas, pero que pueden atender los pequeños sellos independientes gracias a su dinamismo, y entonces se forman casas discográficas especializadas en world music, *gospel*, *lounge*,



native, música relajante, ambiental, para ejercitarse, para terapias, tribal, aborígen y espiritual, entre otros géneros y mezcla de los mismos.³⁵

Dicha tendencia continuó al aparecer el CD, el VCD y el DVD, pero conforme algunos géneros se popularizaron despertaron el interés de los grandes consorcios, quienes incluso pueden sacrificar ganancias con tal de eliminar la competencia en ciertos mercados. Por ello, aun cuando parece ilógico, los sellos independientes continuamente sacan al mercado nuevos títulos y lanzan nuevos artistas.

La globalización

El bienestar económico alcanzado tras la Segunda Guerra Mundial creó un nuevo tipo de turista que fue evolucionando hasta crear toda una gama de individuos con gustos, necesidades y deseos muy diversos y que ahora podía visitar lugares antes inaccesibles desde un punto de vista económico. Acuerdos comerciales como el Plan Marshall, el Common Wealth y el Mercomún europeo facilitaron el intercambio cultural, mientras los festivales internacionales se volvieron

³¹ *Sheet Music History, Music Industry and Tin Pan Alley*, website: www.brainyenciclopedia.com

³² *History of the Music Box*, website: www.maddiesmusicboxes.com/history.php y *Music Box History*, website: www.amica.org/instruments/music_boxes/music_box_history

³³ *Phonograph and Record Industry*, website: www.brainyenciclopedia.com

³⁴ *Craig Big Band, Rise and Fall of the Big Bands*, website: www.bigbandsandbignames.com

³⁵ Charles Baden-Fuller, Frans A.J. van Den Bosch, Henk W. Volberda, Marc Huygens, “Co-evolution of firm capabilities and industry competition: Investigating the music industry (1877-1997)”, en *Organization Studies*, noviembre 2001.



Sac Tsevol, en la Cumbre Tajín 3, 2004. Foto: Ulises Fierro Alonso.

comunes y la sección de grabaciones importadas de las tiendas creció, lo cual puso en manos del público común obras de muy diversos sitios.³⁶

La puesta en órbita de satélites de comunicación y la formación de distintos bloques económicos: Norteamérica, Europa y los países del sudeste asiático aceleraron más el proceso de intercambio comercial, y el crecimiento de esta tendencia se nota en la música: las tiendas introducen secciones especializadas y cada vez surgen más artistas cuyo enfoque es hallar caminos hacia tal objetivo. Todas estas influencias afectan la música tradicional, pues los éxitos se presentan a escala global y, aunque toma tiempo, alcanzan los rincones más remotos o de difícil acceso.

Con el uso de Internet finalmente se convirtió en hecho la posibilidad de que compositores e intérpretes pudieran llegar a todo el mundo, pues para el artista es fácil subir a la red muestras de su obra, mientras el escucha —localizado en cualquier lugar del mundo— es quien decide si, a su gusto, las piezas son buenas y opta por adquirirlas. Esto evita que piezas que influyen en público, intérpretes y compositores alrededor del mundo se pierdan para siempre, creando un *momentum* musical como jamás ha existido.

³⁶ W. Hart, *A Brief History of Intercultural Communication*, Speech Communication Assoc. Conference, San Diego, noviembre 24 de 1996.

³⁷ R. Garfias, "Music in its Cultural Context", en *Music as Expressive Culture*, website: aris.ss.uci.edu/rgarfias/courses/musexprs/webbook

Conclusión

Si bien cada caso de influencia en la música tradicional pudo ser diferente en cuanto a circunstancias, causas y refinamientos, hay ciertas características comunes en todos ellos: experimentar la riqueza tonal de nuevas técnicas o instrumentos para desarrollar algo propio; generar la novedad creativa que le distinga de lo anterior sin perder las raíces; enriquecer la composición local, y adaptar lo nuevo en función del gusto general de una cultura determinada. Todo esto, aunque

parece un arma de dos filos, plantea nuevos retos y oportunidades.

La industria necesita mantenerse receptiva a nuevos artistas locales y a los constantes cambios —algunos casi imperceptibles— en la música tradicional; a las minorías que demandan obras que los identifiquen; a estrategias comerciales que hagan rentable la generación de obras al artista, al sello, al distribuidor y al minorista; a nuevas tecnologías de producción; a una serie de elementos en cambio continuo, como competencia, importación/exportación, derechos de autor, etcétera; a nuevos sectores de mercado que antes no vendían música, por ejemplo librerías, cafeterías y tiendas de regalos.

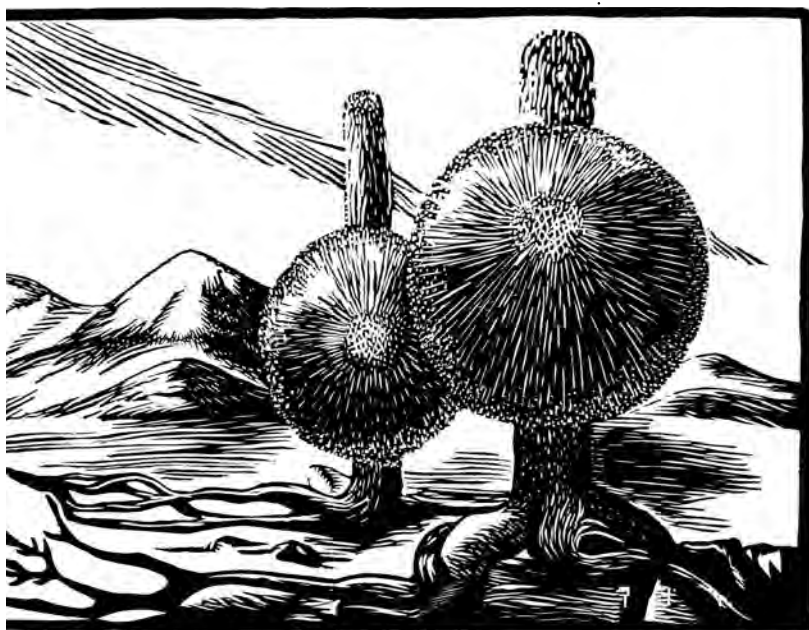
Por su parte, los artistas de música tradicional deben tener en cuenta que hay diferentes esquemas para tener éxito sin necesidad de ajustarse a los lineamientos de los grandes sellos grabadores; sin embargo, como ha sucedido siempre, al margen del empuje de la industria o de las alternativas para llegar a más escuchas, sólo perduran las obras que, a juicio del público, posean la suficiente calidad para volverse parte de la tradición de una cultura dada.

En conclusión, la música tradicional, que fue el origen de todos los demás tipos de música, se mantiene hoy tan vigente como siempre y seguirá su desarrollo futuro tomando elementos de aquí y de allá. La industria lo sabe y no va a perder este mercado; no obstante, ello implica mayor penetración y conocimiento entre artistas, agentes, representantes, sellos, canales, medios y público objetivo.

Steven Loza*

ETNOMUSICOLOGÍA

Historias verdaderas y el mito globalizado



Hoy en día todo el mundo nos habla constantemente de la globalización, y podemos ver este fenómeno por medio de dos perspectivas formales: desde la economía internacional y su mercado relativo, o mediante el pensamiento de críticos sociales y culturales. En este caso podemos leer, por ejemplo, artículos en *The Wall Street Journal*, o bien de investigadores académicos latinoamericanos como Néstor García Canclini —a quien respeto mucho—, Martín Barbero, Jorge Carbajal, así como expertos de Estados Unidos, Canadá y Europa.

¿Pero qué dice la gente, el pueblo? ¿Entiende lo que está pasando o es nada más una manada dirigida por los vaqueros capitalistas? Yo veo este proceso creciendo cada día más, y en gran parte representa algo bastante desagradable: mientras resulta común encontrar un mito global aplicado cada día por los guías de la manada, se da una total ausencia de historias verdaderas acerca de

un pueblo carente de información, el acceso analítico y el poder para enfrentarse a una maquinaria hegemónica basada en la ideología económica imperialista.

En una reciente reunión con el musicólogo José Antonio Robles Cahero y el gran pensador Carlos Monsiváis —cenamos juntos aquí, en la ciudad de México—, el escritor y periodista me dijo que 92 por ciento de las películas vistas en las salas de cine de este país son productos de Hollywood, y me parece que muchas de esas películas o bien abordan temas violentos, sexuales, de ladrones y policías, o son dibujos animados de los estudios Disney. Aparte del cine, cuando llego al aeropuerto Benito Juárez salgo en un taxi y puedo ver anuncios espectaculares sobre París

* Universidad de California Los Angeles (UCLA).



Hilton, Britney Spears, Whiskas —una marca de comida para gatos— cigarrillos Marlboro y Camel, conciertos de N'sync y otros artistas anglosajones, pero no muchos afroamericanos; también abundan automóviles de marcas como Chrysler, Ford, Chevy, Volkswagen y Nissan; en la radio del taxi se escucha música en español, pero también de un rapero gringo como Eminem. Al llegar al hotel en la Zona Rosa veo que aceptan Visa, American Express y Master Card; en el ascensor se escucha música popular en inglés, y al entrar a mi habitación en la televisión RCA pasan videos musicales, películas de artistas norteamericanos y comerciales con actores mexicanos, pero casi todos ellos rubios y de piel blanca.

¿Qué implican estas observaciones? Aun cuando en el mercado mexicano hay abundantes productos japoneses, chinos, coreanos, europeos y latinoamericanos, en su mayoría se trata de productos importados, de mercancías estadounidenses; veo más un mundo norteamericanizado que globalizado. Es en tal sentido que adquiere gran importancia lo dicho por Carlos Monsiváis en uno de sus ensayos:

Si insisto en subjetividad y en las dimensiones culturales, es por estar convencido del proceso de acercamiento del México que se ha quedado y el México que se ha ido, y también porque se han atenuado y desgastado el desprecio receloso de sus sedentarios. Como sea, la experiencia chicana, o de los norteamericanos de origen mexicano en Estados Unidos, se observa con más detenimiento no sólo porque casi no hay familias sin parientes en Estados Unidos —ahora el gringo es el otro que no vive tan lejos de mis primos—, sino por que la experiencia chicana y los mexicanos en Estados Unidos resultan un rito de pasaje en un país, que, como todos los demás países, sólo conoce para globalizarse la puerta de la americanización, y el que esté libre de anglicismos que no cante “México gringo y querido”.

Ahora bien, en Los Ángeles, donde yo vivo, también hay productos importados, en su mayoría procedentes de México y otros países latinoamericanos, aunque en este caso los productos son personas, casi todas ellas parte de una fuerza de trabajo que constituye, con los chicanos y otros latinos, más de 50 por ciento del total

de la población de mi ciudad, y 14 por ciento de la población de todo el país. También veo sus tiendas, taquerías y barrios llenos de negocios, desde restaurantes típicos y abogados especialistas en inmigración, hasta bancos. Justo cuando existe en Estados Unidos un movimiento tan fuerte contra los migrantes, especialmente los mexicanos, no deja de ser irónico que se mantenga la enorme inmigración estadounidense a México, aunque ésta sea en forma de los productos comerciales e industriales señalados antes. ¿Es tan diferente esta forma de inmigración y menos ilegal que los productos en forma de humanos indocumentados cruzando la frontera norte de México?

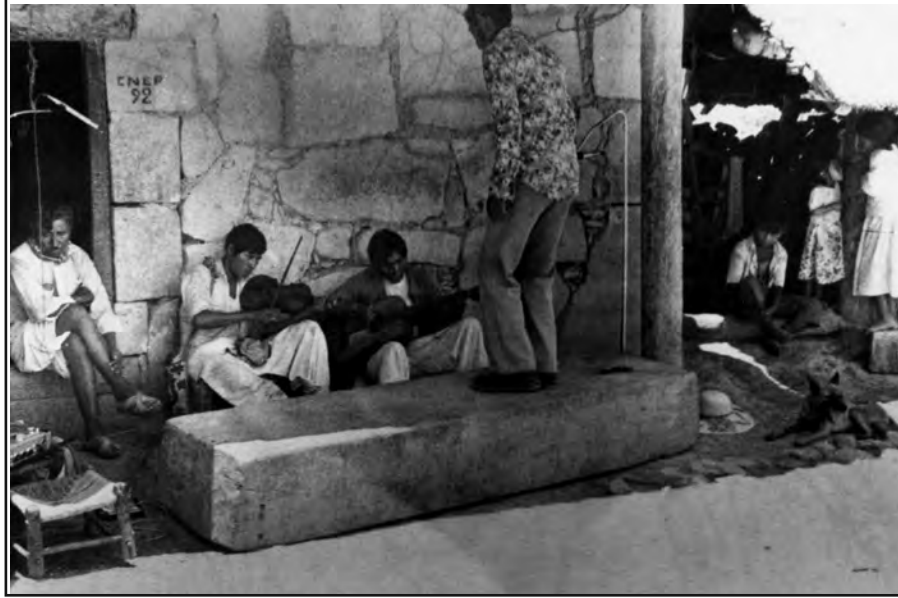
Al reflexionar sobre los programas globales fronterizos, en ocasiones resulta apropiado hacer un breve repaso histórico. Hoy en día, en Estados Unidos se mantiene un proceso colonizador mediante el envío de muchos productos a México y otros países del llamado *tercer mundo*. Sin embargo, también existe la tradición de una expansión imperialista de Estados Unidos como nación independiente, a partir de 1776 —expansión que en poco más de cien años le permitió multiplicar de modo increíble su territorio, buena parte de él robado a México en 1847—, en tanto México perdió más de la mitad de su extensión poco después de la guerra de Independencia con España.

Éstas y otras razones permiten explicar no solamente la hegemonía de un proceso de norteamericanización económica, sino también el control del mercado de productos y servicios de tipo cultural asociado con dicho fenómeno. En este sentido valdría la pena plantear una pregunta retórica: ¿por qué Britney Spears puede venir y llenar un estadio con un público mexicano, mientras Luis Miguel no puede hacer lo mismo en el estadio de cualquier ciudad norteamericana? ¿Es tan sólo un doble estándar, determinado por el hecho de que los mexicanos desean conocer una expresión musical de Estados Unidos, mientras los *gringos* no quieren escuchar música popular mexicana? ¿Hay otras razones que pueden explicar esta paradoja?

A manera de respuesta parcial, propongo tres explicaciones: 1) a diferencia de las sociedades europeas, la mayoría de la población estadounidense es monolingüe y poco abierta a la adquisición de otros idiomas; ade-

más, en muchos sectores existe un ambiente que podemos identificar como “anti-intelectual”, sobre todo entre la población conservadora. 2) Paradójicamente, existe un control etnocéntrico de la industria musical; por ejemplo, aun cuando Sony es un conglomerado japonés, es dirigido por ejecutivos de Estados Unidos y controla muchos artistas tanto en Estados Unidos como en América Latina. En este punto también cabría preguntarse si la poca difusión de la música popular mexicana se debe a una estrategia de mayor ganancia, o si dicho producto cultural no se difunde con mayor fuerza en Estados Unidos por las razones presentadas en el inciso 1). 3) Finalmente está la llamada *hispanofobia*, un término usado en los estudios sobre población chicana y latina, basado en la tesis de Américo Paredes y sus teorías del conflicto intercultural entre lo anglo-sajón y lo mexicano en Estados Unidos, y mediante el cual se reconoce una realidad social problemática, dominada por el prejuicio y racismo contra los mexicanos por muchos de la población blanca de dicho país. En apoyo a esta tesis está la abundancia de estudios fronterizos contemporáneos, así como la presencia del conflicto y sus metáforas relacionadas; por ejemplo, las patrullas racistas de grupos paramilitares, que con apoyo del gobierno y de grupos conservadores buscan mojados en la frontera de México y Arizona. La hispanofobia ha reaparecido con gran fuerza, como ocurrió en la década de 1960, incluso en la literatura académica; por ejemplo, en su libro *¿Quiénes somos? Desafíos a la cultura americana en el siglo XXI*, Samuel P. Huntington, profesor de la Universidad de Harvard, afirma:

Mientras los valores de mexicanos indudablemente están evolucionando, apoyados por la expansión de protestantismo evangélico, esta revolución no va a cumplirse pronto. Durante todo esto el nivel alto de inmigración en México sostiene y refuerza valores entre chicanos y mexicanos, que son la causa principal de su bajo progreso educativo y económico y de su lenta asimilación en la sociedad americana [...]



Músicos coras ejecutando sones y bailaror de tarima, 1974. Foto: Irene Vázquez Valle, Fonoteca INAH, núm. de inv. 0008.

Luego de algunas ofensas contra el pueblo mexicano, Huntington proclama que suscribir los valores *wasp* —es decir, la forma de vida postulada por la población blanca anglosajona y protestante (*white anglosaxon protestant*)— es un requisito para ser americanos; y añade que en Estados Unidos “el único sueño americano es creado por una sociedad anglosajona protestante, [los] mexico-americanos compartirán este sueño y esta sociedad solamente si sueñan en inglés”.

Con el libro de Huntington en mente escribí un ensayo en el que analizaba la música popular de los chicanos, para lo cual formé un concepto histórico teórico de lo que he visto en ese ambiente cultural desde 1950, y que permite observar tres épocas o fases de los procesos de asimilación: la reclamación cultural, un retorno a la cultura de origen, y lo que yo entiendo como rechazo social y político por parte de muchos músicos mexicanos, chicanos y latinos hacia Estados Unidos. Es por ello que ahora existen varios movimientos de mariachi, banda y norteño que expresan un regreso a la música mexicana y un rechazo a la música gringa de moda; además se presenta un movimiento de *hip hop* en español, otro fenómeno muy interesante de rechazo a los prejuicios sociales y musicales. Ya desde el nombre de algunos grupos se caracteriza este movimiento, pues reflejan sus motivos de resistencia y rechazo: Rage Against the Machine (rabia contra la



máquina), Aztlan Underground, Delinquent Habits (hábitos delictivos), Funky Aztecs (aztecas suaves), The Filty Inmigrants (los inmigrantes mugrosos), Quetzal, Otzomani, Akwid Mexiclan, entre muchos otros grupos formados en Los Ángeles, donde millones de inmigrantes, sin importar su origen racial, viven indistintamente en barrios latinos o afroamericanos.

Son estas expresiones culturales, sus viajes en el espacio y el tiempo, así como sus redes bilingües independientes, las que seguramente molestan al profesor Huntington, inmóvil en su ordenado y estéril modelo *wasp*, tan esencial para el concepto de asociación en una América saludable y asimilada. Los mismos hechos que, según Huntington, están fracturando a la sociedad americana, parecen estar uniendo la expresión musical y cultural de las comunidades chicanas y latinas. Por ejemplo, el dúo Akwid son dos hermanos que nacieron en Michoacán, pero crecieron en barrios afroamericanos y latinos del sur y el centro de Los Ángeles. Ellos hacen un género de *hip hop* que reconoce la música tradicional mexicana, pero también incluye la sátira, la poesía y el drama del hip hop, una manifestación cultural de los afroamericanos nacida en el mismo barrio donde comparten todos esos grupos, pero también se da un rico proceso de mestizaje, producto de

una tradición mexicana de hace 500 años. Nada más como botón de muestra, me gustaría analizar el contenido lírico de una de las piezas de Akwid, intitulada “No hay manera”:

Algo que muchos han tratado /pero ahora solo Akwid a logrado /No hay manera de que puedas parar esto /Como un corrido, Akwid a regresado con un nuevo sonido /Empezar a ser feria en manera de un rey /un juego muy avanzado para un güey /Vivo mi vida, y diario la reposo /Un par de morros con viejas pero no esposo /Y me puedes hallar en la calle cual quiere tipo /Gastando feria con mi equipo /Desde que me hice cuadro /mis bolsas no estimo /Hasta cambie la moda en que camino /Si piensas que soy falso ponte me dé frente /Te pongo estos puños en tus dientes /Y no me juzgues a mi mundo, mi mundo es fijo /Le acabo de dar feria alas jefas de mis hijos /Y aquí estoy elegible, (aquí) pa' las mujeres /Primero cumplir con mis deberes /* Como te puedo pagar todo lo que haces por mí /Todo lo feliz que soy todo este grande amor /Como te puedo pagar todo lo que haces por mí /Todo lo feliz que soy todo este grande amor * /A pasado mucho tiempo. Mucho, mucho tiempo /Doy gracias que todo eh conquistado, no miento /Para que seguir sufriendo por alguien /Que felices solamente siendo infiel /Si, esto es solo para aquellos locos peloteros /Que saben como disfrutar de lo bueno /Chicas quieren detener me a mí /Y les duele ver me siendo tan feliz /Soy solo yo nena /Loco en billetes /La única manera de subir como cuetes /Gracias aquellas que saben tratar mi presencia como la de un general /Sí, el juego de la vida /Nunca se me olvida /Y mi estilo es puro como la bebida /Estrenar me talvez no es cuestión de insultar /Es tristeza ver té in tu final no mas! / (Coro) /pa' que mal decirte mejor eh de agradecer /y doy gracias por que tu me hiciste ver tras de cada mentira /Que te pase, despreciaste todo lo que puede ser /Desilusión para ti lo que logre, yo soy hombre y esto no parare /No té pasa el vato que conoces hoy se luce con la raza /Manera de seguir en la masa Hasta al fin estoy bien /No me paso en la esquina /Soy el mismo perro que salió de la neblina /Y aquí hacer ruido con la voz más alta /A mí me sobra lo que té falta /As lugar para mi primer vez /Sin practicar /Hacer tu mujer una buen fanática /Y ahora que dije todo /No hay comparado /El movimiento de Akwid a comenzado/ (Coro)¹

¹ La ortografía es la misma que aparece en la letra original de la canción del dueto Akwid.

De entrada, me gustaría enfatizar el hecho de que uno de los dos cantantes menciona que esta canción se aborda como un corrido; esto es importante porque se trata de una especie de clave del *hip hop*, pero también porque hablaremos del contenido, que muchas veces dicen que es problemático, aun cuando a mi me parece más bien como un drama. Esta expresión artística popular de *Akwid* muestra los conceptos señalados en términos de una reclamación de prácticas culturales del pasado hasta hoy, y lo hace a manera de un recorrido para presentar varios aspectos de una vida muy exagerada. Además, tal expresión implica —como mencionó el profesor Robles Cahero— las identidades múltiples de una sociedad mestiza como la mexicana, que sigue cambiando incluso en Los Ángeles, donde ya están adaptando elementos de sus vecinos afroamericanos para mezclarlos, por ejemplo, con música de banda sinaloense.

Por otro lado, admito que en este ejemplo también existen imágenes machistas, sexistas, eróticas, materialistas, violentas, en general vulgares; no es un producto modelo de comportamiento para nuestros hijos, pero también se debe reconocer que se trata de una expresión artística y no una lección de moral, por más que tenga mucha sátira social. Los artistas dirían que es una reflexión exagerada, quizá surrealista, del contexto en que viven y los valores contemporáneos que muchos practican; también puede señalarse que calificar si algo es malo o bueno no es una de las metas del dueto chicano al componer sus piezas, ya que se trata de una expresión —según ellos— un poco exagerada, pero de cosas que en realidad ocurren en la vida cotidiana. Además, debo admitir que estos dos jóvenes son talentosos, pues aun cuando carecen de estudios formales en música, eso no los limita para expresar diferentes ideas sociales e identidades culturales. Es decir, están haciendo —como dijera el profesor Robles Cahero acerca del son mexicano— “una guerra de sonidos” y esta guerra también es una guerra de valores culturales contemporáneos. Lo importante es que *Akwid* no practica sus actos dramáticos y letras satíricas en la vida cotidiana, sino que expresan en lo abstracto una serie de ideas observadas en la vida diaria de las calles y barrios del centro-sur de Los Ángeles.



El siguiente ejemplo nos permitirá apreciar algo de inmensa innovación contemporánea, pero que al mismo tiempo ha ocurrido en México desde el siglo XVI; como han señalado Serge Gruzinsky o el maestro Robles Cahero, la globalización no es nada nueva y el mestizaje se ha desarrollado en México desde hace siglos. Asimismo, ahora podemos observar que ésta es una de las formas más avanzadas y sucedió antes que en Estados Unidos. En *La globalización imaginada* García Canclini dice que la palabra mestizo no existe en inglés, debido a que el mestizaje, la mezcla de sangre y cultura, se ha desarrollado muy lenta y pobremente en Norteamérica. En efecto, un aspecto del subdesarrollo cultural de Estados Unidos es que no se ha dado una mezcla como en México y Sudamérica; quizá esto sea una desventaja en la interpretación, y entonces, repito, el problema consistiría en definir qué es el desarrollo, porque se puede hablar de desarrollo tecnológico y económico, pero también de desarrollo cultural, de lenguaje, de literatura y otros valores.

A continuación quiero dar un ejemplo de lo que acabo de exponer, y para ello debo hablar de Chuchumbé, un grupo de música jarocho originario de Veracruz y



Banda de música para la "Danza de arrieros", Ocoyoacac, Estado de México, febrero de 1998. Foto: Javier Romero y Norberto Rodríguez, Fonoteca INAH, núm. de inv. 0396.

que recientemente ofreció algunos conciertos en diversas localidades de California. En una de ellas, realizada en la pequeña ciudad de Santa Ana, cercana a Los Ángeles, los integrantes de Chuchumbé compartieron el escenario con dos raperos, uno afroamericano de ascendencia haitiana y otro chicano, de familia mexicana pero criado en Los Ángeles. Entonces, en ese contexto pueden verse los tres elementos que constituyen un profundo y perfecto mestizaje: Chuchumbé, las raíces culturales del joven afroamericano y del joven chicano se mezclaron para compartir la fusión de la música jarocho y el hip hop; dos formas culturales separadas históricamente por un lapso de 200 años, pero que tienen mucho en común; primero, orígenes africanos mestizos; segundo, las dos formas fueron prohibidas por sus letras y modo de bailar en el siglo XVII o XVIII; y tercero, han sido formas expresivas de protesta social o metáforas de la resistencia civil creadas por los de abajo.

A manera de conclusión quiero ofrecer tres *emes*: la marginalidad, el mestizaje y lo metafísico, porque en todos mis estudios de música siempre he notado un patrón de conexiones o procesos entre la marginalidad, el mestizaje y lo metafísico. Hemos visto la lucha social étnica constante que manifiestan músicos desde hace siglos, y aquí debo referirme de nuevo al concepto de *guerra de sonidos* del profesor Robles Cahero; a la gue-

rra de imágenes planteada por Sergueiv Gurzinsky, y a la guerra de estrategias de Antonio Gramsci, quizá quien empezó todas esas ideas con miras a la libertad de expresarse no sólo musicalmente, sino cultural y socialmente.

En estas situaciones de marginalidad vemos cómo el fenómeno de mestizaje juega un papel primordial, pues representa la manera en que podemos experimentar con elementos totalmente diversos, a veces opuestos, pero también completamente humanos, y que con el apoyo de una perspectiva multi-racial pueden mezclarse sin conflicto, de manera natural; incluso, poco antes de la Revolución de 1910 pensadores como José Vasconcelos y Aquiles Serdán ya habían señalado los beneficios del mestizaje.

Por último, no podemos dejar de mencionar el componente metafísico, que ha sido la base creativa de muchos artistas, desde Bach y Beethoven hasta Duke Ellington y Carlos Santana. Para Benedetto Croce, quien acuñó el uso del concepto en el sentido que le dan la estética o la teoría del arte, el arte puede ser definido como una intuición, y por ello las artes son el puente más directo a lo metafísico, a los espíritus o a Dios.

El título de mi presentación implica un juego de retórica, pero la retórica de la globalización es más que un juego por las expresiones musicales o el mercado hegemónico de control, y no sólo de la distribución de productos musicales y artísticos, sino de la máquina económica etnocéntrica y de promoción psicológica de productos que representa el "gran norte" donde se cree que la vida es superior y más desarrollada que en México. En gran parte, estas realidades materialistas manipulan nuestras conciencias, nuestras vidas y las expresiones artísticas que consumimos; sin embargo, tenemos dos opciones en esta lucha, en esta guerra de imágenes, de negocios, de sonidos y de ideología: podemos seguir con la manada, bajo un control industrial egoísta que no ha cuestionado las diferentes dimensiones complicadas de la cultura, y entonces perseguir el mito globalizado, o podemos perseguir unas historias verdaderas y ser testigos de ellas.

Del surco a la guitarra

Benjamín Muratalla

Isaías Alanís, *La música de Guerrero. Del surco a la guitarra, conjuro y memorial*, Chilpancingo, Gobierno del Estado de Guerrero (Hojas de Amate), 2005, 713 pp.

Verdadero desafío enfrentó Isaías Alanís al escribir este voluminoso libro acerca de la música del estado de Guerrero; me pregunto sobre cómo comenzó su primera hoja con tan amplio cúmulo de datos. Imagino que algo similar les sucede a los fotógrafos cuando ante sus ojos aparecen tantos paisajes hermosos, con sus enormes caudales de luz, y sus respectivas sombras y penumbras; o al pintor, cuyo lenguaje también es la luz que se presenta fragmentada en mil colores, desafiando su capacidad creativa para resolver su obra, como una síntesis de tan rica complejidad.

Comentar el libro de Isaías Alanís es un verdadero reto, no tanto por el volumen de su contenido sino por la interesante y generosa información que nos ofrece, colocando en nuestras manos la clave para redescubrir una multitud de pueblos y de gentes que han hecho de la música y la danza una razón fundamental de su existencia.

De muchas maneras se intuye la musicalidad de aquella región sureña; existen bastantes indicios que

dan cuenta de lo hábiles que son los guerrerenses para expresar sus sentimientos y vivencias a través de la música, pero cuando se tiene frente a sí tan desbordante compendio de géneros, danzas, instrumentos, músicos, intérpretes, anécdotas y lugares, es incontenible el asombro por parte del lector, al descubrir que en este pedazo de patria ha existido y existe tanta música y tanta gente que la recrea, la vive y la goza.

Considero pues que éste es uno de los principales méritos —¡her-



moso mérito!— del libro de Isaías: haber logrado reunir en este ejemplar la inconmensurable musicalidad del estado de Guerrero; y eso que sólo es el primer volumen de los tres que promete.

Indiscutiblemente, el libro *La música de Guerrero. Del surco a la guitarra, conjuro y memorial* es un exhaustivo trabajo que revela no sólo el inmenso amor de su autor hacia esa tierra que ha adoptado como suya, sino también toda una vida de esfuerzos por recopilar

materiales: testimonios, entrevistas, anécdotas, libros, transcripciones, partituras, grabaciones, cancioneros, artículos, ensayos, fotografías, entre otros, mismos que ha sometido a un intenso análisis, donde también deja entrever —sin proponérselo, como él mismo lo menciona— sus dotes de analista crítico del contexto social e histórico donde germina la música y la danza. Y es que Isaías no hubiera podido desligar la música del contexto que la produce; de haberlo hecho, el resultado hubiera sido sólo un frío compendio de datos, pues el ingrediente que enriquece la obra de Isaías es precisamente su análisis crítico; porque realmente la música es una forma de expresión del acontecer histórico y de las múltiples maneras de ver la vida que coexisten en Guerrero, como en cualquier otro lugar del mundo.

Pero quisiera regresar al título, detenerme unos momentos en esta parte de la obra. Seguramente a Isaías —como es muy probable que les suceda a la mayoría de autores— elegir el título no le resultó sencillo, pues al hacerlo debió haber considerado distintos criterios: por ejemplo que fuera llamativo, sugerente; que hiciera referencia a la temática desarrollada; que compitiera con ventaja con los demás títulos en los estantes de las librerías; quizá que fuera rigurosamente técnico o bien metafórico, ¡hasta poético!, diría. De lo que sí estoy seguro es que la elección del título es determinante para llamar la atención de los posibles lectores. El título así, se convierte en el res-

quicio más importante por donde el público puede atisbar no sólo el contenido del libro, de las historias que se urden, sino incluso de la misma interioridad de su autor, de sus vivencias, anhelos y sueños, en pocas palabras, de su mundo.

Partiendo de este presupuesto, el título del libro de Isaías revela no sólo el contenido del mismo, sino una intencionalidad muy particular de su autor. Véamos: *La música de Guerrero. Del surco a la guitarra, conjuro y memorial*, se forma por tres partes: *La música de Guerrero*, que refiere una intención integradora, de abarcar esta relación dada legítimamente entre la música como expresión humana y una entidad geográfica, histórica y cultural, Guerrero, un estado, un pueblo, un conglomerado humano que se reconoce unido, identificado, cohesionado, representado por la música en su connotación de pluralidad, es decir, de diversidad porque en realidad la música de Guerrero debe entenderse como: “las músicas de Guerrero”.

La segunda parte del título: *Del surco a la guitarra*, nos remite al contexto primordial; el lugar —espacial y temporal— donde se genera la música como a la propia inspiración de quienes ahí habitan. Del surco a la guitarra; lugar de origen, donde las semillas germinan; lugar de cultivo para dar alimento y vida; lugar de campesinos, de tierra, de raigambre, de frutos, de oficio milenar y de gremio; lugar ligado estrechamente con la naturaleza que propicia seres humanos y relaciones sociales especiales;

lugar que huele a campo, a hierba, a bosque, a agua, a esfuerzo cotidiano; lugar donde vive también la incertidumbre, el despojo y la lucha, pero también la fe y la ritualidad.

De todo este contexto se configura el perfil emocional del hombre de campo; el temple agreste y rudo, sensitivo o tierno que se vuelca en múltiples expresiones donde la música y la danza obtienen privilegio.

Del surco a la guitarra: un salto cualitativo de la esencia a la forma de expresión; o lo que es lo mismo, la música de la gente del campo.

La tercera y última parte del título: conjuro y memorial, son palabras que encierran la petición suplicante de que no se olvide esta faceta, este perfil, este compendio, esta riqueza, este modo de expresarse de la gente de Guerrero. Y al decir la gente de Guerrero se rompen sus fronteras geopolíticas, se hace referencia a una identidad que rebasa límites, que se extiende más allá de lo imaginable, aunque la raíz siga existiendo en ese terruño sureño, pues en Guerrero caben todas las historias del mundo, y también de él salen hacia el mundo todas las historias posibles.

La música de Guerrero. Del surco a la guitarra, conjuro y memorial, indiscutiblemente es un título que vincula acertadamente su contenido y su pretensión. Pero este libro es también —juízo de lo más destacado— un reconocimiento a muchos de los creadores y recreadores del alma musical guerrerense, que Isaías

Alanís nos propone a través de esa incursión en archivos, colecciones, entrevistas y recopilaciones propias, que su vagancia bohemia e intelectual ha producido.

Cada uno de los testimonios de los músicos investigados contiene fragmentos de identidad personal y regional que, como coloridos hilos, Isaías entreteje para mostrarnos una parte del hermoso entramado de creatividad que hace ser al guerrerense mediante la música.

Sones, corridos, chilenas y boleros son algunas formas que han adoptado los compositores sureños y que, de su propia boca o de la indagación documental, Isaías nos comparte al darnos a conocer sus motivos, causas, razones y sinrazones que los condujo a crear la generosa música que de ellos se recopila.

Muchos de estos músicos, efectivamente, nutrieron su inspiración de manera directa de las vivencias campesinas, otros en cambio salieron del campo y anduvieron por las ciudades, por otros rumbos, adquiriendo otro tipo de experiencias, ya sea en academias de música o conservatorios, ya sea en centros nocturnos, tabernas, ferias o palenques; experiencias que, conjuntándolas a su ser guerrerense, fueron motivo de significativas y entrañables composiciones que integran este memorial.

Dentro del primer grupo, Isaías nos reseña la vida de don Juan Bartolo Tavira, oriundo de la Tierra Caliente que comparten Guerrero y Michoacán; hombre que supo recoger la tradición musical de su región, recreándola a través

de piezas tan famosas como “El gusto federal”, “El maracumbé”, “El toro de once” y “La tortolita”, entre otras. Otro músico de este primer grupo, tan ligado al sentir campesino, es don Isaías Salmerón Pastenes, nativo de Tlapehuala y muy amigo de Lázaro Cárdenas, quien nos cuenta haber estado involucrado en una serie de mitos muy dados por esas tierras; se decía que tenía pacto con el diablo al ser dueño de un violín encantado, que le otorgó tan fructífera inspiración para componer diversidad de sones, gustos, vales, shotises y polkas. Otro más, de raigambre netamente campesina, es don Celedonio Serrano Martínez, nacido en Puerto de Allende, Tlalchapa, de la misma zona, y autor de varios corridos y algunas bolas surianas. Don Celedonio —documenta Isaías Alanís— fue más conocido por sus investigaciones sobre la música guerrerense, entre las que destacan “La copla popular guerrerense”, “La bola suriana” y “El corrido mexicano no deviene del romance español”.

En este desfile de notables no podían faltar don Juan Reynoso Portillo y don Félix Aponte, y sobre todo la figura de doña Catalina Noyola, radicada en San Nicolás Tolentino, en la Costa Chica, extraordinaria versadora, depositaria de una legendaria tradición regional vinculada al son de artesa, expresión dancística musical que distingue a la población afromestiza de esa amplia área cultural que comparten Guerrero y Oaxaca.

El segundo grupo de músicos regionales, que Isaías Alanís incluye en su libro, se caracteriza —según mi particular punto de vista— por haber incorporado de manera destacada estilos y corrientes musicales, en muchos casos retomados de los medios de comunicación —como la radio, la televisión y el cine— a la sensibilidad regional. Son los casos de Agustín Ramírez, Beto Bermúdez y Manuel Aguirre Salgado; también les dedica espacio a los compositores oaxaqueños Álvaro Carrillo y al chilenero Chante Vielma, por haber nacido en la Costa Chica, del lado oaxaqueño.

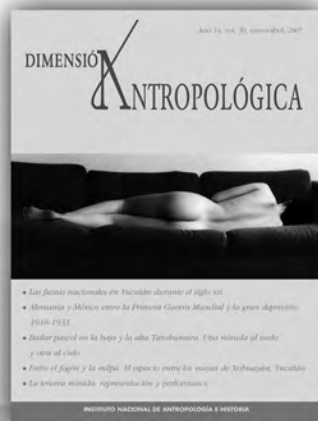
La música de Guerrero. Del surco a la guitarra, conjuro y memorial, es una reunión de veintinueve historias, veintinueve charlas, veintinueve músicos que Isaías Alanís nos comparte en este volumen. Casi todos ellos de la Tierra Caliente y de la Costa Chica, en una obra que se caracteriza no sólo por compendiar tan amplia y profunda información biográfica de los músicos, sino por asociar esas vidas, esas historias, esas músicas, al devenir histórico que las coloca injustamente en el olvido o, como ahora, que las refrenda en la memoria escrita.

Con un estilo ágil, sencillo, coloquial y apasionado, Isaías Alanís nos entrega el primer volumen que integra un trabajo muy amplio, que vale la pena tener en cuenta como una de las fuentes ineludibles para acercarnos más a la música de Guerrero.



Ricardo Contreras Soto, *La mercancía migrante*, Málaga, Eumed.net, 2007.

El tema se centra en la exploración de los sistemas de coacciones en los procesos de inserción en el mercado laboral que experimenta el migrante mexicano laboral, dentro de los procesos de circulación como mercancía, bajo el enfoque teórico de la escuela del sistema mundial de Wallerstein y considerando la subjetividad de los migrantes donde el trama inicia en la genealogía de las “necesidades económicas” y los problemas que hay en los países periféricos como factores de expulsión, para acudir al recurso de la migración y ponerse en circulación para buscar trabajo en el centro, dentro de la compleja configuración de la división internacional de trabajo.



39

- ◆ *Las fiestas nacionales en Yucatán durante el siglo XIX*
- ◆ *Alemania y México entre la Primera Guerra Mundial y la gran depresión, 1918-1933*
- ◆ *Bailar pascol en la baja y la alta Tarahumara. Una mirada al suelo y otra al cielo*
- ◆ *Entre el fogón y la milpa. El espacio entre los mayas de Xobuayán, Yucatán*
- ◆ *La tercera mirada: representación y performance*

DIMENSIÓN ANTROPOLÓGICA



De venta en: **Librería Francisco Javier Clavijero** Córdoba 43, col. Roma, tel.: 5514 0420 **Librería del Aeropuerto Internacional Benito Juárez** Sala A, local 11, Llegadas nacionales, tel.: 5571 0267 **Librería del Museo Nacional de Historia** Castillo del Bosque de Chapultepec, col. Polanco **Librería del Museo Nacional de Antropología** Paseo de la Reforma y Gandhi, col. Polanco, tel.: 5553 3834 / 5211 0754 **Tienda del Templo Mayor** Guatemala 60, col. Centro Histórico, tel.: 5542 4785 **Librerías de prestigio**

Invitación a colaboradores

El *Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Antropología*, publica trabajos inéditos en forma de artículos y notas sobre investigación antropológica, histórica y temas afines, elaborados por estudiosos de diversas instituciones nacionales y del exterior. Los textos deberán ser enviados a los editores responsables, quienes acusarán recibo al autor y se reservarán el derecho de publicarlos si éstos no cubrieran con la calidad mínima que caracteriza al *Boletín*. Los autores recibirán cinco ejemplares del número donde su artículo sea publicado, o tres ejemplares si se tratase de una colaboración colectiva o por publicación de un texto en la sección de Notas.

Normas mínimas para la presentación de originales

1. Los artículos —que forman parte del cuerpo principal de la revista—, podrán abarcar temas de Historia, Antropología, Etnohistoria, Arqueología, Conservación, Restauración y Lingüística, entre otros temas afines. Tendrán una extensión no mayor de 20 cuartillas, incluidas las notas a pie de página y la bibliografía. La copia en papel deberá estar acompañada de su archivo electrónico, en versión word PC. Se considerará una cuartilla igual a 1800 caracteres (de texto capturado a doble espacio por una cara de papel bond carta).

2. Las colaboraciones enviadas para la sección de Notas, pueden ser textos que refieran presentaciones de libros, conferencias, ponencias, avances de investigación, informes y reseñas bibliográficas. Tendrán una extensión no mayor de 10 cuartillas, y serán acompañadas también por su archivo electrónico

3. Las ilustraciones y elementos gráficos se presentarán numerados en forma consecutiva y con referencia específica en los textos, si es que van intercaladas. De los mapas y dibujos incluidos, deberán entregarse originales o digitalizaciones en alta resolución, en negro, y en el tamaño carta para su reproducción. La misma calidad se requerirá para las fotografías, que deberán ser en blanco y negro, preferentemente. En el primer envío se recomienda no remitir originales de estos materiales, sino respaldos electrónicos o fotocopias, hasta que hayan sido dictaminados favorablemente para su publicación.

4. Los materiales enviados serán revisados y corregidos de acuerdo con los lineamientos editoriales de la Dirección de Publicaciones del INAH. Las versiones corregidas serán sometidas posteriormente al visto bueno de sus autores.

5. Las colaboraciones enviadas deberán incluir los datos completos del autor, incluido su número telefónico y correo electrónico, para una fácil localización.

6. Toda colaboración deberá enviarse a la siguiente dirección:

Boletín Oficial del INAH. Antropología

Benigno Casas / Benito Taibo

Coordinación Nacional de Difusión

Dirección de Publicaciones

Liverpool núm. 123-2º piso, Col. Juárez

CP 06600, México D. F.

Tels. 5061 9000 ext. 8311, Fax 5061 8320

Correo electrónico: bcasas.cnd@inah.gob.mx