



Fonoteca del INAM

◆ No curirita mié cantos... Autógrafos del I
Homenaje a la música Ibero Vasca. VIII ◆



Instituto Nacional de Antropología e Historia
Ediciones Pentagrama



Irene Vázquez † creó conciencia de la importancia del resguardo de los archivos sonoros como patrimonio cultural.

❁ LA MÚSICA QUE PRESENTAMOS

En esta primera antología de la Fonoteca del INAH, artistas de primer orden (aunque desconocidos por la mayoría de la población), son los encargándose de tejer con su arte musical puentes de comprensión entre su cultura regional o étnica y la nuestra, urbana y con pretensiones de universalidad.

El auditorio encontrará aquí interpretaciones memorables e irrepetibles, testimonios de un quehacer artístico vivo e increíblemente variado, revelador de estilos regionales y étnicos, armoniosos y originales, de instrumentos y conjuntos inusitados (dadas las formidables sonoridades que producen), de géneros perdidos o en vías de estarlo, de formas persistentes y, en fin, de un universo musical que subraya el *status* pluriétnico y pluricultural de nuestro país, junto con la gran riqueza artística del pueblo mexicano.

El fonograma se integra con ejemplos musicales provenientes de los primeros 21 fonogramas de nuestra serie. Por cuestiones de tiempo, dejamos para un segundo volumen otras tradiciones incluidas en los posteriores títulos editados. Se respetó la duración de las piezas la mayoría de las veces, si bien hubo que acortar algunas. En efecto, por razones de formato se redujo el tiempo de las *Danzas del Venado* y *Chinelos*, que aparecieron en los fonogramas 5 y 8, respectivamente.

Asimismo se produjeron las fichas que comentan los ejemplos antologados, excepción hecha de aquéllos pertenecientes a fonogramas en donde las notas dan cuenta de la música y la cultura en general, sin particularizar en las características de cada pieza; sólo en estos casos fue necesario añadir información, o bien adaptar la existente.

La música fue grabada *in situ*, en las décadas de los años 60 y 70, con aparatos monoaurales. Debido a su relativa antigüedad, fue necesario emprender un laborioso trabajo de limpieza y restauración del sonido musical, ahora factible gracias a las nuevas tecnologías digitales y de análisis computarizado. Quien se hizo cargo de realizar las innumerables tareas especializadas, previas a la realización definitiva de la matriz, fue nuestro amigo, el ingeniero de sonido Guillermo Pous. En todos los casos Pous realizó cambios sutiles, procurando *restaurar* y no *inventar* sonoridades.

Para la conformación de este trabajo tomamos en cuenta las sugerencias de muy diversas personas que a lo largo de varios años nos han expresado su preferencia por tal o cual pieza, melodía, letra o instrumentación.

A pesar de todo es probable que, como cualquier antología, la presente deje insatisfecho a un sector de nuestro auditorio, al cual le enunciamos la reedición paulatina, en discos compactos y casetes, de todos los títulos que conforman nuestra serie.

Finalmente, es necesario hacer hincapié en lo que representa el presente trabajo discográfico: un esfuerzo por mantener la música tradicional en la memoria colectiva; un factor útil en la lucha por contrarrestar la constante pérdida de espacios y de prestigio de esta música y de los músicos que la hacen posible. Se trata, hay que subrayarlo, de un esfuerzo ajeno a pretensiones “puristas” y nostálgicas del pasado; de hecho, esta antología debe entenderse como una acción de defensa y puesta en valor de nuestro patrimonio cultural intangible.

Irene Vázquez Valle †

❁ LA SERIE DE FONOGRAMAS DEL INAH, A TREINTA AÑOS DE SU INICIO

Las tradiciones musicales mexicanas, producto del mestizaje de las músicas indias con la instrumentación y las formas rítmicas africanas y europeas, se han mantenido vivas y cambiantes a través de los siglos. Cada fonograbación es a la música como una fotografía, el retrato de un momento, un corte en el tiempo y en el espacio que captura la expresión musical de una región con su carga cultural propia.

6 La producción fonográfica que ha realizado la Fonoteca del INAH a lo largo de treinta años, da cuenta de múltiples momentos de este desarrollo y permite conocer variadas manifestaciones de este arte vivo en distintas zonas del país. La serie Testimonio Musical de México —que ha contado con la participación de destacados investigadores de México como Irene Vázquez †, Arturo Warman, José Raúl Hellmer †, Thomas Stanford, Gabriel Moedano, René Villanueva †, Carlos Barreto y Raúl Guerrero, entre otros— conforma una vista panorámica de la vitalidad musical de los mexicanos.

En este año de celebraciones por el trigésimo aniversario de ese centro de investigación, resulta oportuno insistir en el valor del trabajo antropológico tanto en general como en lo que hace a su especialidad



Testimonio de un quehacer artístico vivo y variado

de estudios de música, pues nos permiten tener acceso a esta expresión producto de muchas culturas que convivimos en nuestra nación.

En conjunto, el trabajo de los investigadores que realizan las grabaciones en campo, recaban la información de su contexto, seleccionan las piezas musicales y las imágenes —necesarias para integrar el folleto explicativo que tradicionalmente se ha incluido en los fonogramas— permite a la Fonoteca del INAH no ser un mero repositorio de grabacio-

nes, sino formar parte de una cadena de registro, investigación y difusión relativa a los grupos indios y mestizos de México.

El esfuerzo de los investigadores que en diferentes etapas han contribuido con estas labores en la Fonoteca, se encuentra bien representado en esta antología conformada por una selección de los materiales publicados en los primeros 21 de los 35 fonogramas hasta ahora producidos.

Los avances tecnológicos, lejos de representar un peligro abstracto del que haya que rescatar a las tradiciones, son una más de las maneras de reproducirlas y contribuir a su permanencia. Esto explica que la serie fonográfica del INAH haya adoptado, sucesivamente, formatos de discos de larga duración, casetes y discos compactos.

Los fonogramas son solamente medios para que las diferentes herencias musicales, con su carga histórica y sus adaptaciones cotidianas, continúen su camino.

Acompañarlas, disfrutarlas, comprender a sus creadores, son los privilegios de quienes podemos escuchar estas grabaciones. Los conocimientos que adquirimos contribuyen a tender puentes, recibir influencias y crear mejores condiciones de convivencia entre individuos, grupos y culturas día con día.

Sol Levin Rojo

No morirán mis Cantos



❁ FONOTECA INAH, PIONERA EN LA DIFUSIÓN FONOGRÁFICA DE LA MÚSICA TRADICIONAL DE MÉXICO

La edición de fonogramas ha sido una de las múltiples formas adoptadas por la Etnomusicología en México. Diversos archivos sonoros, centros de investigación y universidades como Smithsonian Institution, Radio France, el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (Venezuela), el Museo Nacional de la Música (Cuba), entre otros, han reconocido a la serie fonográfica *Testimonio Musical de México*, como pionera en su género para América Latina.

En 1964, gracias al Seminario de Estudios Antropológicos, se editó por vez primera el fonograma *Testimonio Musical de México*, como producto del curso de Introducción al Folklore, Cuatro años después, el INAH produjo una reedición corregida. Desde entonces, la edición de fonogramas ha sido el eje principal del trabajo de investigación y divulgación, desarrollado inicialmente por la Oficina de Edición de Discos, y más tarde por la Fonoteca INAH.

Los primeros 7 títulos de la serie fueron editados a través de Servicios Educativos del Museo Nacional de Antropología a cargo de Cristina Bonfil, los siguientes 5 por la Dirección General del INAH y los volúmenes posteriores por la Oficina de Edición de Discos y la Fonoteca del propio Instituto.

Aunque puedan ser criticados desde muchas perspectivas, los fonogramas de la serie del INAH constituyen una de las referencias obligadas en la investigación de la música de nuestro país. Para muchos ha sido el primer acercamiento a la música popular y tradicional; fuente de información para investigadores, universitarios, profesores y fundamentalmente, ha permitido recrear la memoria histórica de los pueblos creadores y de sus músicos y compositores.

La serie ha sido empleada con fines didácticos; como material para la difusión radiofónica; y muchas veces también —como lo señalaría Gabriel Moadano— algunas de las piezas musicales hasta entonces desconocidas, pasaron a formar parte del repertorio de intérpretes de la música popular de México, tanto de aquellos conocidos en el ambiente universitario, como de los que surgen en las propias regiones musicales del país.

Los fonogramas no sólo documentan la diversidad musical, también son fuentes para la historia de la Antropología en nuestro territorio en lo referente a los estudios de música popular y tradicional.



Testimonio Musical de México (nombre que ha inspirado los de las nuevas colecciones fonográficas), consta de 35 títulos cuyo contenido abarca 19 estados y distintas regiones musicales del país. Por su gran demanda, la serie ha tenido más de 148 ediciones y reediciones con un tiraje total mayor de 295 mil ejemplares. Es importante resaltar que las producciones se han realizado también en casete para su mayor difusión en las regiones donde se gesta la música.

...Podría decirse que la praxis de nuestra concepción del folklóre, consiste precisamente en plasmar el resultado de nuestras investigaciones en un medio de difusión amplio como es el disco. De otra suerte, ¿para qué trabajar estudiando el folklóre, fenómeno esencialmente colectivo, si el producto hubiera de quedar circunscrito a pocas personas, así fueran las que acostumbran leer artículos y libros...¹

Irene Vázquez Valle †

Sin duda, una de las figuras más importantes en el desarrollo de la Fonoteca del INAH ha sido Irene Vázquez Valle. Durante los años 60 y

¹ Vazquez, Irene, *Antropología e Historia*. Boletín INAH época III, No. 31, julio-septiembre, 1980, p 6.

70, tendría contacto con José Raúl Hellmer y otros pioneros de la Etnomusicología en México que perfilaron su inclinación hacia el estudio de la música popular. Con la donación de más de 300 cintas magneto-fónicas que en su mayoría contenían grabaciones de campo realizadas por ese investigador, Irene Vázquez formuló propuestas de trabajo y creó conciencia de la importancia del resguardo de los archivos sonoros como patrimonio cultural.

Gracias a la estrecha relación con los compositores e intérpretes, y al respeto absoluto de la autoría de sus obras, Irene Vázquez, además de haber dirigido la serie por casi dos décadas, motivó la producción independiente de fonogramas como es el caso de la banda mixe de Totontepec; la creación de talleres de canción cardenche en la región de La Laguna, el impulso a la Banda de Tlayacapan, entre otros.

Desde esta perspectiva, uno de sus mayores aportes fue iniciar el camino —junto con muchos otros destacados investigadores e impulsores de la serie: Arturo Warman, Thomas Stanford, Guillermo † y Cristina Bonfil, Gabriel Moedano, René Villanueva †— para revalorar la música popular frente a la cultura dominante; y por la incesante búsqueda de espacios y recursos para su estudio y difusión² como fueron las series radiofónicas que junto con Arturo Warman transmitió por Radio UNAM.

² Juan Stack, Entrevista realizada en mayo de 1994 en la Unidad de Radio del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Podemos ubicar dos vertientes en el desarrollo de la serie fonográfica, una de estudios históricos y otra etnográfica; aunque las notas de algunos textos explicativos rebasen el nivel descriptivo para presentar un trabajo antropológico.

De la vertiente histórica destacan el *Cancionero de la Intervención Francesa*, *Corridos de la Revolución*, *Corridos de la Rebelión Cristera*, coordinados por Irene Vázquez † y de la línea etnográfica, *Música Huasteca* de Arturo Warman; *Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca* de Thomas Stanford; *Canciones de vida y muerte en el Istmo oaxaqueño* de Violeta Torres; *Soy el negro de la costa: música y poesía afromestiza de la Costa Chica* de Gabriel Moedano; *Tesoro de la música norestense* de Raúl García; *Abajeños y sones de la fiesta purépecha* de Arturo Chamorro y María del Carmen Díaz, entre otros. Asimismo, la Fonoteca del INAH participa con otras instituciones en la coedición de fonogramas; por ejemplo, Festival Costeño de la Danza, Primer y Segundo Festival de la Huasteca, Los Cultivadores del son, etcétera.

Irene Vázquez Valle, maestra en Historia por El Colegio de México, y con estudios en el Conservatorio Nacional de Música, participó en la creación del Consejo de la Música Popular; la Red Nacional de Acervos Musicales, el Seminario de Fonotecas; es autora de una gran cantidad de publicaciones acerca de distintos temas en Etnomusicología e Historia y ha dirigido la edición de fonogramas del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Destaca también la motivación que ha transmitido a jóvenes en el campo de la investigación musical y a otros en la grabación profesional. Actualmente desarrolla los proyectos Santa Cecilia (patrona de los músicos), y la música como patrimonio cultural.

15

Con motivo de la celebración del XXX aniversario de la Fonoteca del INAH, se proyectó la presente antología, recapitulando con ello la historia de la serie fonográfica y su importancia para el desarrollo de los estudios de la música tradicional y popular de México.

Marina Alonso Bolaños

1. MAKULI SAN JUAN, CANTO TZOTZIL
San Juan Chamula, Chiapas.

INAH-04, *Música indígena de Los Altos de Chiapas.*

Primera edición, 1969.

No fue posible registrar el nombre de los intérpretes.

Grabación y texto: Arturo Warman.

Canto en honor a San Juan, patrono de la comunidad chamula. Intervienen arpa y guitarra de doce cuerdas de la misma procedencia.



Interpretaciones memorables e irrepetibles.

2. HUECANÍAS, CANCIÓN DE AMOR NAHUA
Xoxocotla, Puente de Ixtla, Morelos.

INAH-01, *Testimonio musical de México*.

Primera edición, 1967.

Intérprete:

Zenaida Vargas, voz en náhuatl a *capella*.

Grabación y texto: Thomas Stanford (1965, año de grabación).

Entre los grupos nahua y otomí se ha desarrollado en gran medida la canción sin acompañamiento instrumental. Este ejemplo del grupo nahua, con un fino sentido de la melodía y un ritmo suave, posee en su estructura musical una reminiscencia del jarabe del siglo XIX.

La intérprete en el momento de la grabación contaba con doce años de edad.

Texto:

Huecanías
hueca hueca tlalli
hunamo nicani, xoxoca tinemis
mo-pampa tica
nia nitemolompa nomiquilis
teuis no yol.

Xihuala, xihuala
notlasontsin, noalimantzin
yoloxochitl
ompaqui cuica
cerca nomiquilis
teuis noyol.

Me voy lejos,
a lejanas tierras,
donde yo pueda llorar
mi desventura.
Me voy por ti, donde tú no sepas,
sí corazón.

Amorcito ven,
consentido, consentido.
Corazón, flor,
aquí lo llevo
dentro de mi alma,
sí corazón.

3. LA PASIÓN, LLAMADA DE ÁNIMAS Distrito Federal.

INAH.02, *Danzas de la Conquista*.

Primera edición, 1968.

Intérpretes:

Pedro Matus †, *mandolina*;

Ernesto Ortiz †, *concha*.

Grabación y texto: Arturo Warman (1965, año de grabación).

Este es, quizás, el “toque” supremo de la tradición de los “concheros”, ya que tiene la virtud de hacer presentes, en las ceremonias, a las almas de los viejos danzantes. La misma melodía sirve para “marcar la cruz” con los pies como inicio de todas las danzas.

4. EL BURRO PARDO, SON JALISCIENSE
Tecalitlán, Jalisco.

INAH-18, *El son del Sur de Jalisco*. Volumen I.
Primera edición, 1976.

Intérpretes:

Mariachi Alcaraz.

Ramón González Aviña, *director y vihuela*;

David Santillán Rodríguez, *guitarra quinta*;

Manuel Alcaraz Figueroa, *violín*;

Jesús Ramírez Luna, *arpa*.

Grabación y texto: Irene Vázquez Valle † (1974, año de grabación)

El son se escucha con un conjunto que mantiene el viejo estilo tradicional llamado *planeco*. La interpretación corre a cargo de los tres instrumentos originales del mariachi, más una vihuela y sin trompeta.

Texto:

¡Ay si, si, si!
yo tenía mi burro pardo,
¡ay no, no, no!
debajo de las llanuras (?)

¡Ay si, si, si!
se lo comieron las auras,
¡ay no, no, no!
qué demonios de criaturas.

¡Ay si, si, si!
yo tenía mi burro pardo,
¡ay no, no, no!
debajo de las llanuras (?)

¡Ay si, si, si!
se lo comieron las auras,
¡ay no, no, no!
qué demonios de criaturas.

¡Ay si, si, si!
yo tenía mi burro pardo,
¡ay no, no, no!
debajo de zarzales (?)

¡Ay si, si, si!
se lo comieron las auras,
¡ay no, no, no!
qué demonios de animales.

¡Ay si, si, si!
yo tenía mi burro pardo,
¡ay no, no, no!
debajo de zarzales (?)

¡Ay si, si, si!
se lo comieron las auras,
¡ay no, no, no!
qué demonios de animales.

5. LA HUASANGA, SON HUASTECO
Ciudad Valles, San Luis Potosí.

INAH-15, *Sones de México*. Antología.
Primera edición, 1974.

Intérpretes:

Trío *Los Cantores de Valles*

Dionisio Ramos, *violín*;

Crescencio Martínez, *jarana*;

José Navarro, *huapanguera*.

Grabación y texto: Arturo Warman (1969, año de grabación).

21

Dada su dificultad, *La huasanga* es uno de los grandes sones del estilo regional huasteco, también llamado huapango. Este estilo se caracteriza, entre otros, por el uso del falsete en el canto. El huapango huasteco se acompaña con violín, guitarra huapanguera de ocho cuerdas y jarana de cinco cuerdas.

Texto:

Ay la...

Anoche soñé tres veces
a la dueña de mi amor.
Yo le dije: no me beses,
porque me queda el sabor.
¡Cúmpleme lo que me ofreces,
Ay, la...
al pie del altar mayor!

Ay la...

Corté la flor de un rubí
creyendo que era de anona,
luego la desconocí,
me fortaleció su aroma.
De una vez dime que sí
que al cabo Dios nos perdona.

Ay la...

Desde aquí te estoy mirando
y tu no me ves a mí.
Vida mía, dime hasta cuando
me haces andar por aquí,
quítame de andar penando,
de una vez dime que sí.

Ay la...

Yo te juro y te prometo
como hombre que soy
y he sido.
Y con experiencia digo
que no quiero que otro prieto,
que no quiero que otro prieto,
quiera lo que yo he querido.

6. SON DE LA DANZA DE CUADRILLAS

Barrio de Tizatlán, Tlaxcala, Tlaxcala.

INAH-09, *Música indígena de México*.

Primera edición, 1970.

No fue posible registrar el nombre de los intérpretes.

Grabación: Thomas Stanford (1965).

Texto: Arturo Warman.

La danza de cuadrillas se conoce en los estados de México y Tlaxcala; deriva posiblemente de las danzas europeas de salón de los siglos XVII y XVIII, pero poco se sabe de su introducción en México, particularmente en el medio indígena. Esta danza, interpretada por parejas mixtas que evolucionan formando figuras coreográficas de gran complejidad, es una de las pocas en su tipo conocidas entre los grupos indígenas. Consta de varias partes en número y género variable, pero casi siempre incluye una *contradanza* y/o un *minuet* y a veces una *gavota*. Pese a su carácter festivo y profano, la *danza de cuadrillas* se baila asociada al calendario religioso y es parte del culto público.

En este ejemplo el acompañamiento musical está a cargo de un violín, un contrabajo, dos guitarras sextas y un bajo.

7. CORRIDO DEL LEVANTAMIENTO DE MADERO (MAÑANAS DE 1910)
Zacatecas, Zacatecas.

INAH-16, *Corridos de la Revolución Mexicana* Volumen I.
Primera edición, 1975.

Intérpretes:

Angel Morales, *voz y arpa*;

Juan Manuel Morales, *violín*.

Grabación: Irene Vázquez Valle †.

Texto: José de Santiago Silva.

24

En el mes de mayo de 1911, las fuerzas revolucionarias se habían consolidado y alcanzado importantes victorias que obligaron al general Díaz a su renuncia el 24 de mayo del mencionado año. Es a este periodo y asunto que el corrido presta atención, poniendo de relieve el despotismo del general Díaz que quería “ascender a rey”.

Texto:

En mil novecientos once,
como el día cinco de enero,
voy a cantar la tragedia
del presidente Madero.

Me dispensarán señores,
y lo repito otra vez,
señores son las “mañanas”
de mil *nuevecientos* diez.

Salió en tren de pasajeros
herido del corazón,
a los Estados Unidos
a tomar combinación.

Llegó a Estados Unidos,
con gusto lo recibieron.
A todos los mexicanos
con gusto los aplaudieron.

Salió en tren de pasajeros
herido del corazón,
a los Estados Unidos
a tomar combinación.

Llegó a Estados Unidos,
con gusto lo recibieron.
A todos los mexicanos
con gusto los aplaudieron.

A diario estaban pasando
muchos trenes federales,
porque iban a combatir
al puerto de Pedernales.

Les pusieron la emboscada
en la entrada de un cañón,
a las palmas las vistieron
de chaqueta y pantalón.

Unos aclaman a Dios
y al Señor de los Guerreros,
que qué bonito peleaban
con los *puritos* sombrereros.

Otros aclaman a Dios
y al santo de su nombre,
porque oían que les tiraban,
pero no sabían de dónde.

República Mexicana
tienes tus hijos ufanos,
valientes y de valor,
nomás que son muy tiranos.

Porfirio tenía sus buques
dispuestos para pelear,
Madero tenía esperanzas
de acabarlo de matar.

¡Qué viva la libertad,
mexicanos aterrados!
Porfirio ya tenía marcas
para a *totitos* herrarlos.

Decía Francisco I. Madero
al lado de su cuadrilla:
-Ese don Porfirio Díaz
tiene que entregar la silla.

Le dice Porfirio Díaz,
adentro de ser su ley:
-Yo la silla no la entrego,
yo quiero ascender a rey.

Le dice su secretario:
-*entriégala* muy fingida,
no sea que por tus caprichos
nos vaya a costar la vida.

De eso no hay mucho cuidado,
hay gente para pelear,
a todos los revoltosos
yo les ofrezco matar.

De Dios alcance el perdón,
de Dios que es muy justiciero,
que le glorifique su alma
al presidente Madero.

Me dispensarán señores,
y lo repito otra vez,
señores, son las “mañanas”
de mil *nuevecientos diez*.



8. OTRO RATITO NOMÁS, VALONA
Nueva Italia, Zaragoza, Michoacán.

INAH-07, Michoacán: *sones de Tierra Caliente*. Primera edición, 1970.

Intérpretes:

Conjunto *Los Tiradores*

Wenceslao Gaspar, *arpa*;

Andrés Avalos, *jarana*;

Emilio Malfavón, *vihuela*;

Rubén Urbina, *violín primero*;

Remigio Felimón Mendoza, *violín segundo*.

Grabación y textos: Irene Vázquez Valle † y Arturo Warman.

27

La valona —un género eminentemente satírico o picaresco—, se ha preservado en la Tierra Caliente de Michoacán, aunque pierde fuerza poco a poco. En su forma clásica, se inicia con una introducción instrumental a la que le sigue el recitado de una cuarteta, cuyos versos sirven de pie forzado para las cuatro décimas que se entonan a continuación. El ejemplo presentado no se pega a esa forma, pues contiene solamente tres décimas que rematan con una cuarteta.

Texto:

¡Ay, otro ratito nomás,
otro ratito nomás!
¡Ay, otro ratito nomás,
otro ratito nomás!

¡Ay! la noche que nos juntamos
no me dejó dormir;
¡ay! qué de abrazos nos dimos,
besitos de mil a mil.
Cuando yo me quise ir,
¡ay! me dice: - quédate en paz.
Me dice: -¿por qué te vas?
¡ay! todavía es de madrugada,
quiero tenerte abrazado
otro ratito nomás.

¡Ay! estaba tan alto el sol
y yo arrullado en sus brazos.
¡Ay! me decía con mucho amor:
-parece que siento pasos.
¡Qué tiroteo y qué balazos!
¡Ay, de puros besos nomás!
-Mi alma, si a disgusto estás,
¡ay! voltéate p'al otro lado,
quiero tenerte abrazado
otro ratito nomás.

¡Ay! era de mañanita,
y yo ya andaba levantado,
¡Ay! yo ya andaba levantado
y también la pobrecita.
Fue y me dio una mordidita.
¡Ay! le dije: -muérdeme más,
quién sabe si tu *quedrás*.
¡Ay! me respondió con voces tiernas:
-quiero tenerte en mis piernas,
otro ratito nomás.

¡Ay! despedida no les doy,
porque a mi no me conviene.
¡Ay! porque en este conjunto de arpa,
lo que uno granjea, eso tiene.

9. EL PAJONAL, JARABE-CANCIÓN

Arandas, Jalisco.

INAH-17, *Música campesina de los Altos de Jalisco*.

Primera edición, 1975.

Intérpretes:

María Valadéz de López, Rebeca López

y Ma. Guadalupe López, canto *a capella*.

Ellas son madre e hijas del rancho “El ocote”.

Grabación y texto: Irene Vázquez Valle † (1974, año de grabación).

Se trata de una canción alteña, cantada *a capella*, que intercala después de cada copla un estribillo. Y aunque tiene ya poco que ver con el jarabe propiamente dicho, su forma lo recuerda.

Texto:

El año cincuenta y nueve,
ni me quisiera acordar,
de la friega que nos puso
el diantre del pajonal. (bis)

(Estríbillo)
Ándale chinita,
y ándale güerita
vámonos a caminar,
para que me ayudes
para que me ayudes
a tumbar el pajonal.
Tatarara, rarará...

La mujer le dice al hombre:
—yo te ayudo a trabajar,
nomás agarra el molino
y muéleme el nixtamal. (bis)

(estribillo)

La mujer va a la carrera
a llevarles de almorzar,
diciendo: ¿dónde estarán?
que no los puedo encontrar. (bis)

Los hombres entre las yerbas
no asoman ni las narices,
salen de entre el pajonal,
que parecen codornices. (bis)

(estribillo)

La mujer le dice al hombre:
—yo te ayudo a trabajar,
nomás agarra el molino
y muéleme el nixtamal. (bis)

(estribillo)



10. LA MARIQUITA, GUSTO

Tlapehuala, Guerrero.

INAH-10, *Sones y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero.*

Primera edición, 1972.

Intérpretes:

Conjunto de *Bardomiano Flores.*

Bardomiano Flores, *primer violín;*

Juan Tavira, *segundo violín;*

Salomón Echeverría, *guitarrón y voz;*

Artemio Díaz Calderón y Manuel Alonso, *guitarras;*

Martín Ruíz Luciano, *tamborita.*

Grabación y texto: Arturo Warman.

El gusto *La Mariquita* es atribuido a Isaías Salmerón. Sin embargo, se conocen otras versiones de la pieza en el país y en especial en la Costa Chica de Guerrero, donde se canta en forma de chilena. La Mariquita también forma parte de la música tradicional de Chile, donde posiblemente se originó a partir de modelos españoles.

Texto:

Mariquita, quita, quita,
quitame de padecer,
el rato que no te veo,
loco me quiero volver.(bis)

(estribillo)

Ay, que me voy,
que me voy, vamos a ver,
a ver cómo corre el agua,
vamos a verla correr.

Ay, que me voy,
que me voy, vamos a ver,
el agua que se derrama,
no se vuelve a recoger.

Mariquita, quita, quita,
quitame de andar en penas,
debajo de tu rebozo
pasará una noche buena. (bis)

(estribillo)

Lucero de la mañana,
de la mañana lucero,
si supieras vida mía
lo bastante que te quiero. (bis)

(estribillo)



11. EL LIMONCITO, SON INSTRUMENTAL

Zapotiltic, Jalisco.

INAH-19, *El son del Sur de Jalisco*. Volumen II.

Primera edición, 1976.

Intérprete:

José Mendoza, *arpa*.

Grabación y texto: Irene Vázquez Valle † (1975, año de grabación).

Se trata de un son muy antiguo, conocido ampliamente por todos los viejos mariacheros de la región. Después de la Revolución se hizo famosa esta pieza, pues se cuenta que una orquesta la interpretaba en el lugar y momento en que asesinaron al general Álvaro Obregón. *El limoncito* está interpretado por un excelente arpero de Zapotiltic, don José Mendoza, quien prefirió ofrecer una versión instrumental de este tradicional son que sí tiene coplas.

12. EL MURCIÉLAGO, SON INSTRUMENTAL PARA EL PULIKSON O DANZA GRANDE
Pueblo tenek o huasteco. *Tampate, Aquismón, San Luis Potosí.*

INAH-03, *Música huasteca.*

Primera edición, 1969.

Intérprete:

Francisco Guzmán, arpa indígena huasteca.

Grabación y texto: Arturo Warman.

Gemela del *Tsakamson*, el *Pulikson* también tiene un sentido ritual. Se interpreta con un arpa de 31 cuerdas llamada grande, que da su nombre a la danza. En el ejemplo presentado se eliminó el acompañamiento rítmico (a cargo del rabelito) y se grabó únicamente el sonido del arpa, el instrumento melódico. Como casi todo el centenar de sones que componen el *Pulikson*, la pieza incluida tiene nombre de animal. Entre los tenek, el *Pulikson* es una danza dedicada al Oriente, al lugar donde sale el sol.

13. DANZA DEL VENADO (FRAGMENTO)

Yaquis. *Potam, Guayamas, Sonora.*

INAH-05, *Música indígena del Noroeste.*

Primera edición, 1969.

No fue posible registrar el nombre de los intérpretes.

Grabación y texto: Arturo Warman (1964, año de grabación).

En esta danza dramática intervienen simultáneamente dos conjuntos musicales y dos grupos de danzantes. Inician la danza *pascolas*, acompañados en este caso por una flauta de carrizo de tres agujeros y un tambor cuadrado de doble parche de unos 30 cm por lado, ambos a cargo de un solo intérprete. Para bailar junto al venado, los pascolas se cubren con una máscara y llevan una sonaja de madera en la mano. Su actitud deja de ser festiva y se torna solemne.

Cuando se está desarrollando la danza de los pascolas entran los tres instrumentos que rigen los movimientos del venado: dos raspadores de madera, estriados, de unos 30 cm de longitud, apoyados sobre una jícara, además de un tambor de agua, que es también una jícara invertida y dispuesta sobre una batea llena de agua. Presumiblemente, estos instrumentos, así como los cantos que los mismos músicos entonan, se originaron en la época prehispánica.

14. SEGUNDO SON DE LA DANZA DEL PEZ ESPADA, INSTRUMENTAL

Huaves. *San Mateo del Mar, Oaxaca.*

INAH-14, *Música de los huaves o mareños.*

Primera edición, 1974.

Intérpretes:

Eugenio Platas Negrete, *maestro de la danza y cajas;*

Arreveriano Platas, *pito;*

Luis Clavijero y Casimiro Baloes, *conchas de tortuga;*

Eligio Negrete, *caballero;*

Fernando Beltrán, *cargador;*

Camilo Miramontes, *sabanero.*

Grabación y texto: Arturo Warman.

En este ejemplo se incluye todo el conjunto instrumental que acompaña a la danza: cajas (tambores), pito (flauta), conchas, batería de cencerros, gritadores y chifladores. La batería de cencerros está a cargo de tres intérpretes —que reciben el nombre de caballero, cargador y sabanero—, quienes chiflan y gritan mientras percuten y sostienen la batería.

15. DANZA DE CHINELOS (FRAGMENTO)

Tlayacapan, Morelos.

INAH.08, *Banda de Tlayacapan, Morelos.*

Primera edición, 1970.

Intérpretes:

Banda de Tlayacapan

Brígido Santamaría †, *maestro, director y trombón;*

Teodulfo Santamaría, *trombón;*

Carlos Santamaría, Cristino Santamaría †,

Zenón Ávila † y Luis Olmos, *trompetas;*

Artemio Santamaría y Octaviano Santamaría, *saxofones tenores;*

Cornelio Santamaría, Manuel Bandera

y Zacarías Morales, *saxofones altos;*

Abraham Mares †, *saxofón barítono;*

Angel Lima † y Florentino Mares †, *clarinete;*

Prisco Santamaría † y Erasmo Santamaría, *contrabajos;*

Jesús Olmos, *tarola y redoblante;*

Martín Santamaría, *platillos.*

Grabación y texto: Arturo Warman.

La celebración del Carnaval morelense se caracteriza por la participación de las comparsas de danzantes llamados *chinelos*, los cuales recorren las calles de las poblaciones recibiendo el convite de sus habitantes. En la noche todas las comparsas coinciden en la plaza central para bailar larga y alegremente. El festejo decayó durante las luchas revolucionarias en las que toda la zona participó del lado del zapatismo, pero resurgió con nueva fuerza en la década de 1920. Para entonces, muchos de los sones de la *Danza de chinelos* se habían olvidado. Sin embargo, don Brígido Santamaría, respetado músico de Tlayacapan, aprendió y anotó los viejos sones de una persona llamada Chucho, apodado “El muerto”, hasta completar el repertorio original.

Actualmente, en Tlayacapan *El brinco* o *Los chinelos* se baila acompañado de seis grupos de sones, cada uno compuesto por seis piezas. Los sones se separan, uno de otro, por un llamado de trompeta.

16. CORRIDO DE LA UNIÓN POPULAR O DE QUIRINO NAVARRO

Arandas, Jalisco.

INAH-20, *Corridos de la Rebelión Cristera*

Primera edición, 1976.

Intérpretes:

Lorenzo Sánchez, *guitarra sexta y voz*;

José Arriaga, *contrabajo y voz*;

Guadalupe Cruz, *violín*.

Grabación: Irene Vázquez Valle † (1974).

Texto: Alicia Olivera de Bonfil e Irene Vázquez Valle †.

Quirino Navarro fue vecino de los Altos de Jalisco y hombre muy conocido en esta región. Durante la lucha armada de los cristeros participó con el Ejército Federal. En la toma de Tepatitlán, Quirino Navarro destacó por su valor, como se desprende del corrido. En esta batalla, que tuvo lugar en abril de 1929, pelearon numeroso contingentes; el combate fue muy intenso y hubo muchas bajas en ambos bandos. Una estrofa del corrido subraya un hecho incuestionable: cristeros y federales eran católicos.

Texto:

Señores tengan presente
lo que les voy a cantar,
se levantaron en armas
los de la Unión Popular.

Se les hizo cosa fácil
entregar Tepatitlán,
las órdenes de Quirino
no les permitió el entrar.

Ya les estaban ganando
toditos los de la Unión,
cuando les llegó el refuerzo
de ese Treinta Batallón.

Decía Quirino Navarro:
-Mis órdenes voy a dar:
que el que se desmaye este día,
yo lo mando *afusilar*.

¡Ah qué valor de Quirino,
no tiene comparación,
de *agarrarse* a los balazos
con todos los de la Unión.

Ese Quirino Navarro
con su valor todo junto,
primero muerto o tirado
que desamparar el punto.

Gritaba una señorita
arriba de su balcón:
¡Viva Quirino Navarro!
¡viva la Federación!

Ese Quirino Navarro
cómo se vio fatigado,
de ver a Tepatitlán
por todos lados sitiado.

Los de la Unión Popular
¡ay! qué chasco se han pegado,
iban corriendo de miedo
de don Quirino Navarro.

Ese Quirino Navarro
les juró parque de acero,
con sus armas en las manos
no temía ningún cristero.

Y ¡viva el Setenta y Cuatro!
¡viva el Treinta Batallón!
¡viva Quirino Navarro!
¡viva la Federación!

San Antonio de mi vida,
gritaba ese general,
si tumbamos tu templo
te lo mando a reformar.

Ya por ésta me despido
señores *despensarán*,
el combate que tuvieron
en ese Tepatlán.



17. VERSOS DE ARCADIO HIDALGO CON MÚSICA DEL FANDANGUITO

SON JAROCHO

Estado de Veracruz.

INAH-06, *Sones de Veracruz*.

Primera edición, 1969.

Intérprete: Antonio García de León, *jarana* y voz.

Grabación: Irene Vázquez Valle † y Rodolfo Sánchez Alvarado.

Texto: Arturo Warman.

Sobre el modelo de uno de los sones tradicionales de más arraigo, Arcadio Hidalgo, de Minatitlán, Veracruz, compuso las décimas que intercala con versos y estribillos antiguos. Este es un ejemplo de la creación contemporánea. Una sola persona, Antonio García de León, de Jáltipan, Veracruz, acompañándose con la *jarana*, se encarga de la interpretación.

Texto:

Señores, ¿qué son es éste? (bis)
señores, el fandanguito, (bis)
La primera vez que lo oigo,
¡válgame Dios, qué bonito!
Señores, ¿qué son es éste?
señores, el fandanguito,

Pues a la ela, pues a la ela,
más a la ela, golpe de mar,
golpe de mar, barquito de vela,
dime mi bien para dónde me lleva,
si para España, para otra tierra,
o a navegar al mar para fuera.

Yo soy como mi jarana
con el corazón de cedro,
por eso nunca me quiebro
y es mi pecho una campana;
y es mi trova campirana
como el cantar del jilguero,
por eso soy jaranero
y afino bien mi garganta,
y mi corazón levanta
un viento sobre el potrero.

Yo me llamo Arcadio Hidalgo,
soy de nación campesino,
por eso es mi canto fino
potro sobre el que cabalgo;
y ¡ay! quiero decirles algo
y en *reventando* este son,
quiero decir con razón
la injusticia que padezco
y que es la que no merezco,
causa de la explotación.

Y a remar, a remar,
a remar marinero,
que aquél que no rema
no gana dinero.
A remar,
a remar en el río,
que aquél que no rema
no gana navío.

Yo fui a la Revolución,
a luchar por el derecho
de sentir sobre mi pecho
y una gran satisfacción;
pero hoy vivo en un rincón
cantándole a mi amargura,
pero con la fe segura
y gritándole al destino,
que es el hombre campesino
nuestra esperanza futura.

Y ¡ay! que te quiero,
y ¡ay! que te quiero,
te quiero *madama*
porque te peinas al uso
de España.
Que te quiero,
te quiero decir,
que anoche a las once
me iba yo a morir.

Siembro maíz, plátano y piña
bajo los rayos del sol;
también cultivo una flor
con mi jarana ladina,
y es la estrella matutina
la que marca mi dolor,

la que con su resplandor
va fijando mi destino,
y que anuncia al campesino
que comienza la labor.

Y un ventarrón de protesta
soñé que se levantaba,
y que por fin enterraba,
y a este animal que se apesta,
que grita como una bestia
enmedio de su corral,
que nos hace tanto mal
y nos causa un gran dolor,
nos chupa nuestro sudor
¡y hay que matarlo, *compá!*

¡Ay! que me voy,
¡ay! que me voy,
me voy prenda amada,
lucero hermoso de madrugada.

Que me voy,
me voy prendecita,
lucero hermoso
de mañanita.

18. LA MIGUELEÑA, CANCIÓN

Zoques, *San Miguel Chimalapa, Oaxaca.*

INAH-11, *Música del Istmo de Tehuantepec*, Oaxaca.

Primera edición, 1972.

Intérprete:

José Cruz Casanova, *guitarra y voz.*

Grabación y texto: Arturo Warman.

Esta canción, interpretada en lengua zoque, describe la belleza del pueblo en que vive gente de este grupo. Traducida al español y al zapoteco, la canción forma parte del repertorio de los trovadores del Istmo. No se conoce el nombre del autor. Por el estilo, podría sugerirse que se trata de una composición del siglo XIX.

19. EL GUAJITO, SONECITO

Ciudad de México.

INAH-13, *Cancionero de la Intervención Francesa*.

Primera edición, 1973.

Intérpretes:

Mili Bermejo y Amparo Ochoa †, *cantantes*;

Raúl Díaz (El mago) †, *salterio*;

Mario Ardila †, *guitarra sexta*.

Grabación: Irene Vázquez † y Rodolfo Sánchez Alvarado;

Texto: Irene Vázquez Valle † y María del Carmen Ruíz Castañeda.

El cancionero popular que hace alusión a la Intervención y al Imperio posee muchísimos cantos que satirizan a los franceses en general y a personajes de esa nacionalidad en particular; *El guajito* es buen ejemplo, ya que combina la burla a Saligni —tal vez el francés más atacado—, con la mofa y el desprecio a todos los franceses intervencionistas. La letra de la versión que se presenta procede de *La Chinaca*, (10 de julio de 1862). El estribillo seguía la música de *El guajito*, un “sonecito” de origen popular muy conocido en la época; las estrofas se cantaban con el ritmo y melodía de algún “jarabito”. En este caso se utilizó uno que también era muy popular en esos años: *El atole*. La música de *El guajito* y la de *El atole* fueron tomadas del libro de Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana*.

Texto:

Estribillo
Guajito,
ay de mi,
dame un traguito
para Saligny. (bis)

Dizque piensan los franceses,
Que han venido a los infiernos,
Aquí no tenemos cuernos,
los ponemos muchas veces.

(estribillo)

—Señora, deme un guajito
con pico de filigrana,
para un francés borrachito
—La *verdá* no tengo gana,
si me lo arrebata grito,
que al cabo soy mexicana.

(estribillo)

Dizque unos guajitos vende
un francés en Orizaba,
y yo le digo, no entiende,
que al cabo su amor se acaba.

Quiero a un chinaco de Allende
y hasta se le cae la baba.

(estribillo)

Quiso un francés currutaco
darme un guaje con diamantes,
Y le dijo mi chinaco:
—*Franchute*, no la atarantes,
mi guajito vale tlaco,
pero ya tiene marchantes.

(estribillo)

En la barriga de un guaje
han pintado a Napoleón,
y en el pico a Prim sentado
sirviéndole de tapón,
porque no es tan atontado
para engordar la reacción.

(estribillo).

20. ALMA MIXE, PETENERA

Mixes, Totontepec, Oaxaca.

INAH-12, *Banda de Totontepec, Mixes, Oaxaca.*

Primera edición, 1973.

Autor: Manuel Alcántara Fernández †.

Intérpretes:

Banda de Totontepec

Manuel Alcántara Fernández †, *director*;

Claudio Flores, Antonio Cabrera Ortega, Gilberto Guzmán Cabrera,

Felipe Ortega Amaya †, Luis Rodríguez Guzmán, Celso Reyes Ortega,

y David Chávez, Abelardo Guzmán, *clarinetes*;

Manuel Pacheco Gutiérrez, Viviano Villegas Pérez

y Antonio Gómez Ortega †, *saxofonos*;

Hipólito Rodríguez Guzmán †, Justino Villegas Martínez,

y Sabino Hernández †, *trompetas*;

Luis Fernández Martínez, Leonardo Cabrera Ortega,

Francisco Gómez Vasconcelos, Samuel Soto

y Celso Rivera Guzmán †, *trombones*;

Rafael Melchor Vaconcelos y Julio Bernal Gómez, *barítonos*;

Francisco Martínez, Roberto Villegas Gómez

y Antonio Guzmán Soto, *bajos*;

Benjamín Guzmán, *platillos*;
Juan Guzmán López †, *tambora*;
Flavio Guzmán †, *redoblante*;
Delfino Reyes Villegas, *timbales*.
Grabación: Arturo Warman.
Texto: Irene Vázquez Valle †.



Don Manuel Alcántara, inspirado compositor ya fallecido, fue el alma y motor de la gran banda de Totontepec. Como otros músicos mixes, don Manuel fue director, maestro, arreglista y creador. Gracias a esas vocaciones múltiples, el repertorio de las bandas mixes muestra un gran dinamismo y logra un delicado balance entre la música tradicional y la contemporánea de diversa procedencia.

21. VIBORITA DE LA MAR, CHILENA

Cruz Grande, Guerrero.

INAH-21, Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca.

Intérpretes:

Eduardo Gallardo: *arpa* y *voz*;

Eduardo Martínez: *guitarra (jarana)* y *voz*;

Rutilio Mejía: *tamboreo* y *voz*.

Grabación y Texto: Thomas Stanford (1963, año de grabación).

En esta chilena participaron en el canto otros espectadores. Interpretada por uno de los dos arperos que se encontraron todavía activos en la Costa Chica, tiene el texto improvisado en parte; sin embargo, la melodía propia de las coplas de *La viborita*. Como el cantante era muy anciano, los otros músicos tuvieron que ayudarlo cuando se cansaba. El tamboreo sobre el cajón de resonancia del arpa fue ejecutado con un anillo que Rutilio Mejía tenía puesto en un dedo de la mano izquierda, así que se produjo el sonido seco que se percibe en la grabación.

Texto:

Viborita de la mar,
no me vayas a picar.
Viborita de la mar,
no me vayas a picar,
al pie de una mata e *caña*
y me vayas a trabar;

¡Ay ay ay ay ay ¡
En Guaymas desembarqué,
¡ay ay ay ay ¡
en los buques nacionales.
De una cáscara maté
dos pájaros cardenales;
dos pájaros cardenales,
en Guaymas desembarqué.

Negrita tus ojos son
los que me están aporreando,
negrita tus ojos son
los que me están aporreando.

Si tu fueras entendida
te enamoraría cantando,
si tu fueras entendida
te enamoraría cantando.

¡Ay ay ay ay ay¡
descansando en una loma,
¡ay ay ay ay ay!
me dio sueño y me dormí;
pensando que estaba en Roma
en una prisión por ti,
en una prisión por ti,
descansando en una loma.

A los Estados Unidos
me despachan con cadenas,
a los Estados Unidos
me despachan con cadenas.
Si amor hubieras tenido;
no serían tantas mis penas,
a los Estados Unidos.

Me quisiera despedir,
pero no de tu amistad,
me quisiera despedir,
pero no de tu amistad.
Nomás te vengo a decir,
que este negro ya se va,
pero muy agradecido
de tu fina voluntad
¡ay ay ay ay ay! (...)
¡Ay ay ay ay ay!

Nota: Desgraciadamente, muchos de los intérpretes murieron en el transcurso de los últimos años.

Señalamos (†) este lamentable hecho en los casos que tuvimos conocimiento.

Agradecimientos:

A todo el personal de la Fonoteca del INAH, por su apoyo y sugerencias.
Al Museo de Arte Popular *Ruth Lechuga*, a su fundadora y colaboradores, por su disponibilidad al permitirnos fotografiar las piezas que ilustran esta edición.

36 NO MORIRÁN MIS CANTOS... ANTOLOGÍA VOL. I
HOMENAJE A LA MAESTRA IRENE VÁZQUEZ VALLE

- | | | |
|----|--|-------|
| 1. | Makuli San Juan | 02:45 |
| | Canto tzotzil. Los Altos de Chiapas. | |
| 2. | Huecanías | 01:23 |
| | Canción de amor nahua. Morelos. | |
| 3. | La pasión | 03:15 |
| | Llamada de Ánimas. Concheros, D.F. | |
| 4. | El burro pardo | 03:40 |
| | Son jalisciense. | |
| 5. | La huasanga | 03:42 |
| | Son huasteco. San Luis Potosí. | |
| 6. | Son de danza de cuadrillas | 02:36 |
| | Tlaxcala. | |
| 7. | Corrido del levantamiento de Madero | 03:55 |
| | Zacatecas. | |
| 8. | Otro ratito nomás | 03:24 |
| | Valona. Tierra Caliente de Michoacán. | |

- | | | |
|-----|--|-------|
| 9. | El pajonal
Jarabe-canción. Los Altos de Jalisco. | 02:04 |
| 10. | La mariquita
Gusto. Tierra Caliente de Guerrero. | 03:31 |
| 11. | El limoncito
Son jalisciense. | 01:57 |
| 12. | Son para la danza del pulikson
Música Teenek. Huasteca San Luis Potosí. | 02:24 |
| 13. | Danza del venado (fragmento)
Música yaqui. Sonora. | 04:25 |
| 14. | Son de la danza del pez espada
Musica huave. Istmo de Tehuantepec, Oaxaca. | 02:55 |
| 15. | Danza de chinelos (fragmento)
Morelos. | 02:43 |
| 16. | Corrido de Quirino Navarro
Los Altos de Jalisco. | 04:26 |
| 17. | Versos de Arcadio Hidalgo
Costa de Sotavento, Veracruz. | 05:22 |

- | | | |
|-----|--------------------------------------|-------|
| 18. | La migueleña | 02:38 |
| | Canción zoque. Istmo de Tehuantepec. | |
| 19. | El guajito | 02:46 |
| | Sonecito. Ciudad de México. | |
| 20. | Alma mixe | 02:22 |
| | Petenera. Oaxaca. | |
| 21. | Viborita de la mar | 03:28 |
| | Chilena. Costa Chica de Guerrero. | |

36 Testimonio Musical de México
© INAH, México, 2002, 2ª edición. (P) 1998.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Instituto Nacional de Antropología e Historia
Coordinación Nacional de Difusión
Dirección de Divulgación
Subdirección de Fonoteca

Producción:

Instituto Nacional de Antropología e Historia
y Ediciones Pentagrama S.A. de C.V.

Selección: Irene Vázquez Valle †.

Cuidado de la edición:

Victor Acevedo Martínez, Martín Audelo Chicharo, Guadalupe Loyola Zárate,
H. Alejandro Castellanos Garrido, Benjamín Muratalla e Irene Vázquez Valle †.

Gabriela González Sánchez y Mónica Zamora Garduño (servicio social).

Fotografías: Fonoteca INAH.

Foto de portada: Pedro Hiriart.

Músicos elaborados con palma teñida y trenzada, Puebla;
Colección Ruth Lechuga.

Matriz: Pro audio: Guillermo Pous Navarro.

Normalización de audio en matriz: Arpegio.

Investigación cartográfica: H. Alejandro Castellanos Garrido.

Ilustración de mapa: Alfredo Huertero Casarrubias.

Diseño: Guillermo Santana Ramírez.

Coordinación general: Benjamín Muratalla.