

EN EL LUGAR DE LA MÚSICA



Testimonio Musical de México

1964-2009



EN EL LUGAR DE LA MÚSICA





En el lugar de la música

Testimonio Musical de México núm. 50

Segunda edición, 2010

© y © Instituto Nacional de Antropología e Historia

Córdoba 45, col. Roma, Delegación Cuauhtémoc

México, DF, 06700

www.sub_fomento.cncpbs.inah.gob.mx

www.inah.gob.mx

Tel. 5561 9100 ext. 4065

ISBN 978 968 03 0386 1

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*

Contenido

El orden de los artículos y el del
repertorio musical obedece a diferentes lógicas

- 9 *Prefacio*
- 11 *Los estudios de la música tradicional y popular en México*
Miguel Olmos Aguilera
- 18 *El poder de una grabación*
Daniel Sheehy
- 24 *Diálogos musicales entre regiones culturales*
Amparo Sevilla
- 30 *La música popular*
Daniel García Blanco
- 34 *Ama Kakui...*
Música rectora de la Mixteca Baja, Oaxaca-Guerrero
Rubén Luengas
- 43 *Tras las huellas de África en el son jarocho*
Rolando Antonio Pérez Fernández
- 58 *Los “géneros adoptados” del mariachi tradicional*
Jesús Jáuregui Jiménez
- 72 *La música del Nuevo México*
Tomás Martínez
- 79 *Nicolás Sosa, músico jarocho e informante*
Ricardo Pérez Montfort
- 83 *Recordando a Henrietta*
Benjamin Muratalla
- 90 *La valona de la Tierra Caliente*
Raúl Eduardo González

- 100 *Entre la trompeta y el barítono hay un refifi
que sólo la tuba puede acompañar*
Sergio Navarrete Pellicer
- 115 *La Miscelánea yucateca de*
José Jacinto Cuevas
Enrique Martín Briceño
- 120 *El bolero yucateco*
Eduardo Llerenas
- 125 *Inventando a México con una orquesta*
Eduardo Contreras Soto
- 129 *Tradición musical religiosa de los
o'ob o pima y de los makurawe o
guarijío*
Leticia Varela Ruiz
- 166 *Música de la danza de la pluma*
Grupo de San Francisco de Paula
Maricruz Romero Ugalde
- 175 *La música de Coahuayutla, Guerrero,
eslabón de varias tradiciones*
Juan Guillermo Contreras Arias
- 183 *Música y memoria de los zoques chimalapas*
Marina Alonso Bolaños
- 187 *Tres grabaciones de campo*
Thomas Stanford
- 192 *El toro grande*
El sonecito en el contexto musical
maya-yucateco
Max Jardow-Pedersen

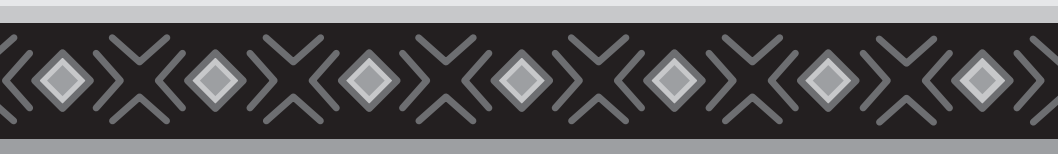


- 138 *Música religiosa de guarijíos, pimas,
mayos, seris y yaquis*
Alejandro Aguilar Zeleny
- 143 *Los raspadores rarámuri, instrumentos
musicales y del poder chamánico*
Carlo Bonfiglioli
- 150 *Música, danza y ritual entre los tének
de la Huasteca potosina*
Rosa Virginia Sánchez
- 161 *El universo musical matlatzinca*
Jaime Enrique Cornelio Chaparro
- 197 *La tarimba de El Potrero, Oaxaca*
Carlos Ruiz Rodríguez
- 207 *La música huasteca de autoría popular
en tiempos de globalización*
José Castañeda
- 216 *El fenómeno transnacional del narcocorrido*
Helena Simonett
- 224 *La flor en el bosque*
Eduardo Soto Millán
- 232 *Reflexiones en torno a la
música de fusión en México*
Enrique Jiménez

EN EL LUGAR DE LA MÚSICA



Testimonio Musical de México
1964-2009

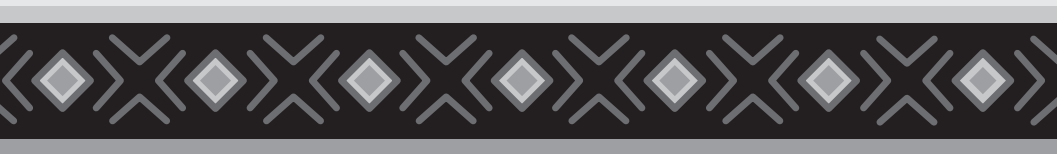


Prefacio

Al término de la primera década del siglo xxi y a 45 años de que la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia hubo iniciado los trabajos de documentación, investigación y difusión de la música tradicional mexicana, aparece este disco emblemático producido por la institución. También ocurre en el momento en que los estudios etnomusicales en nuestro país experimentan una gran diversificación y se multiplican, planteando nuevas líneas de investigación, al tiempo que se cuestionan métodos, técnicas y términos. Este volumen no sólo contiene un amplio documento musical de cerca de cien grabaciones, sino que es un panorama actual del diverso trabajo histórico y antropológico de la cultura mexicana.

Como sucede en toda antología, hay ausencias notables y presencias sorprendentes, y la contundente certeza de que se trata de una visión abarcadora. Aquí se habla de regiones y de encuentros; de las experiencias y sus registros; del rescate y la innovación; o del asombro y la precisión en el comentario. Todo acontece en ese espacio extenso e indefinible que es la casa de la música, de la que habla Nezahualcōyotl, a la que treinta autores, con sus particulares y profundas preocupaciones, así como sus estilos propios, invitan a visitar.

Y esa casa mayor, que es la colección Testimonio Musical de México, seguramente muy pronto se poblará de pensamientos, voces y melodías en la nueva época que se inaugura con este disco y este libro.



Los estudios de la música tradicional y popular en México

Miguel Olmos Aguilera*

En la investigación de la música tradicional y popular en México han surgido diversos métodos y aproximaciones de acuerdo con cada momento histórico de su corta disciplina. La especialización de las instituciones dedicadas a la investigación musical ha determinado el tipo de acercamiento a la música, reivindicando en algunas ocasiones la difusión, la investigación o la interpretación por encima de otras posibilidades. Dichas necesidades han sido los factores que han institucionalizado el quehacer de la investigación y difusión musical,

según su particular visión de los aportes de las expresiones musicales (Olmos, 2003). Por esta razón, las políticas e intereses de cada institución han marcado la necesidad de divulgación e investigación.

Desprendidos del cándido folclor (Mendoza, 1984), los estudios sobre música tradicional se conformaron con el registro, la notación e interpretación de los sonidos musicales. Sin embargo, en las últimas décadas, el complejo estudio del contexto de producción sonora se ha visto fortalecido con la institucionalización de la enseñanza metódica de

* Etnólogo y etnohistoriador por la ENAH, etnomusicólogo por la UNAM y doctor en antropología por la Escuela de Altos Estudios de París. Actualmente es investigador de El Colegio de la Frontera Norte. Es autor de los libros *El sabio de la fiesta: Música y mitología en la región cahita-tarahumar*, *El viejo, el venado y el coyote: Estética y cosmogonía* y *Hacia una arquetipología de los mitos de creación y del origen de las artes en el noroeste de México*.

los estudios musicológicos y etnomusicológicos en diversas universidades del país (Ruiz, 2004).

El panorama del estudio de la música tradicional y popular de hace treinta o cuarenta años no tiene nada que ver con lo que hoy podemos encontrar. Tanto las técnicas de investigación como los medios tecnológicos de comunicación y de registro sonoros han cambiado sustancialmente y, por supuesto, han surgido otras aproximaciones y nuevos contextos teóricos que han abordado minuciosamente el discurso musicológico (Varela, 1987).

La antropología, la etnomusicología y las músicas tradicionales en México, así como la investigación musical, se generan en las instituciones dedicadas al estudio de la cultura, algunos campos del conocimiento social configuran, también, el estudio del fenómeno musical. Inicialmente hay que señalar que el impulso a la investigación musicológica, etnomusicológica y de folclor es inseparable de la construcción del discurso antropológico. Desde la época nacionalista del siglo xx, hasta la época contemporánea, los estudios de folclor y de antropología contribuyeron directamente al enriquecimiento de los acervos y de los

estudios de música tradicional. Sólo basta revisar las colecciones derivadas del trabajo de los antropólogos clásicos como Warman, Stanford, Moedano, entre tantos otros. Por otro lado, el desarrollo de la teoría antropológica en sus vertientes culturalistas, estructuralistas o semióticas ha inspirado múltiples trabajos etnomusicológicos (Chamorro, 1993) y musicológicos (Pérez, 1990), no así los estudios de música popular.

Música tradicional y educación

La difusión de la música tradicional y popular ha repercutido directamente en la educación multicultural de la población mexicana. El acto pedagógico implícito en la difusión de discos, libros y publicaciones de instituciones como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) o la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (DGCP), sólo por poner algunos ejemplos, ha contribuido particularmente en la educación musical; asimismo, la difusión de la música tradicional en el ámbito radiofónico y de concierto ha generado importantes espacios de expresión multicultural. De la misma forma, los conciertos públicos, fandangos,

fiestas populares y topadas, constituyen un segmento de la educación musical pluricultural que se vive en las grandes capitales, como parte de los procesos culturales recreados en el cúmulo de manifestaciones musicales urbanas, donde la tradición ha sido desarraigada de sus espacios de origen, quedando atrás sólo el objetivo de “rescate musical”, a partir de la reelaboración de las identidades mediante un amplio contexto de intercambios musicales y, por consiguiente, las formas de apropiación de las músicas de tradición oral han cambiado. Los pueblos indígenas que sobrevivieron al embate de la mundialización revaloran sus manifestaciones musicales y retoman especial fortaleza al nutrirse de la diferencia cultural. No sólo existe la educación directa de la música al interior de las comunidades, sino que ésta se desarrolla pedagógicamente incorporando nuevas sonoridades de pueblos emigrantes, de culturas vecinas o de géneros ciento por ciento mediáticos. Sin embargo, esta situación no implica que la cultura tradicional se vea siempre mermada. Muchas veces el intercambio y las transformaciones de los géneros fortalecen algunas manifestaciones musicales en particular, sin que se pueda hablar de pérdida de identidad musical.

El patrimonio: lo intangible y la memoria

El registro del patrimonio tangible e intangible nos remite irremediablemente a la memoria. Los objetos patrimoniales de carácter musical evocan un modelo que representa una época o una cultura. Para que un objeto sea caracterizado como patrimonial es preciso que tenga representatividad en la cultura donde se desarrolla, ya que su carácter perecedero lo sitúa en la política de conservación. De este modo, dicho objeto ha pasado a formar parte de la memoria colectiva de la cultura y, en esa medida, es posible hablar de identidad cultural. La tríada entre el patrimonio intangible, la memoria y la identidad son articuladores inseparables. Las políticas patrimoniales hacen referencia a esa disolución identitaria y a esos olvidos culturales obligados por fuerzas externas a la identidad creadora de los pueblos. En ese sentido, para poder conocer la identidad popular y tradicional, se hace necesario salvaguardar la cultura musical, bajo un proyecto político de recuperar la memoria y la identidad. El rescate, por sí mismo, no deja ningún beneficio cultural si el registro de las manifestaciones musicales no corresponde a los bienes patrimonia-

les. Por estas razones, la música, como fuente documental, ocupa un lugar relevante en el estudio de las manifestaciones culturales y, en particular, en el estudio de la identidad y en la elaboración de proyectos políticos culturales.

No obstante, el uso documental de la música tradicional y popular no se restringe al manejo documental y patrimonial. La historia, la estética experimental, la antropología cognitiva, la investigación acústica o la musicoterapia, entre otras disciplinas, incorporan la música tradicional para fundamentar sus paradigmas teóricos y científicos, enriqueciendo así el abanico de relaciones e intercambios que mantiene la música con otros campos del conocimiento.

La música como patrimonio cultural y fuente documental

A diferencia de las manifestaciones materiales patrimoniales estudiadas por la arqueología o los monumentos históricos que estudia la arquitectura, la música posee una materia de difícil manejo, pues su carácter etéreo suele ser de difícil manipulación. Dicho patrimonio de carácter intangible agrupa tanto mitos y relatos, danzas y teatro como puestas en escena. Estas manifestaciones, comparadas con

las expresiones materiales, tienen un rango de vida muy corto. Por consiguiente deben ser registradas tanto en video como en audio y, en el caso de la música, debe ser transcrita en notas musicales, pese a que muchas de las manifestaciones no comulgan con el sistema temperado, de tal modo que el cuidado de los materiales de audio en fonotecas especializadas será el único camino para salvaguardarlas. Mediante un riguroso sistema de clasificación de registros fonográficos, y con la posibilidad de intercambiar información en tiempo real entre diversas fonotecas, la tarea de archivo audiovisual crecerá a pasos agigantados entre las principales fonotecas del país.

Nuevos enfoques, nuevas aproximaciones

Los dos grandes acercamientos hacia la música en nuestro contexto son, por un lado, la música como divertimento, posición que cae a menudo en la interpretación y rescate, mientras que, por el lado opuesto, sería considerar la música únicamente como objeto de estudio. Ambas posiciones nos envían a lo que en antropología se denomina una oposición *etic* o una posición *emic*, las cuales indican que el fenómeno estudiado se interpretará de

acuerdo con las categorías propias del contexto donde éste se desenvuelve (estudio *emic*) o, en contraparte, las posiciones *etic*, que aluden a las categorías preconcebidas por el investigador como parte de un cuerpo teórico que poco o nada tiene que ver con la manera de concebir el fenómeno musical en la cultura estudiada. No obstante, el divorcio entre ambas categorías rara vez se presenta de manera radical. Los que no pretenden contaminar una visión cientificista a menudo se ven fascinados por las categorías oriundas y, por el contrario, aquellos intérpretes que no tienen otro interés que la difusión de la música eventualmente acuden a interpretaciones de orden teórico para justificar un trabajo de investigación. Así, los enfoques para estudiar e interpretar la música indígena y popular van desde la interpretación de la música como fenómeno estético en sí mismo, hasta las más variadas elaboraciones teóricas sobre el significado y la función del fenómeno sonoro en las sociedades tradicionales.

La situación del análisis del fenómeno sonoro ha ido de la mano de múltiples influencias de las escuelas musicológicas y etnomusicológicas tanto de Latinoamérica como del extranjero, incluyendo las teorías posmoder-

nas de la etnoescenología, o de la semiótica o del *performance*, entre tantas otras.

Desde luego, en nuestro contexto, la música en sí misma es fuente de estudio y ha tenido un papel que se articula directamente con las políticas culturales del Estado mexicano. A pesar de que la época nacionalista quedó muy lejos en la historia del país, algunos de los objetivos de las publicaciones sonoras continúan teniendo una justificación política destacada que, eventualmente, toma la forma de patrimonio.

Uno de los problemas a los que a menudo se ha enfrentado el estudioso de la música tradicional y popular es la retribución a los músicos que participan en la interpretación. A pesar de que, paulatinamente, los derechos de autor han cobrado vigencia en las producciones discográficas, la retribución mediante los derechos de autor continúa siendo el talón de Aquiles del registro, estudio y publicación de las músicas de tradición oral.

Criterios de análisis

Dentro de los diferentes tipos de análisis sobre música tradicional, encontramos los que se abocan a la descripción, analizan las funciones sociales de la música y la historia, echan mano

del análisis tipológico, estructural o semiótico e, inclusive, los que escuchan y analizan la música tradicional como fuente de inspiración en algunos compositores de música contemporánea. De tal manera que, por ejemplo, la sociología de la música ha realizado avances importantes analizando la función social de la música. Además, se encuentran los trabajos de historiografía musical. La investigación de archivos coloniales ha contribuido intensamente y representa un avance imprescindible sobre las músicas europeas coloniales escritas a menudo en un contexto musical profundamente indígena.

En el análisis del texto musical propiamente dicho existen diversas corrientes. Una de ellas es la búsqueda de los modelos musicales mediante la comparación de repertorio común cuya estructura denote elementos recurrentes a un género musical específico. Algo similar se halla en los trabajos semióticos. Para el análisis estructural de carácter hermenéutico, además de encontrar diversos modelos en la obra musical, es importante la oposición de las partes del discurso musical e, incluso, vincular a la música con otros campos del conocimiento ritual. En este sentido las oposiciones simbólicas no siempre se encuentran al inte-

rior de la música, sino que el sistema musical se abre para encontrar referencias de complementariedad en la danza, en el vestuario o en géneros musicales que pueden ser representados en otros espacios y tiempos rituales (Olmos, 1998; Varela, 1987). No obstante, lo importante del análisis estructural es llevar el análisis musical hasta sus últimas consecuencias.

Conclusión

Con todo, el estudio de la música tradicional continúa concentrado y centralizado en la música mesoamericana como parte del proceso de desarrollo paradigmático de las artes y las ciencias humanas en México. Las mermaidas etnias fronterizas son testigos de su inevitable desarraigo cultural y de la desaparición de múltiples géneros musicales tradicionales. En general, las investigaciones de música tradicional han tenido fuertes repercusiones tanto al interior de la academia de la música como en las ciencias humanas. Como ya mencionamos, los nuevos planteamientos teóricos acordes así como el empobrecimiento de la comunicación musical producen nuevas formas de identidad musical y, sobre todo, nuevos “escuchas”. En México y en otros países, los discursos ar-

tísticos difundidos por los grandes medios de comunicación han trastocado las formas de percepción musical banalizándolas aunque han producido, al mismo tiempo, nuevas formas musicales de reconocimiento cultural.

Bibliografía

- CHAMORRO Escalante, Arturo, *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha*, Zamora, México, El Colegio de Michoacán, 1994.
- CONTRERAS, Guillermo. *Atlas cultural de México. Música*. México, SEP-INAH-Planeta, 1988.
- Instituto Nacional Indigenista, *Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas. Testimonio musical del trabajo radiofónico*, México, CD vol. 1 y 2, 1995.
- MENDOZA, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, 1984.

- NAVARRETE PELLICER, Sergio, *Los significados de la música de marimba maya achi*, México, CIESAS, 2005.
- OLMOS AGUILERA, Miguel, *El sabio de la fiesta, Música y mitología en la región cahita-tarahuama*, México, INAH, 1998.
- , Miguel, “La etnomusicología y el Noroeste de México”, en *Desacatos* núm.12, México, CIESAS, 2003, pp. 45-61.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando, *La música afromestiza mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990
- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos, *Versos, música y baile de la artesa de la Costa Chica, San Nicolás, Guerrero y El Ciruelo*, Oaxaca, México, Colmex-Fonca-Conaculta, 2004.
- STANFORD, Thomas, *Catálogo de grabaciones del laboratorio de sonido del Museo Nacional de Antropología*, México, INAH, 1968.
- VARELA, Leticia T., *La música en la vida de los yaquis*, Hermosillo, Gobierno del Estado de Sonora, 1987.
- WARMAN, Arturo, *Música indígena del Noroeste*. Cuadernillo de presentación del disco perteneciente a la serie INAH, México, INAH, 1982.

El poder de una grabación

Daniel Sheehy*

Señores, ¿qué son es éste?
Señores, el fandanguito.
La primera vez que lo oigo.
Válgame Dios, qué bonito.

Las grabaciones musicales tienen el poder para conmovernos e, incluso, para transformarnos. ¿En qué consiste ese poder y de dónde viene? Al igual que yo, muchos músicos recuerdan cómo un puñado de grabaciones provocó profundos cambios en

sus vidas, lo que siempre me ha maravillado. Me pregunto cuál fue la causa: ¿qué hay en un track de un CD o en el surco de un LP que pueda tener un impacto duradero? Responder a esta pregunta es contar una historia tan personal como profesional y académica. Es una historia de búsqueda; del alegre hallazgo de un propósito en la vida y de su imprevisto significado gracias a la música. Esta búsqueda me ayudó a encontrar una directriz profesional en mi trabajo actual como director

* Doctor en etnomusicología por la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). Su principal campo de investigación es la música regional de México, pero también ha realizado investigaciones en Centroamérica, el Caribe y Sudamérica. Es director del Smithsonian Folkways Recording. Asimismo es curador de Smithsonian Folkways Collections y director de Smithsonian Global Sound. Es cocurador del proyecto Nuestra música: Music in Latino Culture y fue coeditor del segundo volumen de *The Garland Encyclopedia of World Music* (1998), dedicado a Sudamérica, México, Centroamérica y el Caribe. Entre los años 1992 y 2000, fungió como director de la división de Tradiciones y Artes Folclóricas del National Endowment for the Arts.

y curador del sello discográfico no lucrativo Folkways Recordings, que es una división del Instituto Smithsonian, el museo nacional de Estados Unidos.

Permítanme explicarme: una de las grabaciones que me transformaron fue el primer *track* del álbum *Sones de Veracruz*, el número seis de la serie de discos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) que ideó Arturo Warman y que, posteriormente, fue continuada por Irene Vázquez Valle. Fue en 1971, un par de años después de haber comenzado a estudiar y a ejecutar los sones jarocho al estilo de Lino Chávez y su conjunto Medellín. Se trataba de una excelente e interesante ejecución de *El fandanguito*, atribuido al decano de los músicos jarocho, Arcadio Hidalgo, pero tocado y cantado por el joven músico y académico Antonio García de León. Las ejecuciones de los sones de Lino Chávez eran muy emocionantes, bien realizadas, con sonoros arreglos y muy ajustadas a los estándares requeridos en las grabaciones de los conjuntos durante aquella época: alrededor de tres minutos por canción.

Chávez fijó los patrones para los conjuntos jarocho profesionales. Su música se tocaba en la radio, y la imagen del grupo —vestidos

los integrantes con guayaberas, pantalones, zapatos blancos y sombrero de palma— fue un producto tan comercial como la instrumentación, que incluía el arpa, el requinto jarocho, la jarana y la guitarra, al igual que la duración de las canciones, las cuales terminaban con un estilo cercano al jazz: con solos de arpa y requinto antes del último verso. Yo siempre fui un gran seguidor de la música de Lino Chávez y, en 1968, viajé al puerto de Veracruz para escuchar a los jarocho “verdaderos” tocar la versión original del son.

Lo que nunca había escuchado era algo parecido a *El fandanguito*. El tempo lento; la jarana tocando sutiles variaciones; el solo de voz de Antonio García de León, con su lastimoso estilo; la poderosa poesía colmada de pasión personal, que hablaba tanto de asuntos sociales como de amor profundo. Todo ello me sobrecogió con una fuerza que estaba más allá de las palabras.

Parte de mi fascinación era estética y parte sociocultural. La grabación me provocaba una serie de preguntas: ¿era el sonido de este son jarocho tan diferente al de Lino Chávez? La ejecución no sonaba como si hubiera sido pensada para turistas o como puro entretenimiento para las fiestas, y duraba casi el doble

de los tres minutos ya mencionados. ¿Por qué fue interpretada así? ¿Para qué? ¿Quién la tocaba, para qué ocasiones, y por qué sonaba tan vieja, tan clásica, tan directa en su forma de ver las cosas? ¿Qué conexión había entre Antonio García de León tocando *El fandanguito* y la música de Lino Chávez?

Voy a interrumpir a la mitad esta historia que, por cierto, todavía no acaba, porque esa grabación me permitió iniciar una búsqueda por encontrar el significado de la vida a través de la música. Pasé siete meses investigando

en Veracruz, buscando las conexiones entre el son de los músicos profesionales del puerto –quienes se ganaban la vida tocando un repertorio de son jarocho que tiene una clara huella de los medios de comunicación y la industria disquera– y el que interpretaban los no profesionales, bajo las circunstancias sociales típicas de los ranchos y poblados de las regiones apartadas de Veracruz.

Encontré las respuestas para la mayoría de mis preguntas, pero en ese proceso me di cuenta de que en esa búsqueda, provocada



Mariachi Los Camperos de Nati Cano

Foto: Hugh Talman, Smithsonian Institution

por *El fandanguito*, habían surgido preguntas sobre mí mismo, ya que descubrir los valores y las prácticas de otra gente, inevitablemente, provoca la reflexión y la evaluación de uno mismo. Como etnomusicólogo entrenado, me siento a gusto con la noción de que la mera vibración de la música en el aire no tiene ningún significado inherente; sólo adquiere sentido si los hombres se lo dan o lo toman de la música misma.

Por lo general, la etnomusicología tiene la función de determinar cómo una comunidad valora, usa y crea la música que practica. El etnomusicólogo centra su mirada en la voz, las prácticas y las diligencias de la comunidad para descubrir significados. Así, se encuentra el significado musical en el contexto social y cultural y en la misma ejecución de la música. Pero, ¿dónde queda el significado personal para el etnomusicólogo? ¿Qué otro sentido constructivo puede tener la música más allá de aquel que está enraizado en los valores y las prácticas de la comunidad? ¿O se trata solamente de un fenómeno que debe estudiarse y entenderse tal y como ocurre al establecer su origen? Mi idea es que el proceso reflexivo para encontrar un sentido personal en la música, al intentar entender al

otro, trae consigo una claridad mayor para la comprensión del tópico de estudio y fortalece el sentido académico.

Con el fin de analizar mis propias actitudes, me di cuenta de que mi búsqueda para encontrar un significado en el son jarocho —llevado, entre otras cosas, por el poder afectivo que había percibido en *El fandanguito*— fue también para que encontrara mis propios valores y diera significado a mi vida entera. Yo era el contexto que daba un significado personal a la música, y necesitaba entender mis propios valores y prácticas para poder comprender lo que significaba la música para mí. Haber estudiado y ejecutado el son jarocho de Lino Chávez (al igual que los tambores ashanti de África Occidental, el shakuhachi japonés, el setar persa y la música rusa de balalaica) me había colocado en la posición de poder cuestionar la jerarquía de mi propio entorno social, que favorecía la música europea, así como el estilo y las técnicas de la educación musical institucionalizada. *El fandanguito* me había llevado a conocer otras personas, otras culturas, otros valores que me cuestionaban.

En resumen, esa grabación tan bien ejecutada, con su excelencia musical y su sentido de otredad, provocó una serie de pre-

guntas que me motivaron para descubrirme a mí mismo, junto con los aspectos sociales, culturales y musicales de la ejecución y sus orígenes personales. También me condujo a una carrera para vincular a las personas con su patrimonio, de forma que su propia música fuera accesible, y para clarificar su manera de pensar al inducirlos con una música que suena diferente a la que están acostumbrados y que evoca valores de una cultura que es diferente a la suya. Así fue como el poder de las grabaciones me formó. Para mí, el poder se halla en la belleza que percibí en la música, al igual que en las preguntas que provocó. En verdad, para el académico, para el músico o para el hombre común, las preguntas intelectuales que tienen una relevancia personal, combinadas con la fuerza afectiva derivada del atractivo estético, pueden forjar uno de los más seductores y fructíferos caminos de la vida. Durante cerca de cuatro décadas de trabajo etnomusicológico, la experiencia solitaria vinculada a una grabación ha sido una de las más influyentes.

Antes de terminar, quiero mencionar el efecto de algunas grabaciones en uno de los discos que coproduje para la serie del Smithsonian Folkways Recordings. Natividad Nati

Cano es fundador y director del mariachi Los Camperos, una agrupación de Los Ángeles que posiblemente sea una de las más relevantes entre los mariachis del mundo. El grupo toca ante miles de espectadores. Cano ve en el mariachi un medio para fortalecer el sentido de identidad entre los mexicanos —de gran importancia en un país multicultural como Estados Unidos—, y para recordarle a la gente sus amplios horizontes culturales, así como la riqueza y la diversidad de las creaciones tradicionales de México. Cuando él buscó un repertorio de Veracruz que contuviera un profundo sentido estético, que comunicara la identidad regional del jarocho y que a la vez fuera enérgico, creó una mezcla de sones jarochos para mariachi y abrió con *El fandanguito*, seguido de *Los pollitos* (también en el álbum del INAH) y *El toro zacamandú*. El resultado fue una impactante composición que se ha convertido en uno de los más poderosos números de su repertorio musical; fue una grabación nominada para un premio Grammy. Si no hubiera sido por la grabación de Antonio García de León para el INAH, eso jamás habría ocurrido.

En mi propio trabajo, estas experiencias con *El fandanguito* me han llevado a favorecer

grabaciones que combinen una bien lograda técnica artística con un fuerte relato cultural. Por “relato” entiendo una música que, en su relación con el contexto, trae aunado un propósito social, una fuerte carga cultural de identidad o una atractiva historia que invita a los escuchas a explorarla de una manera más profunda y a aprender más acerca de ella y de la gente que la toca. Yo espero que ellos también, en ese proceso de descubrir la música y el sentido de los otros, se encuentren a sí mismos.

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 cabalga;

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 un ventarrón de protesta
Soñé que se levantaba
Y que por fin enterraba
A este animal que se apesta;
Que grita como una bestia
En medio de su corral,
Que nos hace tanto mal
Y nos causa 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.

Diálogos musicales entre regiones culturales

Amparo Sevilla Villalobos*

Las regiones culturales de México: ¿memorias ancestrales o tradiciones cosificadas? ¿Culturas en extinción o en reconfiguración?

La existencia de regiones culturales en nuestro país pareciera ser un hecho visible y hasta valorado, no obstante, poco se sabe de su naturaleza, sus contradicciones y sus potencialidades ante un mundo cada vez más globalizado.

Las regiones culturales son un importante soporte cultural de formas particulares de sentir, pensar y actuar. En cada una de ellas se observan elementos identitarios que hacen

que sus habitantes pertenezcan a un espacio social que trasciende su adscripción municipal y estatal y que, no pocas veces, resulta ser más importante que el nacional.

Entre esos elementos identitarios se encuentran la música, el baile y la versificación, como una trilogía inseparable, como un todo que se expresa en el ámbito de la fiesta popular, cuyo nombre varía según el lugar y la época: fandango, huapango, topada, vaquería. Se trata de una trilogía cuyos contenidos simbólicos responden a entornos específicos como consecuencia de un diálogo creativo-sensible con el entorno social, ecológico e histórico de cada región.

* Etnóloga, maestra especializada en cultura huasteca. Autora de diversos estudios sobre danza tradicional, entre los que destaca su libro *Cuerpos de maíz, danzas agrícolas de la Huasteca*. En la actualidad es directora de Vinculación Regional del Conaculta.

A partir de la consideración de que dichas manifestaciones culturales constituyen uno de los ejes estructurantes más importantes de las identidades regionales, la Dirección de Vinculación Regional (DVR), perteneciente a la Dirección General de Vinculación Cultural del Conaculta, tomó la iniciativa de organizar un encuentro nacional de intérpretes y promotores de la música tradicional mexicana.

El objetivo de ese encuentro, y de los que le han seguido,¹ es propiciar un diálogo entre exponentes representativos de la música regional, que además de contar con una valiosa y sólida propuesta artística, se distinguen por realizar diversas acciones (talleres, publicaciones, foros, festivales, etcétera) encaminadas a vigorizar su tradición y favorecer su continuidad. La reflexión colectiva se ha dado en torno al reconocimiento de intereses y problemáticas comunes, así como del planteamiento de alternativas.

Unos de los resultados de esos encuentros fue la constitución de una línea de trabajo para la DVR denominada “Son raíz: diálogos musicales entre regiones culturales”, que consiste en

la continuación de dichos encuentros, además de la organización de conciertos en plazas públicas con la presencia de grupos provenientes de las diversas regiones del país, paralelamente a la edición de fonogramas y videos.

Cabe señalar que en la DVR se operan, en coordinación con las instancias de cultura de los estados, los siguientes programas de desarrollo de cultura regional: Huasteca, Istmo, Sotavento, Yoreme, Tierra Caliente y Maya. El objetivo de dichos programas no es el fomento de los regionalismos, sino el conocimiento profundo de lo propio aunado a la capacidad de reconocimiento y diálogo con lo diverso.

En lo que respecta a las culturas musicales, hemos efectuado diversas acciones tendientes a la revitalización de la música regional y, parte de dichas acciones, es la línea de trabajo antes mencionada. El nombre asignado tiene como fundamento una concepción que ha guiado nuestro trabajo: la raíz ha sido el principal soporte de la diversidad creativa. ¿Cómo mantenerla viva?

En lo que se ha constituido una búsqueda colectiva, porque en ello están varios músicos,

¹ Los encuentros realizados hasta la fecha han sido celebrados en Pátzcuaro, Michoacán (2004), Tlayacapan, Morelos (2006) y Purísima de Arista, Arroyo Seco, Querétaro (2007). Cada uno de éstos se efectuó en corresponsabilidad con la Secretaría de Cultura de Michoacán; Cornelio Santamaría, director de la Banda de Tlayacapan; el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro y el Ayuntamiento de Arroyo Seco, respectivamente.



Los Camperos de Valles, Los Carácuaros

Foto: Dirección de Vinculación Regional, Conaculta



investigadores y promotores, se presentan diversos caminos. Además de las actividades referidas en párrafos anteriores, hemos explorado motivar el que grupos procedentes de diversas regiones interpreten juntos un son que se encuentra en su mismo repertorio tradicional, dando como resultado experiencias muy interesantes. Por ejemplo, cuando el grupo de son jarocho Los pájaros del alba tocaron *El querreque* con el trío huasteco Los gallitos del Bernal, en el Noveno Festival de la Huasteca, se dio una mezcla en la que por momentos predominaba el universo sonoro de la Huasteca, aunque la versificación conservó el ingenio que suele provenir de los trovadores jarochos.

La propuesta anterior ha partido de la consideración de la existencia de un cancionero que comparten varias regiones culturales del país, en el que se encuentran sones configurados entre el siglo XVIII y el XIX, y que fueron parte de los géneros musicales de “ida y vuelta” entre España, el Caribe y la Nueva España.

Antonio García de León nos informa que:

...los activos y anónimos portadores de ese patrimonio (...) los que atravesaban las fronteras culturales y regionales enlazando el conjunto de estos sistemas, eran precisamente los que trajinaban de ida y vuelta con las mercancías y los tesoros: los arrieros, los traficantes, los marineros, buhoneros y comerciantes vagabundos.²

El autor citado también indica que las regiones culturales se fueron configurando a partir del establecimiento de los mercados regionales pues “en la medida en que la conformación de las regiones económicas implicaba también la búsqueda de espacios propios de expresión cultural (...) a finales del siglo XVIII las regiones fueron adquiriendo poco a poco su propia identidad”.³

Lo anterior significa que, si bien existe un cancionero que comparten varias regiones del país, en cada región se observa una forma particular de interpretación de dicho repertorio.

² *Fandango, el ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México, Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2006.

³ *Ibidem*.

Motivados por la curiosidad de ver qué sucedía al reunir a grupos de diversas regiones con una misma matriz musical, aprovechamos la presencia en un concierto que organizamos en el Centro Nacional de las Artes, de tres grupos de gran trayectoria: Mono Blanco, Los Camperos de Valles y Los Carácuaros, quienes interpretaron juntos varios sones, entre los cuales se escuchó el muy popular *Cielito lindo* entre los huastecos que, entre los jarochos, es conocido como *El butaquito*.

El resultado de este experimento se puede apreciar en la pista que se presenta en el disco compacto, en la cual, según nuestra apreciación, se escucha una especie de “ida y vuelta” entre las tres regiones presentes: So-tavento, Huasteca y Tierra Caliente. La gra-

bación, por desgracia, no es de lo mejor en cuanto a calidad de sonido, debido a que fue realizada en vivo, sin pensar que, posteriormente, podría ser incorporada a una edición profesional como la que nos ocupa, y también por el hecho de que, al final del concierto, se improvisó la participación conjunta de los tres grupos, faltando los micrófonos adecuados para cubrir con voz e instrumentos a los once músicos reunidos. Además, el cielo se sintió conmovido por haber sido nombrado en tal acontecimiento y empezó a llorar “a cántaros”, por lo que el estruendo de los relámpagos y los gritos de entusiasmo del público forman parte de una larga, improvisada, por momentos atropellada y, finalmente, cautivadora canción.

La música popular

Daniel García Blanco*

La música popular se configura con las canciones y piezas instrumentales que, con el paso del tiempo y mediante un proceso natural de selección, un pueblo, una región o un país hace suyas para expresar sus sentimientos y estados de ánimo, como reflejo de su propia idiosincrasia.

En el México actual habría que diferenciar la genuina música popular de la de moda, pues, mientras la primera es el resultado del juicio insobornable del pueblo que, con el paso del tiempo, la adopta o la adapta para darle permanencia en su gusto, la segunda obedece más a procedimientos publicitarios y comer-

ciales, aunque muchas veces esté basada en formatos extranjerizantes y con muy discutible calidad literaria o musical.

No obstante la fuerte influencia enajenante que ejercen los medios de comunicación masiva, el acervo musical popular se ha ido enriqueciendo paulatinamente con la producción tanto de compositores consagrados como la de los que van en ese camino, o los francamente desconocidos pero que han podido llegar hasta la entraña misma del pueblo y allí se quedan para siempre.

Género: conjunto de especies que tiene ciertos caracteres comunes.

* Investigador, músico, profesor y promotor de la música popular mexicana fallecido en 2008. Fue director de la Casa de la Música Mexicana.

Clase: orden en que, con arreglo a determinadas condiciones o calidades, se consideran comprendidas diferentes cosas.

Estilo: modo o manera de hacer una cosa. Manera peculiar y privativa que un creador o un intérprete imprimen a una obra determinada, dándole un carácter especial de expresión.

Algunos de los más reconocidos estudiosos de la música popular mexicana, como los maestros Vicente Teódulo Mendoza e Higinio Vázquez Santa Ana, entre otros, casi coinciden al enumerar para el conocimiento, análisis y comprensión de su vasto repertorio a cinco grandes grupos genéricos con sus correspondientes divisiones: 1.- Canción. 2.- Corrido. 3.- Son. 4.- Jarabe y 5.- Valona.

El género canción es quizás el más amplio y nutrido por sus variadas fuentes y circunstancias, ya que sus ejemplos pueden ubicarse en los linderos del amor, el desamor, la decepción, la felicidad, la indumentaria, la gastronomía, las montañas, los ríos, los fenómenos celestes, las flores, los animales y, por supuesto, los ranchos con sus faenas, sus fiestas, sus pasiones y demás. Veamos sólo un breve aspecto en el género canción, el que se refiere a:

La canción ranchera

Es aquella en la que, con un lenguaje sencillo y cotidiano, se hace referencia al ambiente propio del rancho y su entorno: paisaje, tradiciones, indumentaria, gastronomía, oficios y faenas, relaciones sentimentales, estados de ánimo, etcétera.

En la canción ranchera, la estructura y el desarrollo de la línea melódica son igualmente sencillos y sin mayores complicaciones armónicas o rítmicas. Esta forma de canción se ha dado por igual en los ranchos de todas las regiones del país y contiene, algunas veces, características locales muy propias; por otro lado también ha sido punto de inspiración para innumerables compositores, empíricos o académicos, quienes, aun sin ser rancheros de origen, han abordado el tema con talento, ingenio y sensibilidad indiscutibles.

Habrà que conceptuar que la esencia de la canción ranchera radica básicamente en el texto y no en la indumentaria del intérprete o el grupo musical que le acompañe, pues en la actualidad se ha considerado, temerariamente, que todo cantante que porte indumentaria charra o folclórica y se haga acompañar por mariachi es, por ese solo hecho, intérprete de ranchero, aunque el repertorio que aborde

—bolero, balada moderna, canción lírica, romántica, generalmente con temas urbanos, etcétera—, sea muy ajeno al concepto del género.

El mariachi, indudablemente una de las agrupaciones instrumentales más populares dentro y fuera de México, hace mucho tiempo que dejó de concentrarse en interpretar exclusivamente la música de la región de su procedencia —El Bajío—, pues sus integrantes se han preocupado por capacitarse técnicamente en la ejecución de sus instrumentos y como arreglistas para lograr una mayor versatilidad sonora y así incursionar, con acierto, en diferentes géneros, modalidades y estilos, desde el folclore original hasta la música académica de concierto.

Por lo tanto, no será conveniente aplicar el calificativo de “ranchero” a todo lo que toca el mariachi, como ha ocurrido con el bolero, la balada, la cumbia, la salsa, el jazz, el pasodoble, etcétera, pues se correría el riesgo de que, al interpretar *Poeta y campesino*, de Franz von Suppé; *La luciérnaga*, de Paul Lincke; *El Danubio azul*, de Johan Strauss o *Nereidas* de

Amador Pérez Torres, habría que anunciarlas como oberturas y gavotas rancheras o como vals y danzón rancheros.

El Diccionario de Mejicanismos de Francisco J. Santamaría¹ contiene las siguientes definiciones que bien pueden orientar la cabal comprensión del tema.

Rancho: Hacienda o finca de campo, pequeña, modesta o humilde. Sitio.

Ranchero: Campesino, labriego, habitante de un rancho, y diestro en la equitación y en los ejercicios de lazar, colear y jinetear animales.

Para las canciones que no son específicamente rancheras pero que se enmarcan en formatos y estilos nacionales, quizá lo más adecuado será llamarlas vernáculos o típicas, atendiendo a las definiciones más usuales, como:

Vernáculo: De la propia casa o del propio país. Doméstico, nativo.

Típico: Propio de un sitio, persona o cosa. Que corresponde a un tipo determinado.

Por último, se presentan algunos ejemplos de canciones mexicanas típicamente rancheras:

¹ Porrúa, México, 1978.

Título	Autor
<i>Adiós, mi chaparrita</i>	Ignacio, <i>Tata Nacho</i> , Fernández Esperón
<i>El chilpayate</i>	Ídem.
<i>Canción del campo</i>	José, <i>Pepe</i> , Guízar Morfín
<i>El mariachi</i>	Ídem.
<i>Un madrigal</i>	Ventura Romero Armendáriz
<i>Allá en mi pueblito</i>	Ídem.
<i>A la brava</i>	Felipe Bermejo Araujo
<i>Al morir la tarde</i>	Ídem.
<i>Flor silvestre</i>	Manuel José Díaz Mirón y González de Castilla y Miguel Ángel Díaz Mirón y González de Castilla, Los cuates Castilla
<i>El pastor</i>	Ídem.
<i>Dos arbolitos</i>	Jesús <i>Chucho</i> (Bojalil) Martínez Gil
<i>Pocito de Nacaquiña</i>	Ídem.
<i>Al pie de la montaña</i>	José Alfredo Jiménez Sandoval
<i>Serenata sin luna</i>	Ídem.
<i>La Panchita</i>	Joaquín Pardavé Arce
<i>Caminito de la sierra</i>	Ídem.

Ama Kakui...

Música rectora¹ de la Mixteca Baja, Oaxaca-Guerrero

Rubén Luengas Pérez*

Era el mediodía del 16 de diciembre de 1999. En una de las calles del centro de *Ki yaa* (Coicoyán de las Flores, Juxtlahuaca, Oaxaca), en una tienda con un mostrador y apenas unos cuantos productos en sus estantes —una tienda que fue próspera, comentábamos—, estaban unos diez hombres que hablaban incesantemente en *tu'un savi* (mixteco) y comentaban sobre la música, sobre una en particular. Al lado izquierdo del

mostrador de madera de sabino, cuyo aroma se mezclaba con el del aguardiente, el tendero, un mixteco bilingüe, acomodaba en el exhibidor, también de sabino, unos veinte ejemplares de un mismo casete, distribuyéndolos con cuidado y buscando una composición que llenara el espacio. Los asistentes hablaban más y pedían que pusiera la música, que pusiera ese casete: el famoso “azulito” —le decían— con la foto del pueblo, la iglesia, un árbol, las casas

* Licenciado en etnomusicología por la UNAM. Músico y director del grupo *Pasatono*. Autor de diversos estudios sobre las músicas de las Mixtecas.

¹ Músicas rectoras es un concepto que me encuentro desarrollando en la actualidad. Está enfocado particularmente a la cultura musical mixteca. En síntesis, tiene que ver con las ocasiones musicales, instrumentos, repertorios, formas musicales o cualquier agente socio-musical que tenga una influencia plausible dentro o fuera de una misma cultura musical. Las músicas rectoras son agentes de influencia musical que, impulsados por otros agentes tales como los económicos, políticos, mediáticos o sociales, se ubican como modelos de seguimiento. Actualmente se prepara un documento amplio sobre este concepto, considerando distintas perspectivas teóricas. Dicho trabajo se está elaborando en colaboración con el etnomusicólogo Daniel Gutiérrez Rojas.

y los cerros. Lentamente el tendero abrió la caja, sacó el casete, lo puso en una grabadora, oprimió *play* y empezó a sonar...

Ama kaku-i kundu'i ñuu yu,
ama kaku-i kundu'i ve'e yu,
ama kaku-i kundu'i ñuu yu,
ama kaku-i kundu'i ve'e yu.

Xa saá inka ñuu ndasa ñuu yu,
xa saá inka ve'e ndasa ve'e yu,
xa saá inka ñuu ndasa ñuu yu,
xa saá inka ve'e ndasa ve'e yu.

Cuando nació para estar en mi pueblo,
cuando nació para estar en mi casa,
cuando nació para estar en mi pueblo,
cuando nació para estar en mi casa.

De todas maneras en otro pueblo he de ir,
de todas maneras en otra casa he de ir, de
todas maneras en otro pueblo he de ir, de
todas maneras en otra casa he de ir.

Los asistentes se amontonaban frente al
mostrador, tomaban más aguardiente, otra co-
pa, otro marrazo, sacaban un billete de veinte



pesos de los azules y una moneda de diez; querían desesperadamente comprar *Ama kakui*.² Se acabó la música y la volvieron a repetir, llegaban otros más, la oían, sacaban dinero y compraban *Ama kakui*. Así se vendieron muchos ejemplares, era una verdadera conmoción, era un sentimiento que se movía con esa música, con ese casete, todos lo querían y todos lo tenían. Era un *Mixtecup*³ de La Montaña, donde se hacía cola para esperar el lanzamiento del nuevo éxito en mixteco, de la nueva producción fonográfica.⁴

Es así como se ha ido desarrollando la economía actual de la música indígena de la Mixteca Baja, las músicas rectoras han dictado el camino de la música mixteca. La industria de la música grabada, su estética de grabación, la distribución, dotación instrumental y el canto en mixteco perfilan la economía de la música, basada en las antiguas ocasiones musicales, al igual que las rutas de

comercialización y distribución de los instrumentos tradicionales como el bajo quinto, el violín y las jaranas, ahora apropiadas por los puesteros, distribuidores indígenas ofertando, en los días de plaza, ferias y santuarios, la música mixteca de hoy.

En 1999 salió a la venta el fonograma *Grupo Mixteco Metlatónoc, Kivi yaa Isavi, Vol. 1 Tuxa ndoko*, en soporte de audio casete, portada de un flap, con diez ejemplos musicales ejecutados por el grupo Tuxa ndoko (ocote frondoso). El fonograma era reconocido por varios componentes, entre ellos la foto de la portada, los músicos de Metlatónoc, Guerrero, pero, sobre todo, por un ejemplo musical: *Ama kakui kundui ñuu yui*.⁵ Decía la gente: “quiero donde viene *Ama kakui*”, lo buscaban y lo compraban.

Ama kakui es un *yaa sii* (música alegre) verbalizada así en lengua mixteca, diferenciada de otras formas musicales que los mixtecos

² La transcripción y traducción de *Ama kakui* fue realizada por Reina Ortiz Montealegre, originaria de Metlatónoc, Guerrero, productora de la XEZV La Voz de la Montaña, CDI, Tlapa de Comonfort, Guerrero, basándose en los lineamientos propuestos para escribir el mixteco en ortografía práctica por *Ve'e tu'un savi* (Academia de la Lengua Mixteca).

³ Utilizo *Mixtecup* en analogía con la famosa tienda de discos a nivel nacional Mixup.

⁴ Este relato es parte de las anotaciones en el diario de campo de la expedición “Viaje astral: las últimas grabaciones mixtecas del siglo XX”, emprendido en el mes de diciembre de 1999 por Patricia García López y Rubén Luengas Pérez.

⁵ En el folleto del disco los nombres de las piezas tienen errores ortográficos.

practican por los atributos nativos que se le dan, tales como originaria, antigua, como la “música mixteca”. Este tipo de música ocupa un lugar central dentro de la taxonomía del campo semántico de las formas musicales para los mixtecos. *Yaa sii* se caracteriza por tener distintos componentes musicales que la hacen ser. Uno, el más importante tal vez, desde las evaluaciones nativas, corresponde al componente rítmico, consistente en un tetragrupo de ritmos dactílicos equivalente a un compás de 12/8; este ritmo es una constante para esta forma musical en las tres partes que conforman a la Mixteca Alta, Baja y Costa. Los hablantes de *tu'un savi* (lengua mixteca) han utilizado por años y por lo general el término “chilena” como un recurso de traducción al español de la categoría *yaa sii*.⁶ No obstante, dentro de las comunidades bilingües y sobre todo monolingües del mixteco, el término *yaa sii* es de uso cotidiano para referirse e identificar a este tipo de música como la música propia.

El fonograma de *Tuxa ndoko* está conformado en su totalidad de *yaa sii*, y el éxito

de ese fonograma es, sin duda alguna, el *Ama kakui*. Su autor, el maestro normalista Leónides Rojas Hernández, hizo esta composición entre 1986 y 1987. En pocas palabras, habla de la tristeza o de la tiricia —como dicen los mixtecos— de dejar el pueblo y la casa donde nacieron. Su tristeza es un reflejo de la pobreza y la discriminación que el maestro vivió como migrante cuando salió a trabajar muy niño a Cuautla, Morelos, Sinaloa y Baja California. Hasta ahora no ha cruzado al otro lado, a los Estados Unidos.

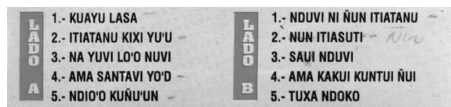


⁶ Es necesario indicar que la música que se identifica con el nombre de “chilena”, como recurso de traducción de *yaa sii*, es una música distinta en su estructura musical y coreográfica de la llamada chilena de la Costa. Para mayor información véase: Rubén Luengas Pérez, *Yaa, La otra chilena*, Oaxaca, FOESCA, 2004 (inédito).

Tuxa ndoko no se imaginaba lo que iba a suceder a partir de su casete. Se destaca entre otras cosas por ser de los primeros grupos en grabar su propia música, con sus propios recursos humanos, económicos, estéticos e instrumentales, entre otros. Grabado y producido por Grabaciones y producciones Barra, Récor, ubicados en Chilapa de Álvarez, Guerrero, *Tuxa ndoko* dictó cómo se harían las siguientes producciones fonográficas, cómo se registrarían los criterios de repertorio, de dotación, de estética de grabación, de estética de diseño visual y de su propio mercado. Este fonograma está evidentemente dirigido a los hablantes de mixteco del área Baja, de las subáreas I, II, III, IV y V,⁷ principalmente, pues sus contenidos, título y subtítulo se encuentran en lengua mixteca.

Los ejemplos musicales que incluye son: Lado A: 1. *Kuayu lasa*, 2. *Itia ta'nu kixi yu'u*, 3. *Na yuvi lo'o nuvi*, 4. *Ama santavi yo'o*, 5. *Ndio'o kuñu'un*. Lado B: 1. *Nduvi ni ñuun itia ta'nu*, 2. *Nun itiasuti*, 3. *Savi nduvi*,

4. *Ama kakui kundui ñui*, 5. *Tuxa ndoko*, todos escritos y cantados en lengua mixteca. En ese tiempo el grupo estaba conformado por los siguientes músicos e instrumentos: Leónides Rojas Hernández (güiro), Rubén Hernández Olea (Violín), Rogelio Cortés Olea (guitarra), Paulino Cortés Olea (guitarra) y Raúl Hernández Mercenario (contrabajo) —esta dotación es sucesora del bajo quinto y la jarana como instrumentos de acompañamiento rítmico-armónico—. En la grabación está presente una fuerte tendencia al uso de efectos en posproducción y sobresalen el *delay* en el violín y *reverb* en la voz. La portada está enmarcada por una fotografía panorámica del pueblo de Metlatónoc (lugar de origen de los integrantes), en cuyo lado derecho se observa un ocote, árbol que le da nombre al grupo, la iglesia principal, el caserío y los cerros.



⁷ Thomas Smith Stark divide a la Mixteca en tres grandes áreas lingüísticas con sus respectivas subáreas y variantes. Dentro del área Baja existen cinco subáreas: I Mixteco de la Baja norte, II Mixteco de la Baja central, III Mixteco de Tezoatlán, IV Mixteco de los Altos de Guerrero y V Mixteco de la Sierra Baja sur. Ver Smith Stark, "El estudio actual de los estudios de las lenguas mixtecas y zapotecanas", en Leonardo Manrique, *et. al.*, *Panoramas de los estudios de las lenguas indígenas en México*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1995.

Al poco tiempo, comenzaron a aparecer decenas de casetes con el mismo formato: todos grababan con cuerdas y maquillaban con el *delay* al violín, los títulos de las canciones estaban en mixteco y, por supuesto, no podía faltar la fotografía panorámica del pueblo. *Tuxa ndoko* dictó como se debía hacer un casete, ellos fueron los primeros en generar un gran movimiento de la industria de la música grabada en la Mixteca y, en su tiempo, la música rectora de la región. Su comercialización estrictamente enfocada al mercado indígena se valió, y aún se vale, de un circuito de celebraciones religiosas enmarcadas en los principales santuarios indígenas, sobre todo durante la Cuaresma. El circuito de santuarios mixtecos y triquis es una conjugación de las celebraciones religiosas, sitios de peregrinación y puntos de comercio local de temporada. Alrededor del santuario se mueve una economía dinámica de oferta y demanda de productos de las tierras bajas y altas que se intercambian y que son requeridos por los mixtecos. Así, se observa el movimiento

económico de la sal, el coquillo, la palma, el tabaco y el pescado, entre otros. En el escenario del santuario, la música ha forjado su propia economía. Históricamente los santuarios fueron los escaparates para los lauderos de Coicoyán de las Flores,⁸ donde se hacía el comercio de los instrumentos; luego, la industria manufacturera de los instrumentos mixtecos fue desplazada —ya que no fueron competitivos en cuanto a “tiempo-producción”— por las incipientes fábricas de instrumentos de Paracho.⁹ La música indígena de la Mixteca tenía ya reservado un lugar dentro de la economía generada en los santuarios. Durante un tiempo fue olvidada y al parecer desarticulada, hasta que aparecieron “los puesteros” (precedidos por una larga cadena de procesos donde intervenían músicos, lauderos, ingenieros de grabación, diseñadores, etcétera), y que hoy en día ofertan música mixteca *yaa sii*, junto con otras músicas de moda.

Tuxa ndoko fue un grupo precursor en la reactivación de la economía de la música,

⁸ Thomas Stanford, Notas del fonograma *Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, Homenaje a Thomas Stanford*, México, Conaculta-INAH, 1999. Rubén Luengas Pérez, “El bordón de las nubes” en *Aceros, boletín de los archivos y bibliotecas de Oaxaca*, México, vol. 6, núm. 24, invierno, 2001, pp. 23-27.

⁹ Hoy en día las fábricas de Paracho, Michoacán, y sus artesanos se encuentran en crisis debido a la comercialización de las guitarras chinas.

hasta ese momento un tanto desarticulada por la migración y la competencia desleal. Sin embargo, para los mixtecos la posibilidad de tener una grabadora para oír su música en un casete, ver a su pueblo en la foto de la portada y saber que lo que hay en esa cajita estaba dirigido a ellos, era una realidad y, al mismo tiempo, significaba un gran potencial de proyección, producción y ventas de esta música, e incluso de reforzamiento de su identidad musical. *Ama kakui* fue uno de los protagonistas de esta historia, verdaderamente todos la cantaban y la conocían, la tarareaban,¹⁰ ya que representaba mucho para los mixtecos al tocar el tema de la migración. Es conocida en el valle de San Quintín, Ensenada y Tijuana, en Baja California; San Diego y Fresno, en California, y en Nueva York. Otros grupos la han grabado cambiando un poco la letra, pero sigue siendo la misma *Ama kakui*.

Poco tiempo después, y siguiendo los modelos comerciales de novedad, otras músicas empezaron a gestarse como rectoras, iniciaron cambios de dotación, comenzaron a tocar con guitarras y bajo eléctrico, batería e introduje-

ron el teclado. Éste a su vez dio un giro radical a la música mixteca creando otro modelo de música rectora, la música de teclado “autosuficiente”, ya que hace todo lo que antes hacían los cuatro músicos que integraban un grupo. Apareció el mítico Mateo Reyes de San Martín Peras, Juxtlahuaca, Oaxaca. Mateo, dicen los jóvenes tecladistas, creó el ritmo de *yaa sii* en el teclado, aunque en realidad se refieren a que él fue quien lo programó como una forma musical más de la caja de ritmos.

Juan Tenorio Tobón dice:

Una vez me compré el mejor teclado que había, lo mandé traer de México, y trae como 700 ritmos; hip hop, salsa, reggae, cumbia, pero no traía *yaa sii*, pero Mateo Reyes lo inventó.¹¹

Mateo, en su tiempo, dictó cómo se debía de hacer música en la Mixteca, sólo bastaba con tener un teclado, saberlo programar, cantar muchos narcocorridos y *yaa sii*, porque eso le gusta a la gente. Y así comenzaron a salir decenas de tecladistas y a grabar sus discos

¹⁰ En 2005, los niños boleros del parque de la Ciudad de Tlapa de Comonfort tarareaban *Ama kakui* mientras daban bola.

¹¹ Entrevista a Juan Tenorio Tobón, de Coicoyán de las Flores, Juxtlahuaca, Oaxaca. Septiembre de 2007.

con Barra Producciones. Desde luego, en el repertorio de Mateo Reyes y de los actuales tecladistas no podía faltar *Ama kakui*.

En 2006 mataron a Mateo Reyes por un lío que tuvo que ver con la música, pues tenía mucho éxito y mucho trabajo, lo cual despertaba envidias, ya que era llamado a tocar en fiestas en Tepejillo, Juxtlahuaca, San Quintín y California. Hoy en día existen varias decenas de jóvenes tecladistas que quieren seguir el ejemplo de Mateo Reyes, de su música *yaa sii* en teclado. Uno de ellos es Juan Tenorio Tobón, hijo de Juan Tenorio y nieto de don Quirino Tenorio, dos de los lauderos sobrevivientes mixtecos quienes han heredado el oficio tal vez desde el Virreinato tardío. A Juan “el tecladista” no le interesa la laudería ni el violín, mucho menos el bajo quinto, pero sabe que *yaa sii* es la música mixteca y que la toca con su teclado.

A finales de 2007, se comenzó a rodar el largometraje *Espiral*¹² en San Pedro Yoduyuxi, Huajuapán, Oaxaca, escrita y dirigida por Jorge Pérez Solano, producida por el CUEC-

UNAM e Incine y en cuya banda sonora se incluye *Ama kakui*, producida y ejecutada por Pasatono.¹³ Hasta esta producción cinematográfica *Ama kakui* fue registrada ante Indautor para los efectos de pago de derechos de utilización para el filme. En 1986, cuando Leónides compuso *Ama kakui* no se imaginó que iba a ser una música conocida y reconocida por muchos, por los de su pueblo y por los de afuera, y que, junto a *Tuxa ndoko*, iba a impulsar con sus músicas rectoras la economía musical de la Mixteca Baja, muy lejos de quienes creíamos que se encontraba casi acabada y condenada a la extinción. Las músicas rectoras han dictado cómo se graba, qué se graba, cómo se produce y posproduce, qué se pone en la portada, dónde se vende y cuánto cuesta.

Si tú vieras visto cuando vino *Tuxa ndoko* a tocar su primer baile acá en Coicoyán, vieras visto cuánta gente los esperaba y con qué emoción fueron, la plaza estaba llena [...]¹⁴

¹² *Espiral* es la sexta ópera prima del CUEC-UNAM. Director: Jorge Pérez Solano, productor: Roberto Fiesco, música: Rubén Luengas, *Pasatono*. 2007.

¹³ Pasatono es una agrupación que se dedica a investigar, difundir y ejecutar la música de los mixtecos. www.pasatono.com

¹⁴ Entrevista a Juan Tenorio Tobón, *cit.*

Un día, el bajo quinto, la jarana y el violín que bajaban de la Loma de los Tenorio de Coicoyán fueron los agentes rectores de la música. Los lauderos de Coicoyán dictaron los modelos de instrumentos, materiales, formas, y configuraciones de instrumentación que incluso llegaron a otras culturas musicales como la triqui y la afromestiza, que hicieron su música con instrumentos mixtecos. Luego el grupo de música *Tuxa ndoko*, con *Ama kakui*,

comenzó otra historia de cómo tocar, grabar y vender la música. Le siguieron grupos como El Remolino con sus instrumentos eléctricos y después surgió Mateo Reyes y sus teclados.

Hoy, la moneda está en el aire y no se sabe a ciencia cierta quién ocupará el lugar de las músicas rectoras de la Mixteca Baja de Oaxaca y Guerrero.

Ñuu Xia'a

Todos Santos, 2007

Tras las huellas de África en el son jarocho

Rolando Antonio Pérez Fernández*

Los tres registros de campo realizados por nosotros e incluidos en este fonograma son resultado de investigaciones llevadas a cabo entre 1994 y 1995 con el apoyo institucional de la Dirección General de Culturas Populares (DGCP) de Conaculta, obtenido mediante concurso con un proyecto de investigación titulado *El son jarocho como expresión musical afromestiza*, cuyo cronograma comprendía un año de duración. Para dichos registros se utilizaron una grabadora estereofónica de casete Marantz

modelo PMD430 y dos micrófonos cardiodes Atus ATR30 de baja impedancia. El principal objetivo perseguido con estos registros fue la documentación de música jarocho en el estado de Veracruz para su posterior transcripción y análisis, así como la realización de entrevistas etnográficas. La selección aquí presentada obedece, principalmente, a que la transcripción y el análisis de dos de dichos registros forman parte de un capítulo titulado también “El son jarocho como expresión musical afromestiza”, publicado en 2003 en el número XI

* Doctor en ciencias sobre arte por el Instituto Superior de Arte de Cuba. Actualmente es docente en el área de etnomusicología en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Ha trabajado como violonchelista en la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba y como investigador en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. Ha publicado los libros *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, 1987, y *La música afromestiza mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990; además de una veintena de artículos y capítulos de libros. En 1982 recibió el Premio de Musicología Casa de las Américas.

de la serie *Selected Reports in Ethnomusicology* por la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). Este número, coordinado por Steven Loza, recoge las memorias de la conferencia internacional Latin American Musical Cultures: Global Effects, Past and Present, celebrada en dicha universidad en 1999. Copia de todos los registros de ejecuciones musicales y entrevistas que resultaron del proyecto —ya fueran de ocasiones musicales espontáneas, tales como huapangos o fandangos, festivales, bodas, procesiones y velorios de santo, o bien de ejecuciones solicitadas por nosotros— se hallan resguardadas en los archivos de la DGCP y a disposición de los interesados. También lo está un álbum de fotografías tomadas por Rafael Reyes, Alberto Soria y Alejandro Huidobro, quienes tuvieron la gentileza de colaborar de esta forma en el proyecto. En la fase inicial del mismo, Reyes contribuyó además con videgrabaciones y registros sonoros. A ellos va nuestro agradecimiento

La grabación del son titulado *El coco*, son de *a montón* (bailado sólo por mujeres) en modo menor, se llevó a cabo en el domicilio de la familia Arboleyda, en el municipio Boca del Río, Veracruz, el 13 —o más bien 14— de mayo de 1995, en ocasión de celebrarse, en privado

y con muy escasos invitados, el cumpleaños de Gilberto Gutiérrez, quien encabeza el famoso grupo musical Mono Blanco (se dice que los sonos en menor suelen ser ejecutados pasada la medianoche y, en efecto, era ya de madrugada cuando se tocó *El coco*). Dadas las especiales circunstancias bajo las cuales se realizó esta grabación, se utilizó en ella un solo micrófono —sin trípode—, por lo cual se oyen ciertos ruidos producto de la manipulación del mismo. *El coco* es un son marinero que alude a un ave zancuda de color gris, común en las regiones tropicales de todo el planeta (*Nycticorax nycticorax*, L.), según consigna el *Diccionario de mexicanismos* de Francisco J. Santamaría. Este son ya no se ejecuta con frecuencia, comentó Gilberto Gutiérrez momentos antes de que, a solicitud nuestra, lo cantara. Él atribuía este virtual abandono de *El coco* al hecho de que a los músicos jarochos “les da güeña” tocarlo, debido a que su ritmo es invariable a lo largo de toda la pieza y resulta, pues, fatigoso. Ciertamente, dicho son está construido, de cabo a rabo, sobre un solo patrón rítmico, el llamado patrón estándar (*standard pattern*) africano, que consta de cinco unidades temporales básicas comprendidas dentro de un ciclo de doce pulsaciones elementales. El patrón estándar,

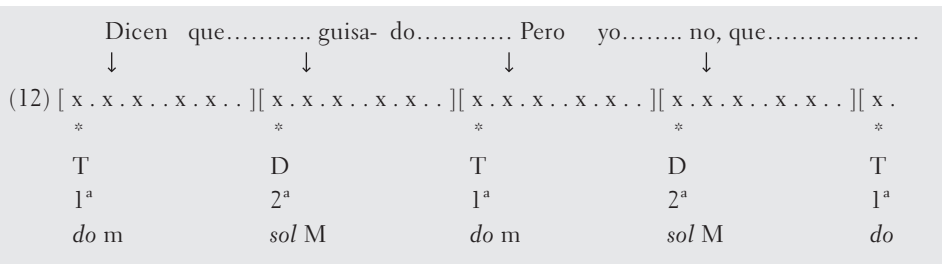
que en África suele ejecutarse en un idiófono o con palmadas, puede representarse mediante cruces (x x) y puntos (...) para indicar los golpes así como la ausencia de éstos (silencios). Ambos signos denotan la duración temporal mínima, una pulsación elemental. Véase: (12) [x . x . x . . x . x . .]

En *El coco*, como en otros sones jarocho y en sones pertenecientes a otras tradiciones regionales mexicanas (calentana, planeca, mariachi), el verso octosílabo, tan común en la poesía popular hispánica, es amoldado creativamente al marco impuesto por el patrón estándar y a un tipo de fraseo también característicamente africano que el etnomusicólogo austríaco Gerhard Kubik, en un ensayo acerca de los conceptos y términos básicos de la música africana, ha identificado tanto en culturas musicales de la Costa de Guinea (África occidental), como en el África central. Ello da por resultado múltiples variantes y una enorme riqueza rítmica. En este son se pone de manifiesto la diferente función musical que corresponde a la jarana, a la voz y a la guitarra de son, jabalina o requinto. La jarana encarna siempre la armonía en sus acordes rasgueados y marca el inicio de cada ciclo de doce pulsaciones elementales. Asume, pues,

una función métrico-armónica. Este instrumento hace patente en la estructura rítmica lo que Kubik denomina punto axial (indicado aquí con un asterisco *), y es la encargada de proporcionar lo que se conoce como *ritmo armónico*, en un esquema armónico recurrente a lo largo de toda la pieza, y que en este son cambia con cada ciclo métrico en un permanente movimiento pendular entre el acorde de tónica (T) y el de dominante (D), aquí do menor y sol mayor respectivamente. En la teoría jarocho de la música, como en el lenguaje popular de México en general, los acordes de tónica y dominante son designados con sendas categorías nativas: primera (1ª) y segunda (2ª), adjetivos ordinales que corresponden a las pisadas, es decir, acordes. Pero la jarana no delimita el ciclo métrico de manera monótona, sino diversificando constantemente su realización mediante la variación rítmica de los rasgueos y las diferentes formas de ataque y articulación de los mismos, a saber, el azote, que apaga súbita y enérgicamente la vibración de las cuerdas, de manera semejante a un golpe tapado sobre el parche de un membranófono africano; el llamado abanico o floreo (ejecución suavemente arpegiada de los acordes);

los redobles (trémolos); o el acorde que se deja vibrar libremente, a manera de golpe abierto sobre el cuero de un tambor. En cambio, la voz lleva la línea melódica y su fraseo, que en este son no coincide con el ciclo métrico, sino que marca lo que Kubik llama punto inicial, indicado aquí mediante una flecha (↓), con frases que el musicólogo argentino Carlos Vega, autor del libro titulado *La música popular argentina. Fraseología*, habría clasificado

como acéfalas, por no comenzar en el primer tiempo del compás. La primera cuarteta de *El coco* reza: “Dicen que el coco es muy bueno / guisado en especia fina. / Pero yo digo que no, / que es más buena la gallina”. En el siguiente gráfico —que sólo incluye las sílabas iniciales de los cuatro versos y la última del tercero, indicándose mediante el subrayado la duración temporal de cada verso y frase musical— se ilustra lo antes expuesto:



La estructura estrófica, rasgo característico de la música tradicional europea, si bien no exclusivo de ella, es integrada de manera orgánica a conceptos rítmicos africanos. Asimismo, la guitarra de son sigue muy de cerca a la voz, haciéndole contrapunto. (Es preciso aclarar que el significado de la palabra contrapunto empleada aquí corresponde al que se le da en la música académica y se refiere a

melodías simultáneas independientes las unas de las otras, no al que se le atribuye entre los músicos jarocho, que alude a ciertos patrones rítmicos o esquemas métricos contrastantes, lo que en la teoría del ritmo africano se denomina contrarritmo). El uso del contrapunto entre la voz y el requinto da por resultado lo que se denomina polifonía; pero, con mayor frecuencia, el requinto entreteje con la línea

melódica correspondiente a la voz una variación simultánea de esta misma línea, o sea, se produce entre ambas lo que se conoce como heterofonía. Es de notar, sin embargo, que en ciertas ocasiones el requinto modifica el fraseo de su línea melódica, que entonces contrasta temporalmente con el de la voz. En esta grabación el requinto fue ejecutado por Andrés Vega, a quien a menudo llaman *El Güero Vega* debido a su ostensible fenotipo europeo; la jarana tresera fue ejecutada por Octavio Vega, hijo de Andrés. Dicha jarana tresera, que es un instrumento producto de la inventiva de Gilberto Gutiérrez, reúne características de la jarana tercera jarocho y el tres o tresillo cubano, y presenta tres órdenes de cuerdas triples octavadas (afinación, en orden ascendente, sol del violín, do, mi). Tanto Octavio como Andrés son integrantes del mencionado grupo Mono Blanco. Cabe resaltar la forma responsorial que presenta el estribillo de *El coco*, donde un coro alterna con el cantor solista. Éste es un rasgo típicamente africano, particularmente de la manera en que aparece aquí, con una intervención sumamente breve del coro. Éste apenas canta las dos sílabas de la palabra coco, y el solista completa la métrica octosilábica del verso cantando una frase

que contiene otras seis sílabas, como se ilustra a continuación: *Coro: Coco / Solo: Tú eres un diamante.*

No debe pasar inadvertido el hecho de que, en esta entrega de *El coco*, Gilberto introdujo la siguiente cuarteta, correspondiente al estribillo de un antiguo son jarocho ya en desuso titulado *El son de los negros*, dato consignado por Humberto Aguirre Tinoco en su libro *Sones de la tierra y cantares jarocho*: “El negro ha de ser bembón / y de la nalgá boleá’ / Y sin esa condición / un negro no vale na”. La orgullosa referencia al negro y sus rasgos fenotípicos en un son de características africanas tan notables como lo es *El coco* resultó ser una significativa innovación de Gilberto.

La segunda pieza, el son *La morena*, igualmente un son *de a montón* en menor, fue grabada en el domicilio de la familia Vega, en la localidad rural de Boca de San Miguel, municipio de Tlacotalpan, Veracruz, el 3 de agosto de 1995. Una curiosa circunstancia influyó en la grabación: el hecho de que, al llegar allí, nos encontramos con que, según nos comentó Andrés Vega, su hijo Octavio se había llevado “todas las jaranas para México, dizque para arreglarlas”. Pero se apresuró a añadir que, no obstante, habían quedado allí dos requintos, y

él, junto con Tereso Vega —igualmente hijo suyo pero de fenotipo netamente afroamericano—, podía tocar para una grabación. Así, lo que de momento nos había parecido un serio contratiempo para nuestros propósitos, se tornó una bendición, puesto que el registro en estéreo de ambos requintos, sin jarana alguna, permitió descubrir fenómenos insospechados a la hora de realizar su transcripción y análisis. El *medio requinto* (afinación, en orden ascendente: sol del violín, do, mi, sol) fue ejecutado por Tereso, mientras que don Andrés tocó el requinto (afinación, también en orden ascendente: do de la viola, re, sol, do). En la introducción de *La morena* aparece en el requinto, apenas unos compases (de 12/8) después del comienzo, un motivo rítmico-melódico descendente de cuatro corcheas mientras el medio requinto le hace un contrapunto. Compases más adelante, el mismo motivo, ya casi un arpeggio (acorde cuyas notas no se ejecutan, simultáneamente, sino en sucesión), en este caso particular, con alguna nota de paso intercalada, es asumido por el medio requinto, lo cual constituye una imitación. En tanto, el contrapunto es proporcionado por el requinto (la imitación es un recurso compositivo común que fue especialmen-

te socorrido en la música polifónica europea de los períodos renacentista y barroco). El motivo mencionado presenta un desplazamiento con respecto a la métrica establecida, mantenida por el otro instrumento, rasgo típicamente africano estudiado por David Locke, etnomusicólogo estadounidense, en su artículo acerca de los principios rítmicos que rigen el tamboreo para la danza entre los eve meridionales de Ghana. Dicho desplazamiento crea una fuerte tensión rítmica. En los dos interludios instrumentales se reitera el referido desplazamiento; y en el postludio éste aparece de nuevo, pero con el mencionado motivo descendente cuasi-arpeggiado convertido ahora en un motivo ascendente, lo cual constituye una auténtica inversión (de la sucesión de intervalos melódicos), otro conocido recurso compositivo empleado tanto en la música tradicional como en la académica.

Este son oscila casi permanentemente entre la tónica y la dominante, los acordes de do menor y sol mayor, al igual que en *El coco*. No obstante, en los dos primeros versos de la sextilla final de cada sección cantada —la secuencia de estrofas en cada una de éstas es sextilla-cuarteta-sextilla— aparece la subdominante (S), conocida popularmente como



Don Andrés Vega

Foto: Rolando Antonio Pérez Fernández

tercera (3ª), que en este caso es el acorde de fa menor. La subdominante interrumpe aquí la reiterada alternancia de las dos funciones armónicas principales (tónica y dominante) y consigue con ello el efecto de una expresividad realzada, que coincide precisamente con versos de hondo contenido afectivo. Véanse los versos mencionados en su relación con las funciones armónicas que se suceden (T-S-T, o bien 1ª-3ª-1ª):

↓	↓	↓
*	*	*
T	S	T
1ª	3ª	1ª
do m	fa m	do m

Aquí el uso de la subdominante o tercera subraya musicalmente el ruego de una caricia en el doloroso instante de la partida, y deviene, a nuestro entender, un signo semiótico. Como puede observarse, el fraseo en estos versos es análogo al de *El coco*.

Es de señalar que en el texto de esta versión de *La morena* aparece un nombre enigmático: Orlea(n), Olea(n), en el que, sin embargo, creemos reconocer el topónimo

Orleans, es decir, Nueva Orleans. Véase: “En una carta de Orlea(n) / te mandé a decir, mi madre. / Lo digo para que veas / que mis tratos son legales”. Al parecer, estos versos nos remiten a los tiempos en que la ciudad de Nueva Orleans, al igual que el resto del enorme territorio de la Luisiana —originalmente colonizado por Francia—, estuvo bajo el dominio hispano (1763-1801) y, obviamente, mantuvo contactos con la Nueva España, particularmente con Veracruz. Es bien sabido que de la Nueva España se enviaba, a través del puerto de Veracruz y vía La Habana, el situado, remesa monetaria que se destinaba a sufragar los gastos correspondientes a la construcción y mantenimiento de las fortificaciones militares y la paga de las tropas en Cuba, la Florida y la Luisiana, territorios, todos ellos, ribereños del golfo de México que, igualmente, dependían de la corona española. Es por un motivo similar que en el son *La bamba* se menciona a Panzacola (una localidad de la otrora posesión española de la Florida), llamada hoy Pensacola, desde la cual emigró a Veracruz una tribu de indios españolizados y catolizados que no deseaba vivir bajo el dominio inglés. Esto sucedió cuando, durante la Guerra de los Siete Años, España prefirió ceder a Inglaterra

aquella colonia, también en 1763, con el fin de recuperar a cambio la ciudad de La Habana, ocupada por los británicos durante once meses. El son jarocho, puede decirse, es un registro oral de la historia de Veracruz y sus antiguos vínculos allende los mares.

Por último, incluimos el clásico son *El siquisirí*, son *de a montón* en mayor, ejecutado por Camerino y Anastasio Tacho Utrera, hijos ambos de Esteban Utrera, renombrado requintero y músico jarocho. La familia Utrera es mestiza, fundamentalmente de indígenas y africanos; los rasgos fenotípicos propios de la ascendencia indígena son patentes en Camerino, mientras que los de la africana predominan en Tacho. Ciertamente los rasgos culturales no están determinados por los códigos genéticos, y a menudo no existe ningún paralelismo entre raza y cultura; con todo, se diría que la tradición musical de la tierras regadas por el curso inferior del río Papaloapan y sus afluentes constituye un fiel reflejo de los grupos humanos que dieron origen a la gente que hoy las habitan. La grabación de *El siquisirí* se realizó el 2 de agosto de 1995 en El Hato (se pronuncia El Jato, con una jota suavemente aspirada), municipio de Santiago Tuxtla, Veracruz, en el taller de laudería que Tacho construyó con la

ayuda del Programa de Apoyo a Comunidades Municipales y Campesinas (PACMyC). Este taller, equipado con herramientas eléctricas, se encontraba junto al camino, a cierta distancia de las viviendas de la familia Utrera, a las cuales no llegaba entonces la electricidad. En la grabación, en estéreo también, Camerino se hizo cargo de la ejecución del requinto y Tacho de la de la jarana tercera. Ambos cantaron. Aquí pueden escucharse claramente los tangueros de Camerino en la guitarra de son. Los tangueros son secciones de carácter improvisado, particularmente expresivos e idiosincrásicos, que corresponden al estilo personal de cada ejecutante. El requintero está en libertad de tanguer después de declarar el son, es decir, una vez que ha expuesto el tema (la tonada) que identifica la pieza en cuestión. En el tanguero, ejecutado en una posición fija de la mano sobre el diapasón del requinto, el ejecutante descansa de los constantes cambios de posición y “juega” con las diferentes cuerdas del instrumento, haciendo frecuente uso del bordoneo o punteo sobre los bordones o cuerdas más graves (do, re), en los que habitualmente se hace resonar un pedal (nota tenida en el registro grave) cuyo sonido se prolonga en dichas cuerdas al ser

tocadas al aire. En ocasiones se utiliza en el tanguero el bajo de Alberti, la forma más simple de acompañamiento de una melodía, que consiste en una serie de acordes arpegiados y se encuentra comúnmente en la música para instrumentos de tecla, incluyendo la de grandes compositores del período clásico como Haydn y Mozart. El tanguero contrasta asimismo con el trineo, pasaje ejecutado en el registro agudo del requinto. Al decir de Andrés Moreno, de San Andrés Tuxtla, Veracruz, en el tanguero “el alma del hombre sale...”. La etimología latina del verbo expresar es “presionar hacia afuera”, de ahí que, además de “expresar”, su equivalente en latín (*exprimere*) signifique, “sacar”, “hacer salir”. Por ello, tanguero es, a juicio nuestro, una categoría nativa de origen africano, un préstamo lingüístico de lenguas bantúes como el kimbundu, de Angola, el kikongo, de la cuenca baja del río Congo, y lenguas muy afines a ésta, como el kilari. El amplio campo semántico de dicho vocablo y sus derivados en esas lenguas remite a determinados verbos (*tanga*, *kutanga*, *kutanguela*) que significan precisamente expresar, comunicar, decir, interpretar (una canción), contar (con las acepciones narrar y enumerar)

etcétera, al igual que a sustantivos derivados de aquéllos, por ejemplo, *lutangueso*, toque sexual, o *utanguelu*, modo de expresarse —vocablo, éste último, que nos remite directamente al concepto de estilo—. Lo referido aquí puede ser constatado en el *Dicionário complementar Português-kimbundu-kikongo* del padre Antônio da Silva Maia, así como en otras fuentes autorizadas. No es casual que ya desde el siglo XVIII hubiera aparecido precisamente en Veracruz la voz tango, con la acepción de “baile”, según consta en un documento atesorado en el Archivo General de la Nación. En síntesis, la voz tanguero está vinculada a diversos sistemas de comunicación, designados con base en la terminología empleada por la etnomusicóloga alemana Doris Stockmann en su artículo sobre la música como sistema de comunicación: el lenguaje verbal natural (lenguaje verbal ordinario) y varios lenguajes estéticos (lenguaje verbal artísticamente formado, en la poesía, o lenguajes no verbales, como la música, la danza, el lenguaje gestual), integrados todos en la interpretación musical. En esta versión de *El siquisiri* puede apreciarse también la interacción rítmica que se establece entre el requinto y la jarana, los

cuales con frecuencia se responden mutuamente con una variante del patrón estándar mostrada a continuación: (12) [x . x . x x . x . x . x], utilizando lo que podríamos llamar imitación rítmica.

Estas tres grabaciones muestran la pervivencia, en la cuenca del bajo Papaloapan —de manera análoga a como ocurre en otras cuencas fluviales de México—, de conceptos musicales africanos en el son jarocho, que ponen de relieve el trascendente aporte de los africanos, introducidos como esclavos durante

la Colonia, a la conformación de esta singular tradición regional mexicana.

A la familia Vega, la familia Utrera, Gilberto Gutiérrez y Andrés Moreno, así como a todos aquéllos que generosamente participaron también en este proyecto de investigación con su música y su palabra: Andrés Alfonso, Ramón Gutiérrez, Patricio Hidalgo, *Liche* Oseguera, Zenén Zeferino, los soneros de Chacalapa (entre ellos, Valfret, Cutberto y Fidel) y tantos otros, mi reconocimiento y admiración.









Los “géneros adoptados” del mariachi tradicional

Jesús Jáuregui*

A partir de la década de los treinta del pasado siglo comenzó la bifurcación del mariachi. En la ciudad de México se conformó un nuevo tipo de conjunto, asociado a las determinaciones de los medios de comunicación masiva: compañías disqueras, estaciones radiofónicas y empresas cinematográficas. Para este surgimiento fue también indispensable la política nacionalista posrevolucionaria del Estado mexicano.

El mariachi adoptó el traje de charro como emblema icónico visual y, a la postre, su nuevo sonido se distinguió por el penetrante toque de la trompeta. En su repertorio

se incluyen aires de otras regiones de México y, sobre todo, piezas diseñadas por autores ciudadanos, pero que se difunden como muestras de la música rural. Poco a poco, de músicos empíricos se pasó a músicos subordinados a la lógica musical letrada e, incluso, a músicos formados en la lectura y escritura musical.

A partir de esa transformación radical, el nuevo mariachi llegaría a ser el símbolo musical de México y, como tal, se trata de una tradición musical “inventada”, en términos de Hobsbawm (2002 [1983]). Los estudiosos lo han denominado mariachi “actual”, “comercial”, “para turistas”, “profesional”, “con

* Doctor en antropología. Profesor investigador adscrito a la Fonoteca del INAH. Es autor de varios libros, entre los que destaca *El Mariachi, símbolo musical de México*, así como de innumerables artículos sobre el tema, sumándose, por supuesto, sus múltiples publicaciones acerca de la región del Gran Nayar.

trompeta” o, simplemente, “moderno”.

No obstante la difusión apabullante del género nuevo en los medios de comunicación masiva, a principios del siglo xxi la tradición original del mariachi todavía permanece en algunas islas de resistencia de su amplia región de origen: los estados de Nayarit, Jalisco, Colima, Aguascalientes, Zacatecas, Michoacán y Guerrero, así como la zona montañosa de Sinaloa y el territorio indígena de Sonora.

A este mariachi —que ha continuado, con modificaciones, la tradición musical que se consolidó en la segunda mitad del siglo xviii— los especialistas lo han designado como mariachi “de antaño”, “auténtico”, “antiguo”, “original”, “sin trompeta” o, sencillamente, “tradicional”. Pero no en todas las regiones estos músicos reciben el nombre de mariachi o mariacheros, ya que también se les designa como “músicos de cuerda”, “la cuerquita”, “los chirrines”, “el tamborazo”, “conjunto de arpa grande”, “conjunto de varita” o, en tono despectivo, “músicos pozoleros” o “mariachillo”. A los mariachis que se especializan en música religiosa, y a los conjuntos que ejecutan tal género, también los llaman “minueteros”.

En el sistema musical del mariachi tradicional (Jáuregui, 1987 y 1989), la oposición

principal está ubicada en la pareja minueteros (jarabes), que representan sus expresiones más fuertes en los ámbitos religioso y secular, respectivamente.

Los minueteros constituyen una plegaria musical que se ejecuta en las veladas de los santos —en las capillas, ermitas y altares domésticos— y en las veladas de “angelitos” (difuntos pequeños de ambos sexos), porque se convierten, de esta manera, en un vehículo de comunicación de los vivos con el otro mundo —el de los santos y los difuntos (Jáuregui, 2006a). Los sones, por el contrario, imbrican el código de la música con el del canto y el de la danza; se tocan en las fiestas comunales, las ferias, las parrandas, las serenatas, las bodas, los cumpleaños y los bautizos. Los sones constituyen un vehículo de comunicación ritual entre los vivos: hombres-mujeres u hombres-hombres.

En el ámbito secular, el mariachi también interpreta —en las mismas ocasiones que los sones y alternando con éstos— jarabes, portorricos, jotas y costillas (que ya no implican el código del canto), canciones y corridos (en los que el código de la danza adopta la modalidad valseada) y vales, marchas, polkas, chotes y mazurkas (en los que también se carece del

código del canto; la danza asume la modalidad valseada en unos casos y zapateada-guaracheada en otros).

Uno de los géneros arcaicos lo constituyen los papaquis, que se tocaban y cantaban durante el carnaval y que únicamente sobreviven con plena vigencia, con letras en español arcaico y en náhuatl deformado, entre los coras (Téllez Girón, 1964 [1939]; Jáuregui, 2006b). Uno de los géneros recientes adoptados por el mariachi tradicional es el de las cumbias, que se ejecutan con el estilo correspondiente al mariachi cordófono.

En este tipo de producción simbólica —particularmente en los géneros más arcaicos (sones-jarabes, papaquis y minuets), cuya conformación data de la segunda mitad del siglo XVIII—, las creaciones son casi siempre ordenamientos nuevos de elementos ya preexistentes; se utiliza una colección de residuos cuyos componentes están, de alguna manera, preconstruidos y cuya posibilidad de utilización depende de su permutabilidad por otros elementos en una función vacante, de tal manera que la elección acarrea la reorganización completa de la estructura. Generalmente se elaboran nuevos conjuntos estructurados, no de manera directa, con base en otros conjun-

tos estructurados, sino utilizando residuos y restos de música y de letras.

Cada mariachero lleva a cabo una combinación personal de ese acervo de “trozos de melodías o de letras”, de acuerdo con un patrón estructurado, pero flexible. Se trata de un quehacer simbólico homólogo al oficio técnico del bricolaje o talachero: igualmente eficiente e indudablemente estético.

Durante el siglo XIX, se difundieron desde el ámbito elitista diferentes géneros musicales novedosos (vales, polkas, chotis y canciones “cultas”), y durante el siglo XX, en los medios de comunicación masiva, abundaron nuevas versiones de géneros tradicionales (corridos, sones); desde entonces, los mariacheros ya no tomaron pedazos para recombinar sino canciones enteras. No disponían —como sucedía con los sones y minuets— de fragmentos musicales de reemplazo; así, tuvieron que adecuar a su estilo la pieza completa.

Para el registro de los mariacheros tradicionales, se efectúa la misma operación: adaptar-adaptar una pieza a partir de la ejecución de otro mariachi tradicional que la toca en vivo; de una victrola; de la radio; del altoparlante de un tocadiscos o —a partir de la década

de los ochenta— de la grabación casera de otro conjunto.

Son los mismos músicos quienes cantan con voces campesinas, no estudiadas ni afectadas. Su dicción es considerada defectuosa, y sus tonos, heterodoxos para el gusto musical dominante. En opinión de los músicos eurocéntricos, los mariachis tradicionales “tocan desafinados”, es decir, en un tono diferente al patrón occidental. Pero los músicos étnicos —tanto rurales como ciudadanos—, no sólo de la tradición del mariachi sino de muchas alrededor del mundo, a veces no desconocen la afinación correcta: necesitan tocar de esa manera porque es la que corresponde al gusto particular de su audiencia y también la que satisface su estilo de ejecución. “De hecho, su sonido es consistente con su manera de entender la estética de su propia tradición” (Strachwitz, 2005).

En este sentido, el planteamiento del músico bosnio Goran Bregovic (1950) es relevante:

Eso de tocar en libertad es imposible en una orquesta sinfónica, porque todos tienen que estar leyendo la misma partitura. Nosotros [la Orquesta de bodas y funerales de la

tradición de los Balcanes], no. Nosotros somos libres [...] Mi público posee un apetito voraz de curiosidad. No es aquel que sólo come televisión [...] Son escuchas atentos al sonido [...] de la autenticidad étnica.[...] En música nadie puede mentir [...] de tal manera que no puedo aparecerme como un bluesman o un mariachi, aunque quiera y me gustaría ser blusero o mariachi. [...] Pero, más que nada, no me resulta honesto eso de tocar afinado. No me parece humano eso de tocar perfecto. Prefiero una orquesta que toque ligeramente fuera de tono (*apud* Espinosa, 2008: 4a).

¡Exactamente como tocan los mariachis tradicionales!

Con excepción de las fechas referentes a los años de vida de los músicos (que se han actualizado en la medida de lo posible), el presente estudio etnográfico corresponde a la grabación musical obtenida en el campo. El repertorio seleccionado para la antología incluye las siguientes piezas:

Adios a Guaymas, minuete. Mariachi de Lázaro García Silva; grabado en Ixtlán del Río, Nayarit, el 14 de enero de 1983, por Jesús Jáuregui.

Se trata de una pieza sin letra, procedente de la microtradición de la región serrana de El Juanacastle, municipio de La Yesca, Nayarit. Es una composición de algún músico letrado cuya fecha y medio de arribo a esos lugares son desconocidos. Es posible que, originalmente, la composición haya incluido letra y que ésta corresponda a “la tendencia ‘intimista’, ‘regionalista’ y ‘autóctona’” (Moreno Rivas, 1989 [1979]: 17) que se consolidó a principios del siglo xx.

Se incorporó al repertorio mariachero en calidad de minúete, esto es, de plegaria musical, y se utiliza preferentemente para resaltar la despedida de los niños difuntos (“angelitos”), pues en su título se incluye la palabra “adiós” y su tonalidad es considerada triste. Se trata de una pieza advenediza y su título destaca como anómalo, ya que los demás minúetes del repertorio de este grupo tienen nombres más concretos: *El viento*, *El lucero*, *El buey*, *El gallito*, *El jilguero*, *El borego*, etcétera.

Éste es un mariachi familiar integrado por tres generaciones: el padre, tres hijos y un nieto. Sin embargo, sólo tocan esporádicamente juntos, pues emigraron en 1967 de su poblado de origen —El Juanacastle, en la región serra-

na— y sus integrantes trabajan como músicos en mariachis modernos de Ixtlán del Río, Tijuana y Los Ángeles. Se reunieron para tener un recuerdo musical grabado del fundador, Lázaro García Silva, quien se encuentra afectado por una enfermedad terminal; de hecho, esta situación le sirvió de aliciente al anciano para realizar algunos ensayos con sus familiares. Se registraron un total de 29 minúetes.

Músicos: Juan García Duarte (1935), violín primero; Lázaro García Silva (1906-1984), violín segundo; Ramón García Duarte (1944), vihuela; Arnulfo García Flores (1965), guitarra; y Euquerio García Duarte (1930-2005), violón (tololoche) o guitarrón.

Los descendientes sobrevivientes de Lázaro García Silva continúan como músicos y mantienen la ilusión de volver a tocar juntos los minúetes serranos.

Amor del alma, vals. Mariachi de Epigmenio Alonso Pineda; grabado en Tepic, Nayarit, el 10 de abril de 1983, por Jesús Jáuregui, Miguel Ángel Rubio y Fidel Jarquín. Este vals se debe a la inspiración de Silvestre Rodríguez Olivares (1877-1965) —músico que trabajó en Colima y Sonora—, y lo más probable es que corresponda a la primera década del siglo xx. Forma parte de un conjunto de vals com-

puestos por músicos letrados y adaptados por los mariacheros en calidad de plegaria musical; de hecho, se utilizan —por su ritmo ternario lento— para descansar, pues se alternan con los minuets que exigen gran esfuerzo por parte de los ejecutantes. En la microtradición de El Pichón estos vals se utilizan como oración musical en las veladas de los santos y en las velaciones de “angelitos”, pues contribuyen a producir una atmósfera de sacralidad.

En *Dios nunca muere* (1869) ya se constataba un estilo mexicano definido para el vals, cuyo apogeo comenzó con *Sobre las olas*, compuesto por Juventino Rosas en 1887. El vals se mantuvo en auge durante el resto del Porfiriato y comenzó a declinar con la Revolución de 1910.

Jaime Nunó (1825-1908), autor de la música del Himno Nacional Mexicano, fue invitado a las fiestas patrias de 1901 y “...publicó aquí su vals que tituló *Adiós a México...*” (Garrido, 1981 (1974): 25).

En 1901 [...] Abundio [Martínez] logró un éxito sonado con el vals *En alta mar*, que dedicó a doña Carmen Romero Rubio de Díaz, entonces primera dama de la nación. Este vals llegó a ser el preferido de las bandas de música de la Arma-

da alemana, y cuando vino a México en 1910 un crucero de esa nacionalidad, trayendo a la delegación germana que asistió al centenario de la proclamación de la Independencia nacional, la banda de música del navío tocó aquí el vals de Abundio con éxito insospechado. Los músicos visitantes creían que estaban tocando un vals alemán y no pensaban que fuese de un “indito mexicano” (*Ibidem*: 24).

Rodolfo Campodónico era hijo de un excéntrico músico italiano que llegó a Hermosillo, Sonora [...]. Trabajó como director de bandas de música en varias ciudades del país. Su vals *Club verde* (1902) fue adoptado como “santo y seña” del partido antiporfirista en el norte de la nación, y le valió a su autor el exilio (*Ibidem*: 26).

El estilo del vals mexicano “...puede distinguirse *grosso modo* por sus tiempos pausados, su carácter lánguido, su apagado brillo instrumental. Si se le compara con el explosivo vals vienés, destaca el carácter más íntimo de sus melodías y cierto clima más de añoranza que de vitalidad rítmica” (Moreno Rivas,

1989 [1979]: 16). Miguel Lerdo de Tejada y Manuel María Ponce, quienes jugaron luego un papel importante en la conformación de la corriente nacionalista de la música mexicana del siglo xx, fueron también importantes compositores de vals. Todavía fueron éxitos *Ojos de juventud*, de Arturo Tolentino, en 1923, y *Morir por tu amor*, de Belisario de Jesús García, en 1926.

Éste es un mariachi típico de un poblado —El Pichón, Tepic, Nayarit—, formado por el mariachero Sabás Alonso Flores (1895-1984) —padre de Epigmenio y tío de Daniel, quien les heredó el estilo y, en gran parte, el repertorio—, totalmente integrado a la vida ritual lugareña y a la de su microrregión. Sus participaciones en el culto católico popular son constantes. Sabás estuvo presente en la sesión de grabación. Se registró un total de 23 piezas (sones, minuetes, parabienes, vals, canciones, polkas y chotes [chotices]).

Músicos: Epigmenio Alonso Pineda (1933-2005), violín; Daniel Alonso Orendáin (1932-1999), vihuela; y Juan Estrada Serrano (1932), guitarrón.

En la actualidad, este mariachi continúa la tradición de Sabás Alonso Flores; participa en las veladas y velaciones de su microrregión

con Juan Estrada Serrano (vihuela) y tres hermanos suyos: Ignacio (violín), Francisco (guitarrón) y Ángel (guitarra). De manera eventual se integra, como violinero segundo, Juan Bautista, nieto de la legendaria mariachera Rosa Quirino (*apud* Jáuregui, 2007: 18-20).

Zacatecas, marcha. Mariachi de Hilario Herrera Mina; grabado en El Mezquite, Ixtlán del Río, Nayarit, el 3 de abril de 1983, por Jesús Jáuregui, Miguel Ángel Rubio y Fidel Jarquín. Se trata de una pieza alegre que se toca para las celebraciones y las parrandas.

Zacatecas. Marcha de Genaro Codina [1852-1901], escrita como resultado de un desafío público con el maestro Fernando Villalpando [1844-1902], entonces director de la Banda Municipal de Zacatecas. Se estrenó por dicha banda en abril de 1893 y fue publicada con dedicatoria al gobernador de Zacatecas, general Jesús Aréchiga [1843-1923]. Fue compuesta con un arpa de la Tierra Caliente [...], y que se conserva en el Museo del Estado de Zacatecas. Sobre la marcha [Jesús C.] Romero escribió: ‘Más popular que la *Marcha Zaragoza* de Aniceto Ortega y que cualquier otra [por la gran popularidad que alcanzó

de inmediato se ha convertido, de hecho, en el himno regional del estado de Zacatecas y] es considerada como un segundo himno nacional mexicano (Pareyón, 2007: 1120).

El año de la grabación, este mariachi estaba vigente en la microrregión de la vertiente del río Santiago, entre los municipios de La Yesca e Ixtlán del Río, Nayarit, y Hostotipaquillo, Jalisco. Este grupo se ubicaba del lado de Ixtlán del Río (entre La Higuera y El Mezquite), mientras que el de Eziqui Magallanes López (1905) residía del lado de La Yesca (en El Juanacastle), y el de Lázaro García Flores (1906-1984) ya había emigrado a la cabecera municipal de Ixtlán del Río. Estos tres mariachis presentaban estilos musicales muy próximos. Con el mariachi de Hilario Herrera se registró un total de 21 piezas (minuetes, sones, corridos, marchas, polkas y sones de danza).

Músicos: Hilario Herrera Mina (1902-2001), violín primero; Ambrosio Herrera Velázquez (1936), violín segundo; Isidoro Lara González (1923), vihuela; Marcelino Zúñiga Sandoval (1954), guitarra; y Anacleto Velázquez Sandoval (1950), guitarrón.

Tres hijos de don Hilario Herrera Meza (Ambrosio, Anastacio y Nicolás Herrera Ve-

lázquez), junto con Isidoro Lara González, continúan tocando minuetes y vales en veladas religiosas en la microrregión de El Mezquite-La Higuera.

Una flor, canción. Mariachi huichol de Rufino Ríos Díaz; grabada en el ejido de Salvador Allende, Tepic, Nayarit, el 15 de septiembre de 1991, por Jesús Jáuregui.

La letra de esta canción denota un origen culto, distante de la tradición campesino-popular del mariachi tradicional. Se trata de una canción de autor "... emotiva, de añoranza y de queja amorosa..." (Moreno Rivas, 1989 [1979]: 14), característica del período entre la caída de Maximiliano, en 1867, y el cambio de siglo. Se puede asimilar a la canción del Bajío "...de aire lento y frase amplia [...], de vaga influencia italiana, de mediados del siglo XIX, que se cantaba en Jalisco, Guanajuato, Querétaro y Aguascalientes, acompañada de arpa, violín o bajo [¿mariachi?]; por lo general, se trataba de 'canciones lánguidas y tristes en las que a veces hay una queja dirigida a la desdenosa amante'" (Moreno Rivas, 1989 [1979]: 18).

Se desconoce cuándo y dónde se incorporó al repertorio mariachero. Esta pieza se toca en ocasiones de tristeza, en especial para

acompañar “cuerpos” (adultos fallecidos) al cementerio.

El mariachi de Rufino Ríos Díaz fue uno de los conjuntos huicholes pioneros en fincar la imagen de los mariachis indígenas en el territorio mestizo. A pesar de que el sindicato de músicos —controlado por el Partido Revolucionario Institucional (PRI)— había prohibido que los mariachis modernos tocaran en los mítines del candidato izquierdista opositor Alejandro Gascón Mercado (1932-2005), este grupo fue su acompañante oficial en la campaña por la gubernatura de Nayarit en 1974-1975. Previamente, había sido contratado por el candidato priista a la gubernatura de Aguascalientes, José Refugio Esparza Reyes (1921) para apoyar su campaña política en 1973. Para este tipo de participaciones incluyeron en su repertorio piezas de aire rural que tenían gran aceptación entre la población campesina, como el son (corrido) de Cárdenas —*Los agraristas*— y *El moro de Cumpas*.

En el año de la grabación ya habían fallecido algunos de los integrantes originales y, con algunos músicos jóvenes de refuerzo, el grupo tocaba sólo de manera esporádica. Para saber más acerca de esta tradición mu-

sical indígena se puede consultar el artículo “Un siglo de tradición mariachera entre los huicholes: la familia Ríos” (Jáuregui, 1993). La grabación se realizó sin ensayo previo y se registraron 20 piezas: sones, canciones tradicionales, canciones comerciales, corridos regionales y corridos de difusión nacional.

Músicos: Rufino Ríos Díaz [Haka Temay: Carrizo Joven] (1928), violín; Joaquín González de la Cruz [Uxa Niuweme: Pintura que Habla] (1958), vihuela; Ramiro Martínez Díaz [Mats+wa: Brazaletes Protector para la Cuerda del Arco de Cacería] (1958), guitarra; y Mariano Ríos Díaz [Xik+akame: Jicarero (Encargado) del Sol] (1926), violón.

Este mariachi dejó de tocar a mediados de la década de los noventa porque el violonero ya no puede utilizar el brazo izquierdo debido a un desgarramiento crónico del hombro.

El sinaloense, son. Mariachi de Arandas, Jalisco, grabado el 6 de septiembre de 1983 por Jesús Jáuregui, Miguel Ángel Rubio y Fidel Jarquín.

Según la versión escrita de la historia de la música mexicana, ésta es una de las piezas que fue diseñada en la ciudad de México tomando como base el estilo musical del Occidente, cuyos prototipos habían sido Gua-

dalajara (Pepe Guízar, 1937), *Apatzingán* (Nicolás B. Juárez, 1938), *Arandas*, *Cocula*, *Esos Altos de Jalisco* (Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, 1943 y 1945) y *Pelea de gallos en la Feria de Aguascalientes* (Juan S. Garrido, 1945). Fue compuesta en 1945 (Garrido, 1981 [1974]: 99) por el tamaulipeco Severiano Briseño Chávez (1901-1988), quien incorporó un cierto tono huasteco y un marcado aire nortño en la pieza.

De acuerdo con el testimonio de José Ángel Espinoza Aragón, *Ferrusquilla* (1922):

A mí me contó Enrique Peña Bátiz [1922-1998] —sobrino del ingeniero Juan de Dios Bátiz [Paredes (1890-1979)], fundador del Instituto Politécnico Nacional, y, por su cuenta, político sinaloense de influencia nacional—, me platicó que una vez estaban en una parranda en la cantina La Estratósfera, en lo más alto del cerro de La Neverría, en Mazatlán; había como ocho o diez personas tomando cerveza. Cada quien iba pagando, por turno, la tanda de cervezas.

A Enrique Sánchez Alonso, *El Negrumo* —era de Culiacán, hijo de filipino, pero ya nacido acá en Sinaloa—, no le

alcanzó el dinero para pagar las cervezas, cuando le tocó. A su lado estaba sentado Severiano Briseño de Tampico. Le dijo El Negrumo discretamente: “No me alcanza el dinero, te vendo una canción”. Se la cantó al oído, al otro le gustó y se la vendió en cincuenta pesos. Autorizó a Severiano Briseño a que la registrara, esa canción de *El sinaloense*, y ya tuvo con qué pagar una tanda de cervezas.

La canción —la haya escrito o no Severiano Briseño— debe estar registrada a su nombre en la Sociedad de Autores y Compositores.

Pero el éxito de *El Sinaloense* no se debe a la letra misma, sino a la introducción de alrededor de doce compases, y esa parte es la que enciende el entusiasmo de la gente; es un arreglo muy meritorio. Pero no es parte de la canción, eso no lo escribió el compositor. Esa introducción es de un arreglista que murió en Tijuana. [...]

El Negrumo compuso otras canciones muy bonitas, como [la canción ranchera] *Una pura y dos con sal* [1958], el bolero *Dios no lo quiera* [1956], cantado, entre otros, por Lucho Gatica, y la pieza

Culiacán [1935], que tocan las tambores sinaloenses de los pueblos (entrevista de 2008).

Enrique Sánchez Alonso, *El Negrumo* (1915-1987) tiene todas las credenciales para suponer que la historia referida tiene visos de verdad, pues fue "...uno de los compositores sinaloenses más prolíficos..." (Figueroa Díaz, 1987: 11); de hecho se le puede aplicar el título de "el pintor musical de Sinaloa": *Caminito del Humaya* (vals canción); *Guasave* (vals canción); *El tacuarinero* (corrido huapango [1958]); *La feria sinaloense* (corrido) [1980]; *¡Qué bonito es Navolato!* (polcorrido); *Mocorito* (danzonete); *El corrido de Yebabito*; *Lindo Mazatlán* (canción bolero); *Así es Sinaloa* (canción huapango) (*Ibidem*: 108, 110, 111, 112, 114, 116, 120 y 122).

Enrique Peña Bátiz, el narrador de la anécdota, era compadre de *El Negrumo* (Figueroa Díaz, 1987: 121 y 123) quien era un bebedor empedernido y de manera recurrente carecía de recursos para enfrentar las deudas cantineras (Heberto Sinagawa Montoya, *apud* Figueroa Díaz, 1987: 48; Antonio Pineda, *apud* Figueroa Díaz, 1987: 52; Figueroa Díaz, 1987: 123). Se dice que algunas de sus composiciones fueron editadas bajo el nombre de

otras personas. "De los males el menor. Lo esencial es que se escuchen, aunque otros se queden con las regalías..." (Antonio Pineda, *apud* Figueroa Díaz, 1987: 82).

En 1936, *El Negrumo* emigró a Sonora (Álamos, Navojua, Guaymas, Ciudad Obregón, Hermosillo y Cananea). Luego se aposentó dos años en Tampico, donde fue miembro del trío Los Cuerudos Tamaulipecos (Figueroa Díaz, 1987: 46-47). Después pasó a la ciudad de México y allí llegó a tocar con el Cuarteto América. Regresó a Culiacán en 1945 y retornó a la capital mexicana en 1946 (*Ibidem*: 48 y 50), donde permaneció hasta 1962; después regresó de manera definitiva a Culiacán (*Ibidem*: 53-55, 83 y 135). Según su accidentada biografía, en 1945, año del registro de *El sinaloense*, *El Negrumo* residía en Sinaloa.

Lo más probable es que el arreglista al que hace referencia Espinoza Aragón sea Guillermo Argote Camacho (1909-2001). Nació en San Sebastián, Jalisco; pasó su niñez en el Puerto de las Peñas (hoy Puerto Vallarta, Jalisco), en el puerto de San Blas, Tepic, y en Santiago Ixcuintla, actualmente Nayarit; su adolescencia y su juventud las vivió en el puerto de Mazatlán, Sinaloa. Desde niño se incorporó a las orquestas que dirigía su padre.

Emigró a la ciudad de México en 1926; estudió en el Conservatorio Nacional y formó parte de la Sociedad Musical Renovación (Pareyón, 2007, I: 75); radicó en Mexicali de 1951 a 1987 y, a partir de ese año, en Ensenada.

Su padre, Marciano Argote Rivera (1865-1957) se formó como músico en la tradición mariachera de San Gabriel, Jalisco; luego se preparó como violinista en Guadalajara. Fue informante sobre piezas de su pueblo de origen (Mendoza, 1948: 22-24; 1951: 169; 1961: 399-400). El mismo Guillermo Argote Camacho fue informante sobre una pieza escuchada en Tepic en 1915 (Mendoza, 1951: 175).

Guillermo Argote Camacho había recibido tanto la tradición mariachera como la de orquestas pueblerinas de su padre, y también las había adquirido en los lugares donde creció. Aunque era músico egresado del Conservatorio Nacional, especializado en chelo, preparó arreglos musicales “de corte mexicano” para discos y películas que le eran solicitados a él o a su hermano Francisco, quien a su vez era colaborador, entre otros, de Manuel Esperón González (Elvira Argote Camacho, entrevista de 2008).

Espinoza Aragón, quien fue amigo de Francisco Argote Camacho (1910-1978) —tam-

bién músico, director, arreglista y compositor (Pareyón, 2007, I: 75)—, después de conversar sobre la hipótesis, concluyó: “Es probable que el hermano de Pancho Argote haya sido el arreglista de *El sinaloense*, hay muchas razones para pensar que él fue” (entrevista de 2008).

El son de *El sinaloense* fue difundido macrorregionalmente por los medios de comunicación masiva (discos y radiodifusoras). También es posible que algunos mariachis tradicionales, que acudían al carnaval de Mazatlán o a la feria de Santiago Ixcuintla, la llevaran a sus pueblos de origen, más al sur (Nayarit y Jalisco), tomándola directamente de las ejecuciones de otros conjuntos. Se trata de una pieza de “raspa”, esto es, de celebración, de borrachera, de cantina y, hasta cierto punto, de presunción y brabuconería: “...pa’ no estar comprometido, cuando resulte la bola..., “...pa’ que vean como me pinto...”, “...yo no le temo a la muerte, ¡Ay, ay, ay, mamá, por Dios!”.

Este mariachi fue integrado en 1970 y sus componentes son músicos ancianos y de edad madura, quienes andan buscando clientela por las cantinas y fondas de Arandas. Sin embargo, el anciano violinero, apodado *El Birote*, era capaz de zapatear jocosamente el jara-

be mientras lo ejecutaba con su instrumento. Sus interpretaciones para la grabación fueron acomodadas al momento, ante la solicitud del antropólogo, sin ensayo previo.

Músicos: Ignacio Sánchez Ledezma, *El Birote*, (1909-¿1994?), violín primero; Othón Padilla Cabrera (1911-1994), violín segundo; Félix García Hernández (1925), vihuela y voz primera; Santiago Hernández Gamiño (1934), guitarra y voz segunda; y Lorenzo Sánchez Ledezma (1920-1996), guitarrón.

Bibliografía

ESPINOSA, Pablo, "Tocar afinado, perfecto, no me parece humano, afirma [Goran] Bregovic", *La Jornada*, (Cultura), México, 19 de abril de 2008: 4a.

FIGUEROA DÍAZ, José María, *El Negrumo. Partitura de un músico de peso completo*, Culiacán, Imprenta Minerva, 1987.

GARRIDO, Juan S., *Historia de la música popular en México*, México, Editorial Extemporáneos, 1981 (1974), Colección Ediciones Especiales.

HOBSBAWM, Eric, "Introducción: La invención de la tradición" en *La invención de la tradición*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002 (1983), Col. Libros de historia.

JÁUREGUI, Jesús, "El mariachi como elemento de un sistema folklórico", en *Palabras devueltas: homenaje a Claude Lévi-Strauss*, México, Instituto Nacional de An-

tropología e Historia, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Francés de América Latina, 1987 [1984], pp. 93-126.

_____, "Mariachi tradicional y mariachi moderno", *Jornadas de antropología*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989, Colección Fundamentos. Laboratorio de Antropología, pp. 273-287.

_____, "Un siglo de tradición mariachera entre los huicholes: la familia Ríos", en *Música y danzas del Gran Nayar*, México, Instituto Nacional Indigenista y Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos de la Embajada de Francia en México, 1993, pp. 311-335.

_____, *La plegaria musical del mariachi. Velada de minuetes en la catedral de Guadalajara* (1994), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Testimonio musical de México, tomo 47, 2006a, ensayo introductorio y fonograma en dos CD.

_____, "Las Pachitas y su contribución al esclarecimiento del origen de los mexicanos", México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2006 (mecanoscrito).

_____, *El mariachi. Símbolo musical de México*, México, Editorial Taurus-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

MENDOZA, Vicente T., *Canciones mexicanas (Mexican Folk Songs) seleccionadas y armonizadas por [...]*, Nueva York, Hispanic Institute in the United States, 1948.

_____, *Lírica infantil de México*, México, El Colegio de México, 1951.

_____, *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Estudios de folklore núm. 1, 1961.

MORENO RIVAS, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y

- las Artes-Alianza Editorial Mexicana, Colección Los Noventa, 1989 (1979).
- PAREYÓN, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de música en México*, tomo 2, Guadalajara, Universidad Panamericana, 2007.
- ROMERO, Jesús C., *La música de Zacatecas y los músicos zacatecanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.
- STRACHWITZ, Chris, *The Recordings of the Mariachi de la Sierra del Nayar in 1994*, El Cerrito, California, 2005 (mecanoscrito).
- TÉLLEZ GIRÓN, Roberto, “Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en la región de los coras del estado de Nayarit. Enero a mayo de 1939”, en *Investigación folklórica en México. Materiales*, vol. II, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, 1964 (1939).

La música del Nuevo México

Tomás Martínez Saldaña*

Homenaje a los juglares

Vicente T. Mendoza, Enrique Lamadrid, Jack Loeffler

Dos años después del descubrimiento del territorio denominado Nueva España y del desembarco de Cortés en Veracruz, un hombre apellidado Ortiz, considerado el iniciador de la tradición musical en América por haber traído una vihuela, abrió una escuela de baile en la ciudad de México. A diez años de distancia de la caída de México-Tenochtitlan y de la espectacular conquista de México a manos de Hernán Cortés, la tradición musical tanto sacra como secular de España y de la Europa medieval había echado raíces en estas tierras. En el siglo XVI, la herencia europea se enriqueció con la música y ritmos de los vencidos, quienes toma-

ron prestadas las formas musicales y lograron manejarlas y mejorarlas de manera tal que, al poco tiempo, los intérpretes novohispanos superaron a sus maestros. La nueva música viajó con los conquistadores, colonos y neófitos a todos los rumbos de la Nueva España. Así, un par de lustros antes de que terminara el siglo, en 1590, los intérpretes y sus instrumentos se montaron en las caravanas hacia el lejano Norte y siguieron de las rutas de la colonización hasta mas allá del mundo conocido, abriendo el Camino Real de Tierra Adentro hasta alcanzar el río Grande del Norte. En 1598, cuando Juan de Oñate y los colonizadores españoles establecieron su primer asentamiento

* Antropólogo, doctor en ciencias sociales por la UIA y la Universidad de Manchester, maestro en antropología rural por la UIA y la Universidad de Texas. Miembro del SNI nivel II y de la Academia Mexicana de Ciencias.

en la confluencia de los ríos Grande y Chama, forjaron las primeras rimas de su propia música, en la que se entrelazaban las grandes tradiciones medievales hispanas, mozárabes y latinas así como los ritmos, danzas y bailes de Mesoamérica. El 30 de abril se interpretó por primera vez en el Nuevo México la música sagrada y también aquella que acompaña la danza de moros y cristianos.

Una vez establecido el Nuevo México colonial, los pobladores novohispanos del río Grande del Norte, ya fueran españoles o indios, permanecieron en un estado del aislamiento relativo por años. Durante la rebelión de los indios pueblo, en 1680, sus herederos tuvieron que refugiarse en Paso del Norte, una misión a 500 kilómetros de distancia de Santa Fe, en la frontera con la Nueva Vizcaya. Al darse la reconquista, en 1692, regresaron con el capitán Vargas y se volvieron asentar y refundaron comunidades en aquel entorno duro, seco, agobiante, pero hermoso. Al final se adaptaron a la tierra y ésta los aceptó. Luego de cien años de la entrada de Oñate, quedó claro que Nuevo México no era la cornucopia de oro y plata con la que soñaron los conquistadores quienes, al fracasar, abrieron la puerta a los colonos que, exitosamente, buscaron ha-

cer su vida como modestos gambusinos, labradores y pastores.

Los nuevomexicanos enfrentaron la llegada del siglo XVIII satisfechos con cubrir sus necesidades y capotear las inclemencias del clima y de la región con la mayor habilidad posible. Tuvieron éxito y sobrevivieron creando una cultura rústica y bucólica, no exenta de honesta humildad. Allí florecieron las notas y las tonadillas del lejano México, así como los sonidos de las vihuelas, las guitarras, algún armonio, los sonoros teponaxtles y las agudas chirimías; todas unidas a las voces indígenas y mestizas que, desde entonces, entonaron temas para Dios, la mujer, el amor, el paisaje y los recuerdos. Esta mezcla generó desde muy temprano una música con un estilo que recordaba a la España renacentista, a la Nueva España gallarda y vivaz, y a los cantos de los nativos en un mestizaje abigarrado. La coexistencia con los apaches, comanches, hopis, zunis, tihuas y teguas produjo, con el paso del tiempo, una superposición cultural mayor. Los nuevomexicanos acabaron por ser un caldero para diversas herencias que sobrevivió por generaciones. El caldero hirvió doscientos años antes que el mundo sajón, generando una tradición que abrevó en fuentes castellanas,

judeo-mozárabes, mexicas y tlaxcaltecas. Se perpetuó un sentimiento moral cristiano, con raíces en las comunidades, pero que no logró desterrar del todo a las divinidades locales que le daban un carácter mítico al extraordinario paisaje del desierto, a las ruinas de los antiguos pueblos y a las zonas ribereñas del río Grande. Los colonos, desde el principio, unieron sus conocimientos con los usos y costumbres de los indios pueblo. Esta mezcla favoreció una adaptación exitosa para ambos grupos al aportar tecnología hidráulica europea y mesoamericana para la irrigación del mundo local y al recibir semillas y frutas de la tierra.

Los habitantes de este mundo mestizo, heterogéneo, abrieron tierras al cultivo, construyeron canales de riego, pequeñas capillas, iglesias; les hizo falta el hierro y se volvieron cazadores de cibolos; combatieron y comerciaron con apaches, navajos, comanches y utes. Poco a poco, sus rasgos europeos dejaron de ser dominantes y adquirieron una fisonomía distintiva, característica de pueblos agricultores, cazadores y recolectores, que los acercaba más a los nativos, lo que formó una matriz cultural de su propia invención colectiva. Con el paso de los años, sus muertos, sus cementerios y sus recuerdos los fueron enraizando a la

tierra que los cobijó y la bautizaron, la nombraron, la conocieron, la manejaron y las pequeñas comunidades, con el advenimiento de nuevas generaciones, construyeron pueblos, plazas, villas y ciudades en un estilo derivado del correr de la naturaleza y del paso de las estaciones del año. Sus plazas, acequias, canales, tierras y huertas se convirtieron en el foco de la vida política local y su aprovechamiento permitió la sobrevivencia y la construcción de una sociedad austera y pujante.

Desde 1598, cuando en Paso del Norte se entonaron las notas sagradas del *Te Deum* a la orilla del río Grande, cualquier evento fue amenizado con música, cantos y bailes, desde la cura de una tristeza a la inflamación sagrada por una adoración divina; desde una añoranza cultural hasta un ritmo o zapateado, siempre hubo canto, música y ritmo. En Nuevo México había música para todas las ocasiones. Se entonaban los tonos gregorianos, las tonadillas medievales, los sarasos, los profanos jarabes y todo tipo de invenciones locales. En un período de casi medio milenio, una vasta herencia musical acompañó el tránsito de generaciones de nuevomexicanos. Lamentablemente, en la actualidad, tan sólo son reconocibles algunos fragmentos de esa riqueza musical. Como la

memoria es efímera, ya sólo débiles ecos de dicha herencia musical pueden ser oídos sobre la faz de la tierra. Ecos que fueron escuchados por juglares, emprendedores y conocedores que se dieron a la tarea de recopilar, recuperar y registrar dicha riqueza. Personalidades como Vicente T. Mendoza, Lucero Cobos y Robb y, ahora, Enrique Lamadrid y Jack Loeffler describen y nos muestran una riqueza que ha venido disminuyendo pero cuya herencia dista mucho de haberse agotado. Así, la amplia región que riega el río Grande continúa produciendo música que abarca centurias y que, gracias a los estudiosos folcloristas, sobrevive en el mundo de la ciencia y es conocida más allá de terruño nativo de los nuevomexicanos.

En el contexto de estas tradiciones, los músicos locales, los intérpretes contemporáneos y custodios de la música (a quienes ni siquiera se les considera como profesionales, aunque vivan de su canto y sus canciones) tocan normalmente para sus paisanos, viviendo como ellos y cantan en bailes, misas, velorios, jolgorios, casorios y fiestas del pueblo. Además de que tienen otros empleos y viven dentro del contexto de la cultura hispana, aunque se han distinguido por su talento musical. Ellos han contribuido a que las tradiciones musicales

de Nuevo México no hayan desaparecido. La herencia cultural está en sus manos, son conscientes de ello y la cuidan como algo delicado y fino. Muchos habitan en el área que se extiende de La Mesa, Nuevo México, justo al norte de la frontera con México, hasta el valle de San Luis en el sur de Colorado.

Hasta hace pocos años, apenas una o dos generaciones atrás, los herederos del Nuevo México colonial vivían de la actividad agrícola en las márgenes del río Grande, de la pequeña ganadería, de la caza y el comercio. Sin embargo, a partir de la Segunda Guerra Mundial, los antiguos labradores se convirtieron en empleados de gobierno, soldados y emigrantes agrícolas en su propio país. Así, en ciudades como Santa Fe, Albuquerque, Los Ángeles y Seattle, surgieron barriadas de colonos nuevomexicanos cuyos padres fueron agricultores y vivieron en el entorno rural del Nuevo México. A pesar de esta migración, muchos permanecieron en su tierra y conservaron sus comunidades inalterables, siendo los únicos cambios perceptibles la presencia de los automóviles, la electricidad y la comunicación social.

El carácter musical también ha sido influido por las características físicas de esta región que acompaña el cauce del río Grande del

Norte, desde el sur de las montañas Rocallosas hasta los pastizales áridos del desierto chihuahuense. El aislamiento en el que vivieron los colonos del remoto norte hizo que su música se conservara casi intacta. Por ello, la gente del norte presenta características culturales propias; los sureños nuevomexicanos reflejan una herencia mexicana contemporánea, tan rica como la que ellos tienen. Inclusive, la llegada del transporte, las comunicaciones, el radio, el cine y la televisión no acabó con la música; por el contrario, la dinamizó. Es por ello que la música folclórica del río Grande incluye múltiples canciones de la rica veta mexicana y de la veta anglo del este.

La Segunda Guerra Mundial fue para los nuevomexicanos una época de cambio, pues un número muy desproporcionado de hispanos fue reclutado por las fuerzas armadas de los Estados Unidos y, en su mayor parte, fue enviado a combatir a los japoneses en el frente del Pacífico Sur, donde muchos encontraron la muerte. La pérdida de estos hombres se sintió como un hueco personal en las familias y fue una pérdida cultural para sus pueblos. Aquellos que sobrevivieron regresaron a su entorno familiar y forzaron el cambio. Esta pérdida y estos cambios fueron recogidos bajo

la forma de corridos y baladas de la música del Nuevo México.

Una de las características de la música tradicional nuevomexicana es que, desde el siglo XVI, ha pasado de intérprete a intérprete, de generación en generación a través de la tradición oral y, como no existían partituras de la música, ya fuera vocal o instrumental, cada interpretación ha estado sujeta a un nivel de variación de acuerdo con el recuerdo, la experiencia, la técnica y el estilo del intérprete. No es de extrañar que, a cuatrocientos años de distancia, haya cambios en tonos y ritmos. Ninguna pieza es tocada dos veces exactamente de la misma manera, incluso si lo hace un mismo artista. Aún hoy en día, los estudiosos admiran esta impresionante diversidad.

Desde hace años, los músicos e intérpretes han conservado cuadernos, libros y canciones donde encuentran la letra o la lírica de las canciones de su repertorio. En estos cancioneros, la diversidad de las versiones líricas se hace evidente. Aunque la música incluye canciones coloniales muy tempranas, la mayoría de las que hoy se interpretan se han popularizado apenas en los últimos 150 años. Como las formas musicales tradicionales, llegadas en el siglo XVI y XVII, han desaparecido, sólo queda

la posibilidad de reconstruirlas para tener idea de cómo se interpretaban. Las letras de la música ya nadie las conoce y sólo se encuentran en recopilaciones hechas por los especialistas, quienes se apresuran a recolectarlas para que no desaparezcan del todo. Tal es el caso de las décimas, anteriormente una de las formas poético musicales más importantes y populares, y que ahora prácticamente ya nadie canta en Nuevo México. También ya muy poca gente recuerda los romances, las baladas narrativas traídas de España y las relaciones que reflejan el espíritu del siglo XIX.

A pesar de esta pérdida, la música reconstruida y reinterpretada en forma moderna con otros instrumentos, en otras claves y bajo otros nombres sigue viva en el hogar, en la cantina, en la fiesta de la plaza y en el recuerdo religioso. Porque la música circula y se interpreta en el laberinto de las experiencias emocionales de los nuevomexicanos y la tradición continúa cada vez que se componen nuevas canciones y se usan las formas antiguas de canto y composición. Lo relevante de la herencia del Nuevo México es que hay nuevas formas y nuevas letras interpretadas dentro del contexto de la tradición musical antigua. Incluso, en algunas ocasiones es posible reconstruir el paso de un

viejo músico a uno más joven, cuando la batuta va de una generación a otra, con el gusto que esto implica y los problemas que suscita. Algunas veces, se produce una rústica calidad en el sonido que refleja el modo de vida artesanal, inclusive local, de los viejos músicos que, con mayor frecuencia, pertenece a aquellos que viven en el campo y son capaces de expresar, de manera espontánea, sus sentimientos de manera musical, con lo cual demuestran un profundo nivel de refinamiento espiritual a pesar de la humildad de sus instrumentos. La música para ellos no es una manera de ganarse la vida, sino un solaz y un gusto.

Las canciones y melodías seleccionadas para la colección conmemorativa del INAH representan formas musicales que todavía se encuentran en la cultura novohispana de la región del río Grande del Norte. Esta música folclórica tradicionalmente era tocada y cantada con instrumentos tradicionales, previos a la amplificación electrónica. Esta música expresa el corazón de la cultura hispana tal como la interpreta y la entiende la generación de los ancianos y viejos de Nuevo México, cuya memoria refleja un mosaico de cambios. Aparentemente el nuevomexicano recuerda su vida de una manera no lineal; viendo la totalidad

de su existencia privada y colectiva, recordando hechos y experiencias relacionadas con sus respuestas emocionales más que al mismo hecho histórico. Hay confusión de tiempos y fechas, por eso la música refleja cierta atemporalidad, como lo que muestran las baladas y canciones narrativas, llamadas corridos. Ni el día ni el mes ni el año son importantes en la historia oral, pero lo narrado es parte de la cultura, de la herencia común algo íntimo, intenso y emocional. Recuerdos cantados que pertenecen más al corazón que a la razón.

Hoy en día, todas las urbes se mueven al compás del reloj, pero no así en Nuevo México, donde, al estilo de los viejos campesinos y residentes del suroeste estadounidense, las ciudades y los pueblos atienden no sólo al reloj sino a la posición del sol o al paso de las estaciones del año, se rigen por la naturaleza y el paisaje, por el calendario astronómico, agrícola y ritual más que por dictados humanos. Esta cercanía con la naturaleza ha procreado

el criterio de que en el Nuevo México moderno no debe haber más gente que la que puede sostener el entorno natural y la capacidad hidráulica de la cuenca del río Grande o río Bravo, que no tolerará por mucho tiempo un exceso en su uso sin que se genere un desastre natural. La diversidad cultural y la riqueza botánica están mezcladas de manera muy intrincada y se mantienen en un frágil equilibrio sus habitantes son parte de esa diversidad y tienen que aceptar sus limitaciones y dictados. Esa subsistencia armoniosa, compatible con el flujo de la naturaleza, es un requisito para la sobrevivencia exitosa que obliga a conservar la tierra y el agua. Este es el espíritu de la tierra sagrada, de la herencia recibida, esa que los nuevomexicanos de las comunidades rurales del río Grande del Norte continúan utilizando, viviendo y cantando. La música de Nuevo México nace de la tierra y del agua y ha permitido conservar y forjar un destino cultural propio.

Nicolás Sosa, *músico jarocho e informante*

Ricardo Pérez Montfort*

Nicolás Sosa nació alrededor de 1905 en un rancho llamado La Burrera, cerca del puerto de Alvarado, Veracruz, en medio de una familia de músicos y campesinos. Pronto aprendió a tocar la jarana y el arpa. Cuando era adolescente su familia se mudó a Alvarado, en donde vivió en parte de la música y en parte de lo que le daba su papá. A mediados de la década de los treinta, Gerónimo Baqueiro Fóster encontró a Nico en un fandango alvaradeño y enseguida trabaron una amistad particularmente fecunda. El maestro Baqueiro Fóster se encontraba en-

tonces haciendo sus pesquisas y recopilaciones sobre sones jarocho y músicas de huapango, que culminarían con una presentación en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes celebrada el 16 de agosto de 1937 y con una buena cantidad de artículos y reseñas sobre el tema. Nicolás Sosa recordó en 1990 aquel encuentro de la siguiente manera:

...Ahí en Alvarado los fandangos se hacían en el zócalo, ahí por el palacio. Y estaba ahí el *guapango* tocando cuando llegó él, desconocido completamente, él, una señora, otro

* Doctor en historia e investigador del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), autor de los libros *Avatares del nacionalismo cultural*, *Mexicanos entre dos siglos*. Ha escrito diversos artículos entre los que destacan: "La décima comprometida en el Sotavento veracruzano. Un recorrido desde la Revolución hasta nuestros días" (2001), "Tlacotalpan, la Virgen de la Candelaria y los sones" (1992), "Entre 'nacionalismo', 'regionalismo' y 'universalidad': una aproximación a una controversia entre Manuel M. Ponce y Alfredo Tamayo Marín en 1920-1921" (1998).

muchacho, y una muchacha. Para esto yo ya no estaba tocando el arpa, estaba tocando el señor que se llamaba Pablo Fernández, de ahí de Alvarado. Pero tenía la curiosidad y el gusto de tocar; allá se acostumbraba que si uno estaba tocando y llegaba otro arpista y le pedía el instrumento para tocar, se lo prestaba para que tocara él, y cuando yo me puse a tocar, el señor Baqueiro se me arrimó ahí, se puso a conversar con el del arpa, pero yo en charada le dije a uno de los jaraneiros, le digo: “oye que sabrosa estará la yuca, ¿no?”, porque se me hizo que era yucateco, y me contestó él muy risueño, dice: “sí, yo soy yucateco, soy de Yucatán”. Se llamaba Gerónimo Baqueiro Fóster, y ya empezamos a platicar y estuvimos bastante tiempo conversando... Le tocamos unos sones y ya entonces me dijo que quería que yo fuera a México. Le digo: “bueno pues, a ver”, y me puso el plazo y me lo cumplió...

En México nos pusimos a escribir la música, que la escribió él, Baqueiro Fóster, para ponerla con la Sinfónica de Jalapa con Limantour y escribieron varios sones, como veinte sones, los escribía una joven, Esperancita. Sí, también escribía ahí Roberto Téllez Girón, que era maestro. Estaba

nuevo el muchacho y él pues era maestro de música, muy bueno... Fue en Bellas Artes, también en esa época fuimos a dar clases de huapango y del baile...

En efecto, la relación entre el maestro Baqueiro Fóster y Nicolás Sosa fue el principio de una larga trayectoria de ambos en el mundo de la música jarocho. El primero se ocupó académicamente de la misma y realizó transcripciones, estudios, orquestaciones, artículos y demás, y el segundo se dedicó a difundirla y a vivir de ella en la ciudad de México, en Alvarado y en el puerto de Veracruz.

Pues yo formé primero el Trío Alvaradeño, después Los Cardenales, después el Conjunto Tierra Blanca, después Sosa y sus Jarochos y después Los Tiburones del Golfo, el último.

Nicolás Sosa trabajó con diversos músicos veracruzanos a lo largo de su carrera en la capital. Chico Barcelata, Andrés Alfonso, Inocencio Gutiérrez, Lino Chávez, Julián Cruz, Alvaro Hernández, Miguel Ramón Huesca y muchos otros fueron compañeros de tío Nico en sus andanzas en restaurantes, cabarets,

ostionerías, estaciones de radio, sets cinematográficos y alguna que otra casa de político rico. Durante el sexenio del presidente Miguel Alemán estos músicos jarocho vivieron un auge particular. El mismo Nico contaba:

...después que entró Alemán pues más, entonces ya se puso la cosa más grande.

Cuando formé el conjunto Tierra Blanca, metimos bailadores, primero una muchacha de Alvarado, que se llamaba Charo Ruiz y ya después entró Rosalba Johnson y después Marina, la mujer de Barcelata el chico.

Pues yo estuve 20 años poco más o menos en la ciudad de México. Vivía en varias partes, primero con Baqueiro, después en Ayuntamiento, a media cuadra de la W. Pues estuve en muchos cabarets, pero principalmente en El Patio, El Sansoucí, El Waiquiquí, El Leda, y otro que estaba en Hidalgo.

En el Rancho del Artista, ése no era cabaret, era como restaurante, bueno, ahí la cosa era diferente; El Bremen era el que estaba en Hidalgo, El Leda ése era de a tiro bajo y El Bremen era ya un poquito mejor.

Avanzada la década de los cincuenta, Nicolás Sosa se encontró con otro estudioso de la

música mexicana: José Raúl Hellmer. Con él también hizo una buena amistad que produjo algunas grabaciones memorables de sones jarocho no tan conocidos como *Las naranjas y limas* o *El borreguito*. Nicolás Sosa fue uno de los múltiples informantes de Hellmer, aunque eventualmente reconociera que nunca supo qué había pasado con las grabaciones que hicieron juntos:

...sí con Raúl Helmer sí (tuve buena relación), pero sepa Dios a quién le daría los discos, yo con él me iba todos los días cuando no tenía qué hacer, del diario iba yo con él a Bellas Artes, me gustaba mucho conversar con él y me conseguía chambitas buenas...

En 1990, con 85 años de edad, Nicolás Sosa todavía se dedicaba a tocar en diversos restaurantes y en los portales del puerto de Veracruz. Tuve la oportunidad de entrevistarle y de conocerlo así poco antes de su muerte. En esa ocasión su generosidad volvió a manifestarse, no sólo al contarme la historia de su vida, sino también al confiarme algunos versos suyos como el siguiente:

Conozco entre la familia
primos, paisanos y parientes
conservan el mismo ambiente
de nuestra música fina
pues siempre con disciplina
para mejorar las cosas
todo el que la toca goza
nada le cuesta a dónde va
le asegura Nicolás
de apelativo Sosa.

Hace unos meses, mi querida amiga Jessica Gottfried encontró la correspondencia entre Nicolás Sosa y Gerónimo Baqueiro Fóster en el archivo de este último que guarda el

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Cenidim). Las décimas que se interpretan en esta grabación están en dicha correspondencia y me fueron amablemente facilitadas por Jessica. Parecen ser de la autoría del mismo Nicolás Sosa. Vayan pues estas décimas como homenaje a todos los informantes músicos y a todos los estudiosos que, como el propio Baqueiro Fóster con tío Nico, José Raúl Hellmer con Andrés Alfonso, Antonio García de León con Arcadio Hidalgo, tan sólo para mencionar a tres, han sabido continuar con una tradición y un intercambio particularmente fructífero y amoroso en el quehacer del son jarocho.

Recordando a Henrietta (1916-2007)

Benjamín Muratalla*

La tarde lucía apacible en la ciudad. Una ligera llovizna y las oscuras nubes más allá de las montañas anunciaban el próximo temporal de aguas. Estaba por concluir la primavera cuando ella y Chenk llegaron por vez primera a la capital de México. De la tierra de donde venían aún traían el gélido aroma de la intensa nieve y el vértigo grisáceo de los rascacielos. La ciudad les parecía un verdadero paraíso, con su verdor y el improvisado colorido que desbordaba por todas partes.

El viaje había sido prolongado en extremo; fatigante, pero lleno de gocijo. Habían

aceptado la invitación de Tamayo porque querían constatar si era cierto que el país se parecía a sus pinturas de exóticas metáforas. En el auto de su amigo el pintor, radicado en aquellos tiempos en la urbe de hierro, recorrieron buena parte de Estados Unidos; habían atravesado la línea fronteriza internándose poco a poco en ese espacio tan imaginado desde allá y que tanto anhelaban conocer; ahora estaban aquí, en el esplendoroso Valle de México.

Eran los últimos días de la primavera de 1941; con la invasión de Polonia por parte de Alemania se iniciaba la Segunda Guerra

* Licenciado en etnología por la ENAH y maestro en comunicación por la UNAM. Su especialidad es la vinculación entre las culturas tradicionales y populares con los medios de comunicación masivos; ha escrito diversos ensayos y artículos al respecto.

Mundial. Henrietta había concluido sus relaciones laborales con la radiodifusora WNYC de Nueva York y, por lo pronto, ya no se escucharían en el aire de la gran metrópoli sus exitosos programas nocturnos sobre las músicas del mundo.

Ahora estaba en México, el vecino país del sur —diferente, colorido y aromático, pletórico de músicas—, rodeada de un ambiente intelectual, artístico y bohemio cuyo sello distintivo era el nacionalismo con tintes proletarios y rojinegros. A su círculo de amistades concurrían los pintores Diego y Frida, José Clemente Orozco y José Chávez Morado; los músicos Blas Galindo, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas; la famosa bailarina y coreógrafa estadounidense Waldeen; el poeta Efraín Huerta y el actor y director de cine Seki Sano, entre muchos otros.

Henrietta se había sorprendido por esa mexicanidad que, en aquellos años, se afanaban en construir las elites políticas e intelectuales mediante la música, la literatura, la danza, la pintura y otras artes, tomando como motivo las raíces indígenas y populares. En ese primer viaje nunca pensó quedarse por largo tiempo: aunque había descubierto con asombro la musicalidad de nuestro país, ella

y Chenk, su joven esposo, querían regresar pronto con los suyos. Fueron quizá dos las circunstancias las que modificaron sus planes: la carta de un ingeniero coterráneo, John H. Green, quien le solicitó ayuda para grabar música en territorio mexicano, y la invitación del antropólogo Manuel Gamio para participar en un proyecto de investigación de las músicas mexicanas, las tradicionales. Así comenzó su aventura.

Por los caminos de México, que tantas veces transitó, se encontró con infinidad de voces, lenguas, historias y sonoridades que sólo había imaginado en sus viajes musicales por la radio neoyorquina; entonces tuvo afortunados hallazgos: huellas de lejanos tiempos en los sones, las canciones y los romances y el descubrimiento de vihuelas, teponaztles, arpas y marimbas en los pueblos.

Con el voluminoso equipo de grabación a lomo de mula, Henrietta acudió en múltiples ocasiones a celebraciones de santos, bautizos, bodas y entierros en pueblos apartados; enmudeció ante las fiestas dedicadas a la muerte quedó exhausta por el retumbar de tambores y danzas que pedían incesantes la lluvia y la milpa. Todo lo registraba en sus acetatos de corte directo.



Henrietta Yurchenco, Nueva York, 2005

Foto: Acervo Fonoteca INAH

Enormes y pesadas grabadoras que funcionaban con motor de gasolina fueron las principales herramientas para sus registros musicales; con ellas recorría grandes distancias entre abruptas sierras, cenagosas selvas y desolados desiertos. A su paso surgían cantores y músicos quienes —algunos con guitarra, otros con flauta o con trompeta— le obsequiaban sus jarabes, pirecuas, alabados o plegarias. Se sentía afortunada: dondequiera que llegaba siempre era bien recibida; las músicas la acogían, la abordaban.

En el transcurso de casi seis décadas, la pianista y locutora, productora y programadora de radio, nacida en el seno de una familia judía con raíces europeas, comunista y emigrada a Nueva York, viajaría por distintos rumbos de México, recorriendo historias y culturas, internándose en territorios indios, extraviándose en enclaves mestizos y reencontrándose diferente entre lo diverso y lo extraño.

Ella mencionó en más de una ocasión que nunca hacía planes precisos con rigor predeterminado: simplemente decidía acudir a una región por voluntad propia o invitada por alguien. Era muy intuitiva: la guiaban sus ganas de asombrarse y la idea de que en toda música subyacen emociones humanas como

un lenguaje común; su persistencia la llevó a conseguir músicas que parecían extintas, perdidas en el tiempo de lejanas aldeas y rancharías cuyos pobladores las guardaban, celosos, en la intimidad de sus celebraciones místicas o en sus momentos de gozo.

Su primer viaje, en 1942, fue a Michoacán; después vendrían Chiapas y el Istmo zapoteco. En 1944, decidió internarse en el territorio del Gran Nayar y luego en el de los seris; en 1945 regresó a Chiapas y al año siguiente realizó un recorrido entre los pueblos tarahumara y yaqui. Su fascinación por los temas relacionados con las mujeres hizo que regresara varias veces al Istmo, donde encontró un singular prototipo femenino; por ello viajó a esa región entre 1971 y 1972 y luego en 1992, cuando culminó de manera formal sus exploraciones en México.

Henrietta Yurchenco fue una enamorada de la música, de las músicas del mundo: el idioma que le permitió acercarse a la gente y entenderla, ya fueran indígenas, intelectuales citadinos, obreros o músicos de diversa procedencia. Sus orígenes familiares, vivencias y anhelos en la vida se convirtieron en paradigmas intuitivos que condujeron sus búsquedas. La condición de las mujeres fue uno de ellos, qui-

zás el más universal; otro, la música prehispánica: en síntesis, las mujeres y el pasado en la trama de la música; posiblemente, un vínculo inconsciente entre su naturaleza femenina y su materia de estudio, en una suerte de espejo donde ella proyectaba su propia historia y la de su linaje como mujer, surgido de un contexto netamente conservador durante siglos.

Ella solía contar que, de pequeña, era muy parecida a su abuela paterna, temperamental y autoritaria, y que de su madre había heredado el espíritu de lucha y la autosuficiencia. De ahí su firme actitud frente a los constantes desafíos para remontar los más inhóspitos lugares en busca de sus sueños: las músicas extrañas, míticas, atávicas, que guardan valores esenciales de dioses y ofrecen respuestas a la vida.

Evidentemente, la música le otorgó la materia de sus sueños y sus alas; sus padres amaban la música y ella aprendió desde muy pequeña a tocar el piano. Uno de sus más grandes deseos fue llegar a ser concertista; sin embargo, su contacto con las otras músicas lo tuvo cuando, siendo muy joven, ingresó como conductora a un programa de música folklórica mundial en la radio municipal de Nueva York. Esa fue la puerta de entrada a un vasto

mundo de sonoridades enigmáticas, diferentes, extrañas, que desataban su imaginación y la de sus propios radioescuchas, compañeros cotidianos que disfrutaron los paisajes, las leyendas y los relatos que Henrietta les prodigaba a raudales con músicos y cantantes de India, Japón, las Antillas, Rusia, Bolivia, Angola o la vieja Europa: los sonidos de la diáspora del mundo resonaban en la aquella metrópoli, cosmopolita por excelencia, sumados a la cálida voz de la joven judía.

Por medio de sus viajes, primero por México y luego por otras partes del mundo, Henrietta hizo realidad sus sueños musicales. En nuestro país, su indagación sobre el papel de las mujeres se convirtió en una necesidad imperiosa: dondequiera que estaba inquiría acerca de las mujeres, fundamentalmente entre los pueblos indios donde el varón ha tenido predominio. En esta búsqueda, uno de sus más gratos e interesantes hallazgos lo obtuvo entre las mujeres coras de Nayarit, quienes le confiaron unos cantos de amor, casi secretos, que ellas cultivaban; y en el Istmo oaxaqueño quedó maravillada frente a la magnificencia de las zapotecas, cuya actitud y fuerza se imponía en distintos aspectos de la vida de ese pueblo.



Henrietta Yurchenco, Michoacán, México, (ca. 1960)

Foto: Acervo Fonoteca INAH

Con respecto a la musicalidad prehispánica, su búsqueda no cesó hasta que encontró los testimonios. En las selvas chiapanecas, entre las montañas del Gran Nayar, en territorio purépecha o en los desiertos del norte consiguió los preciados vestigios. La pieza *El*

bolonchón, registrada en el pueblo tzeltal, la presentaba siempre como una de las mejores muestras de esos sonidos ancestrales. Otros ejemplos de la herencia prehispánica los encontró Henrietta en las ceremonias, las danzas, los rezos y los rituales curativos, y en varios

instrumentos musicales indígenas, entre los que destacan el tepo de los huicholes y el arco de los coras.

Además de sus múltiples viajes de investigación por México, Henrietta realizó muchos otros en países como Puerto Rico, Guatemala, Irlanda, Rumania, España y Marruecos, entre otros. Así mismo, en su afán por comprender la relación ineludible entre la música y la sociedad, mantuvo estrecha relación con teóricos y académicos, entre los que destacan Alan Lomax y Charles Seeger, así como con muchos investigadores mexicanos.

Henrietta Weiss, quien siempre usó el apellido de su primer esposo, Basil Yurchenco, obtuvo más de dos mil piezas grabadas; de este importante acervo, una buena parte corresponde a músicas de los pueblos indios de México. La serie completa se encuentra en la Biblioteca del Congreso, en Estados Unidos, aunque en nuestro país existen copias en distintas instituciones.

Esta notable investigadora volvería muchas veces a su entrañable México, buscando siempre las huellas del pasado, de su propio pasado y el de los pueblos, el de los amigos, el de sus momentos inolvidables con nuestras músicas, que también le pertenecen.

Bibliografía

- MURATALLA, Benjamín, “Música, mujeres y té de limón: charla en una tarde lluviosa con Henrietta Yurchenco”, en *Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 77, enero-marzo, México, 2005.
- TALLMER, Jerry, “In politics or pursuit of music, this dame is fearless”, en *The Villager*, http://www.thevillager.com/villager_7/inpoliticsorpursuit.html, 2003 [5-08-08].
- YURCHENCO, Henrietta, *La vuelta al mundo en 80 años*. Memorias, México, CDI, 2003.
- _____, *Grabaciones de campo*, disco compacto, México, CDI, 2003.
- _____, “Investigación folklórico-musical en Nayarit y Jalisco. Grupos indígenas coras y huicholes”, en *Músicas y danzas del Gran Nayar*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Nacional Indigenista, México, 1963.

La valona de la Tierra Caliente

Raúl Eduardo González*

La Tierra Caliente es una región baja, plana y rodeada de montañas que se ubica en la porción suroeste del estado de Michoacán; con una temperatura que supera los cuarenta grados centígrados en los meses primaverales y que, prácticamente, no baja nunca de los diez en las noches de invierno, puede decirse que hace honor al calificativo con que es conocida desde la época de la Colonia. Si a esto añadimos el aislamiento, la violencia que se considera ligada a la vida diaria y la fauna ponzoñosa que la puebla, podemos

entender que goce de mala fama, incluso, en las propias valonas que ahí se cantan, como la que con ese título ha dado fama a la huina o garrapata:

Yo la verdad les diré:
es una ingrata prisión,
porque hay huinas de a montón;
es más prisión que Escobedo,
porque habla y dice el frastero:
“Uñas, ¿para cuándo son?”
(*Las huinas*)

* Es licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM; en administración de empresas turísticas por el IPN; y maestro en estudios étnicos por El Colegio de Michoacán. Ha sido profesor de literatura mexicana, literatura oral y proceso editorial en la Escuela de Lengua y Literaturas Hispánicas de la UMSNH. Ha sido investigador asistente del Centro de Estudios de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán. Es autor de los libros *La seguidilla folklórica en México* y *El valonal de Tierra Caliente*.

Agrega la misma valona que:

...también hay otra nación,
que se ocupa el pabellón:
el jején y el zancudo
hacen hablar al que es mudo;
uñas, ¡para cuándo son!

En su informe sobre la región, presenta-
do a manera de prueba escrita para obtener el
título de médico cirujano y partero, Gilberto
Solís Aréstegui se refería a estos aspectos de la
Tierra Caliente de Michoacán, adonde llegó,
en tiempos de la presidencia del general Lá-
zaro Cárdenas, para realizar su servicio social.
Indicaba el pasante que en aquella comarca:
“Las aguas se encharcan [y] forman, natural-
mente, magníficos criaderos de mosquitos”
(1939: 15). Al referirse a los “terrenos de la
hacienda California”, por ejemplo, señala que
“no hay labriego, mucho menos de los no acli-
matados, que resista más de tres años; todos
salen de allí en estado deplorable o perecen
en poco tiempo: el paludismo, la disentería,
los insectos venenosos [...] dan buena cuenta
de ello” (1939: 16).

Parece extraño que, en un medio tan
adverso, haya florecido una tradición poé-

tico-musical tan compleja como la valona,
forma cantada de la glosa en décimas, que
en México se ha desarrollado como género
popular desde el siglo XIX; en la actualidad
se encuentra principalmente en las topadas
—como se conoce a las justas poéticas— de la
Sierra Gorda de Guanajuato y la Zona Me-
dia de San Luis Potosí (cf. Jiménez de Báez,
1998) y, justamente, en la Tierra Caliente de
Michoacán, donde forma parte del repertorio
de los conjuntos de arpa grande, que además
integran también dos violines, una guitarra de
golpe y una vihuela (Warman, 2002).

Ahora bien, la décima y la glosa se culti-
van no sólo en esas dos regiones, sino en mu-
chos otros lugares del campo y la ciudad en
nuestro país: destacan el puerto y la costa del
sur de Veracruz, asimismo se encuentran en
la Huasteca; en la Costa Chica; en ámbitos
urbanos, como el de los payasos declamado-
res, y en los años recientes ha incursionado
con fuerza en el ciberespacio, en foros de in-
ternet que han permitido la correspondencia
y el desafío entre los decimistas de regiones
muy diversas, pues, como lo ha indicado Yvet-
te Jiménez: “el género llegó a América con
una fuerza panhispánica superior a [la de]
cualquier otro, en la medida en que fue deter-



Taurino Duarte Murillo, grupo Los Jilguerillos

Foto: Santiago Rivera Bernal, noviembre de 2007, Apatzingán, Michoacán. Acervo Fonoteca INAH

minante en el proceso de transculturación de Hispanoamérica, de ahí que persista en casi todos nuestros países, no como un saber arqueológico, sino con cierto grado de vigencia actualizada” (1998: 14).

Cabe señalar que este ámbito tan amplio de la décima y la glosa no es, necesariamente, el mismo que el de la valona, pues ésta debe ser cantada —o, para ser más precisos, salmodiada con un fondo instrumental—;



Juan Barajas Moreno y Ricardo Gutiérrez Villa, grupo Los Verdaderos Caporales
Foto: Santiago Rivera Bernal, noviembre de 2007, Apatzingán, Michoacán. Acervo Fonoteca INAH



Grupo Los Jilgueros: Taurino Duarte Murillo, Leonardo Gildo Vázquez, Reyes Cárdenas Álvarez y Salvador Chávez Mendoza

Foto: Santiago Rivera Bernal, noviembre de 2007, Apatzingán, Michoacán. Acervo Fonoteca INAH

si bien se trata de un género de ejecución y recepción oral, en realidad su creación se ha dado tradicionalmente de forma escrita: podemos suponer que el antecedente remoto de las valonas terracalenteñas se encuentra en las glosas impresas de carácter popular que goza-

ron de gran difusión desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta los primeros años del XX, de ahí que Vicente T. Mendoza dijera que se trata “de una literatura que fue del dominio de los eruditos y que ahora se halla en poder de las gentes del campo” (1979: 7). Por ello mismo es

que mostraba y muestra “errores gramaticales y defectos de versificación, [...] y se caracteriza por] sus modismos, reflejo de la habla popular, su sencillez en la expresión, su falta de retórica” (1979: 11).

En la Tierra Caliente la valona ha mantenido su carácter declamatorio, con un tono generalmente satírico y chocarrero que se encontraba ya desde los textos del repertorio más antiguo:

Quando ya me fue a tumbar,
de las corvas me agarró;
yo no me quería dejar,
pero siempre me tumbó;
lueguitito me amarró
las corvas junto al pescuezo,
pero qué duro y qué recio;
me empezaba a consolar:
“Al cabo vas a engordar,
no tengas pena por eso.”
(*La mona*)

Desde hace un cuarto de siglo los compositores han incorporado en sus valonas temas de *actualidad*, como son el narcotráfico, la migración a Estados Unidos, las devaluaciones del peso, el sida, el viagra, etcétera, aunque lo

han hecho, en general, adecuándolos al tono y al espíritu tradicionales del género, como la censura de determinados vicios sociales encarnados en la figura de algunos personajes: los ladrones, los patrones, los prestamistas; bajo la forma de una sátira que trasluce los valores asimilados por la comunidad, más en los términos de sus aversiones que en los de sus afinidades. En particular, las mujeres han estado siempre en la mira; en las valonas se critica su liviandad, su holgazanería y, como puede verse en *La borracha*, valona del desaparecido Isidro Gutiérrez Barajas, *El chaparrito de oro*, el hábito de la bebida, que aparentemente es más censurable en el caso de las mujeres y, más aún, en el de las suegras de acuerdo con el texto:

Mi suegra, una vieja prieta,
mañosa como una zorra,
le apodaban la Cotorra,
por argüendera y coqueta;
ella vendía morisqueta.
Jugadora y malhablada,
maltrataba a los vecinos;
tragaba cheves o vino
de día y noche o madrugada,
jera una diabla amarrada!



Grupo Los Verdaderos Caporales: Ricardo Gutiérrez Villa, Juan Barajas Moreno, Pedro Landa Castillo e Isidro Morfín Martínez
Foto: Santiago Rivera Bernal, noviembre de 2007, Apatzingán, Michoacán. Acervo Fonoteca INAH



Grupo Los Jilguerillos con el compositor de valonas Rafael Álvarez Sánchez

Foto: Santiago Rivera Bernal, noviembre de 2007, Apatzingán, Michoacán. Acervo Fonoteca INAH

Durante la ejecución de una valona, el auditorio suspende el baile para centrar su atención en el texto poético; como lo ha señalado Arturo Warman: “en este género la letra tiene mayor importancia que la música, la que no registra variaciones”. Efectivamente, todas las valonas se cantan con la misma música, que se integra por una melodía instrumental, ejecutada por los violines, que lo mismo es la introducción musical que antecede a la cuarteta inicial, que el puente instrumental que precede a “las cuatro décimas que se entonan a continuación, separadas por frases musicales acentuadas por acordes; la valona termina con [una] cuarteta de despedida que se liga con la primera frase musical de un son que sirve de final a la pieza” (Warman, 2002: 15).

El peso específico mayor de la valona se encuentra, pues, en el componente poético; a diferencia de otros géneros tradicionales de la región, como los sones, las canciones rancheras y los jarabes, las valonas fueron y son escritas antes que cantadas, y comienzan a circular a partir de una versión escrita, aun cuando el vehículo fundamental de actualización sea la voz de los valoneros. Esto ha hecho pensar a muchos músicos que las valonas

proviene en su mayoría de un “libro de valonas [...] que ha sido] atesorado celosamente por cada uno de sus guardianes; se dice que el libro ha pasado de generación en generación; su enorme valor crece con el tiempo, pues se supone que aún alguien lo conserva por ahí, y sigue sacando de sus páginas nuevas valonas para delicia del público y para gloria de algunos valoneros privilegiados” (González, 2002: 12).

En realidad, las valonas siguen siendo creadas por compositores locales, como José y Rafael Álvarez Sánchez y Antonio Cuevas, *El michoacano*, cuyas composiciones se presentan año con año en el concurso de música y baile tradicionales que conmemora la firma de la Constitución de Apatzingán de 1814. Según el decir popular, al terminar las sesiones el generalísimo Morelos y los constituyentes habrían bailado al son del arpa grande y habrían escuchado valonas.

Afincado así en la historia local, acunado también en la leyenda y tan propio del gusto popular terracalienteño, este género enseña con el efectivo recurso de la risa y funge como un espejo en el que los vicios sociales aparecen distorsionados en personajes de hilarante figura, siempre con el valor agregado de la

música. La valona ha representado y representa un elemento de identidad cultural para los pobladores del valle de Apatzingán, quienes encuentran en ésta una forma de diversión, de efectivo aprendizaje y hasta de toma de conciencia, como puede verse en “El mundo se va a acabar” de Antonio Cuevas:

Ya con ésta me despido,
ya me cansé de cantar;
sigan tamboreando sonos,
si seguimos de cabrones,
el mundo se va a acabar.

Bibliografía

- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, “Otro ratito nomás. La creación de valonas en los concursos de música y danza tradicionales en Apatzingán, Michoacán”. *Revista de Literaturas Populares*, vol. II-1 (julio-diciembre), 2001, pp.135-146.
- _____, *El valonal de la Tierra Caliente*. Morelia, Jitanjáfora-Red Utopía, A.C., Serie Piréri, núm. 1, 2002.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, *et al.*, *Voces y cantos de la tradición. Textos inéditos de la Fonoteca y el Archivo de Tradiciones Populares*, México, El Colegio de México, 1998.
- MENDOZA, Vicente T. (ed.), *Glosas y décimas de México*, México, FCE, Letras Mexicanas núm. 32, 1979 (1957)
- SOLÍS ARÉSTEGUI, Gilberto, *La Tierra Caliente de Michoacán. Sus problemas y necesidades higiénicos y médico-sociales*, México, Facultad de Medicina, UNAM, 1939.
- WARMAN, Arturo, *Notas al disco Michoacán: sonos de Tierra Caliente*, México, INAH, 2002 (CD), [1970, LP].

Entre la trompeta y el barítono hay un refisi que sólo la tuba puede acompañar

Sergio Navarrete Pellicer*

Los antecedentes históricos de la banda en los pueblos de Oaxaca

Desde las primeras fundaciones de parroquias foráneas en el siglo xvi hasta principios del siglo xx, la educación musical en los pueblos estuvo a cargo de las capillas musicales de las iglesias.

A partir de las Leyes de Desamortización de los Bienes de las Corporaciones Civiles y Eclesiásticas, que afectaban directamente los bienes de las cofradías (en especial la Ley de Manos Muertas de 1856), los pueblos deciden proteger sus capitales e invertirlos en la reedi-

ficación de sus templos y en la revitalización de las capillas musicales de sus iglesias parroquiales.¹ Se invirtió en la reparación de los instrumentos antiguos como los órganos, en la contratación de maestros de música y en la enseñanza de nuevos cantores y músicos, pero sobre todo en la creación de costosas bandas de música para el culto divino y para otras celebraciones de los pueblos. Así surgen las bandas de viento en Oaxaca, las cuales fueron llamadas “capillas de viento” por su origen y florecimiento en las capillas musicales de las parroquias.

* Doctor en antropología social por la Universidad de Londres y maestro en etnomusicología por la Universidad de Maryland. Investigador del CIESAS-Pacífico Sur. Es autor de diversos estudios publicados sobre la música de los mayas achí de Guatemala y la música de banda de Oaxaca.

¹ Véase mi artículo “Las capillas de música de viento en Oaxaca durante el siglo XIX” en *Heterofonía*, núm. 124, enero-junio, 2001.

La separación de la Iglesia y el Estado empezó a reflejarse en los pueblos con el fortalecimiento de las funciones administrativas de gobierno de los municipios, los cuales asumieron tareas y responsabilidades hasta entonces en manos de la Iglesia. Si bien la educación musical siguió prácticamente administrada por las capillas de las iglesias hasta las primeras décadas del siglo xx, la banda o capilla de viento estaba dedicada a satisfacer ya no solamente las necesidades del culto católico y de las cofradías que derivaron en mayordomías, sino a impulsar también la cultura cívica y a solemnizar el culto a la patria.²

El nuevo papel cívico y patriótico adicional de la capilla musical convertida en capilla de viento corresponde con el inicio de un largo proceso de secularización que culmina, en algunos pueblos, hasta los años del agrarismo cardenista y en el que el repertorio de misas, vísperas, maitines, nocturnos y sus responsos, tonos de mistriles (tonos para los ministriles),

misereres y otras obras sacras fueron compartiendo y, paulatinamente, cediendo tiempo a la práctica de oberturas, fantasías, variaciones, marchas, vales, mazurkas, pasos dobles, polcas, chotices, cuadrillas y otros bailes tradicionales como fandangos, sones, jarabes y chilenas, además de incorporar durante todo el siglo xx el repertorio popular de moda. Este proceso de expansión de las capillas de viento y de su amplio repertorio instrumentado para la banda ocurre a expensas de conjuntos y orquestas de cuerdas y alientos, y, principalmente, de la tradición coral junto con la música de órgano.

Si las capillas musicales de las iglesias fueron condición para la formación de las bandas de los pueblos, las bandas de los gobiernos estatales,³ las bandas militares (Ejército y Marina) y de cuerpos de policía⁴ han sido una fuente de consolidación en la formación de los músicos oaxaqueños, de empleo y de retroalimentación esencial para las bandas de sus pueblos.

² Guy Thomson documenta la formación de bandas municipales en la sierra de Puebla como uno de los efectos de la desamortización de los bienes de las comunidades y de sus cofradías. Véase “Bulwarks of Patriotic Liberalism: The National Guard, Philharmonic Corps and Patriotic Juntas in Mexico” en *Journal of Latin American Studies*, núm. 22, 1990:31-68.

³ Las bandas de los estados sureños de México (Guerrero, Veracruz, Tabasco, Yucatán y Chiapas) han abrevado del flujo de músicos oaxaqueños que salen directamente de sus pueblos a foguearse en estas bandas.

⁴ Bandas institucionales principales receptoras de músicos de los pueblos de Oaxaca han sido la Banda del Estado de Oaxaca (BEO), la banda de la 28va. zona militar de Ixcotel en Oaxaca, la banda de policía de Oaxaca. En la ciudad de México, la banda de Guardias Presidenciales, la banda del Colegio Militar, la banda de Marina, la banda de la policía del D.F.

Las bandas han sido sin duda el símbolo sonoro de las instituciones de gobierno por excelencia, desde la unidad mínima de representación política de gobierno, que son los municipios, hasta la Presidencia de la República. Las bandas de los pueblos forman parte del aparato institucional de sus gobiernos, incluyendo sus cabildos tradicionales y asambleas comunitarias, y su sonido es tanto un mensaje de convite y comunidad como de legitimidad del poder que representa al pueblo. En consecuencia, los directores o representantes de estas agrupaciones a nivel local han sido considerados hombres respetables y líderes de sus comunidades.

A nivel estatal y nacional, se observa que los períodos de crecimiento y desarrollo de estas corporaciones corresponden directamente con la importancia relativa de las políticas culturales de los gobiernos en turno y con los intereses musicales y culturales de sus políticos. Un ejemplo sobresaliente de esta relación fue el impacto que dejaron las misiones culturales en las tradiciones musicales y dancísticas de los pueblos de Oaxaca, como uno de los proyectos de la educación rural más exitosos en las regiones indígenas durante el período del nacionalismo mexicano.

¿Qué son las bandas de viento?

Las bandas filarmónicas son corporaciones musicales grandes que requieren una organización sólida y comprometida para sobrevivir. Estos dos elementos son posibles gracias a la conciencia colectiva de la vida comunitaria. Sus miembros son la comunidad en su faena o tequio musical, son la gozona o la guelaguetza, el regalo, la flor de reciprocidad entre los pueblos que se conocen y se han acompañado históricamente; son la imagen sensible del pueblo y de su sentido inmediato de corporatividad; representan y son, en suma, el pueblo en los oídos del pueblo.

El servicio de los músicos es un tequio anual que llega a contabilizarse en casi medio año de trabajo con algún compromiso musical para el pueblo y, por ello, están exentos de los trabajos de las obras comunitarias y los cargos civiles menores que el resto de la comunidad debe desempeñar en su calidad de ciudadanos y comuneros. La banda sirve al pueblo en las fiestas del ciclo anual católico y en las fiestas cívicas que promueven las autoridades municipales y comunales. La banda también presta su servicio en rituales familiares, los velorios y entierros, cumpleaños, bautizos, presentaciones, quince años y bodas.



Banda de música de Zaachila, Oaxaca, 1991

Foto: Acervo Fonoteca INAH

Las fiestas más importantes son las fiestas patronales y en la noche del baile social y en el jaripeo, o corrida de toros, la audiencia y los músicos se dan gusto con lo último de la música popular: la charanga, las quebraditas y corridos al estilo de la tambora sinaloense que todavía comparten los resabios tropicales de la cumbia. En el baile social, la banda en ocasiones se transforma en un conjunto tropical agregando batería, congas, órgano y bajo eléc-

trico. Los músicos se visten uniformemente de gala e, incluso, ponen coreografías para ofrecer un espectáculo con luces y escenario, amplificadores y bocinas de una banda sonidera, con la aspiración de tener un camión propio para sus giras artísticas. La propiedad de los instrumentos ha permitido a los municipios tener mayor control sobre las bandas. Pero ya no es una generalidad y, aunque las bandas sean municipales, todavía en muchos lugares

los instrumentos son propiedad de los músicos y existe una mayor tendencia a la formación simultánea de bandas privadas con nombres propios para fines comerciales.

La contratación de bandas en eventos privados está muy relacionada con la migración y los recursos económicos que eventualmente tienen las familias para celebrar con bombo y platillo sus rituales del ciclo de vida. La migración y la generalización de las relaciones de mercado dentro de la misma vida comunitaria ha dado lugar, desde hace ya unas décadas, a la creación de bandas privadas organizadas como pequeñas empresas. Hay pueblos donde sobran las bandas, pero no hay banda municipal y, para celebrar al santo patrón o festejar el grito de la Independencia, hay que contratar alguna.

Actualmente, la gozona permite que las bandas invitadas se distribuyan en las diferentes ocasiones musicales que ocurren, a veces en forma simultánea, durante las fiestas patronales. Adicionalmente, la gozona da lugar a la competencia entre las bandas locales y las visitantes. Pero las competencias se pueden dar también entre las bandas locales sin necesidad del intercambio musical entre pueblos o gozona.



Banda de música de Zaachila, Oaxaca, 1991

Foto: Acervo Fonoteca INAH

El pique o la competencia entre bandas del mismo pueblo y con bandas prestigiosas de otros pueblos es muy importante, musicalmente hablando, porque es un gran estímulo entre los músicos para aumentar su repertorio, mejorar la técnica y desarrollar la capacidad interpretativa de la banda. La competencia consiste en alternarse tocando obras de complejidad equivalente que el público escucha y juzga con sus aplausos y entusiasmo hasta que pierden aquellas que, al terminar su repertorio de piezas ensayadas, se ven obligados a repetir.

Las bandas oaxaqueñas tuvieron sus glorias hace cincuenta años cuando se podían encontrar bandas de 40, 60 y hasta 80 elementos. Hoy, con excepción de las bandas estándar del Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe (Cecam) y del Centro de Integración Social de Zoogocho, y una que otra banda municipal como la de Cotzocón, los integrantes de las bandas

pueblerinas varían de entre 10 y 30 o hasta 40 elementos cuando se refuerzan con las bandas del mismo pueblo. Comúnmente, cada banda está integrada por un grupo de familiares del director y el resto de los músicos pertenece a familias amigas leales a la del director de la banda.⁵

La formación musical en la banda

La educación musical en los pueblos de Oaxaca ha sido parte del ciclo generacional de renovación de músicos de las bandas, coros y orquestas. En las bandas, la enseñanza musical básica ha sido una de las tareas necesarias de los músicos en general, quienes enseñan el oficio a sus hijos e hijas, pero particularmente de los músicos asistentes y directores de las bandas, quienes se ofrecen voluntaria y gratuitamente a enseñar a niños, niñas y jóvenes interesados en la música para dar continuidad y asegurar el futuro de la banda. Hace dos décadas, era un oficio exclusivo de los hombres:

⁵ Véase el análisis sobre parentesco en las bandas de la Mixteca de José Antonio Ochoa, *Las bandas de viento en la vida de los mixtecos de Santa María Chignecatlán*, tesis de licenciatura en etnología, México, 1993 (119:132-142). A mi juicio, presenta una estructura idealizada bastante rígida, pero da una idea de las tendencias a crear lazos rituales o reales de parentesco entre los músicos. Otro estudio que presenta una genealogía de las bandas de Tlacoachahuaya es de Soledad Hernández Méndez, titulado *El aprendizaje musical en una comunidad de práctica: la banda infantil y juvenil de San Jerónimo Tlacoachahuaya*. Tesis de licenciatura en ciencias de la educación, Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2008, pp. 80-93, 148 y 149.



Banda de música en desfile en la ciudad de Oaxaca

Foto: Acervo Fonoteca INAH

los niños eran escogidos entre las familias de músicos y no empezaban a tocar hasta que ya eran jóvenes. Frecuentemente, el municipio proveía los instrumentos y tenía control y responsabilidad sobre las actividades musicales de la banda, por lo que eran bandas municipales. Al tomar la responsabilidad de las capillas musicales, la municipalidad organizó también

bajo su responsabilidad las escoletas de música, que aún existen en algunos pueblos de la sierra Norte, y que ligadas a la banda garantizaban la formación continua de músicos.

Basada en la necesidad de reemplazo generacional de los miembros de las bandas, la educación musical es considerada parte del proceso de transmisión de la tradición, enten-



Banda de Zaachila frente a la catedral de Oaxaca, 1991

Foto: Acervo Fonoteca INAH

dida como la herencia cultural que se transmite de una generación a otra. La música en los pueblos de Oaxaca es parte esencial de su tradición, y el discurso y esfuerzos por darle una continuidad incluyen la influencia sobre los niños y niñas para que aprendan a tocar un instrumento y participen en la banda.

Las bandas han dejado de ser municipales en muchos pueblos y su ciclo de reproducción depende exclusivamente de sus integrantes. Los instrumentos son adquiridos en forma privada por los músicos y la banda tiene control y responsabilidad sobre sus compromisos musicales. En suma, se han convertido en bandas comerciales que en algunos casos siguen tocando gratuitamente en servicios civiles y religiosos para el pueblo, dependiendo de la conservación de políticas comunitarias en el municipio de que se trate, como es la sobrevivencia de los servicios obligatorios o tequios, y de la relación entre los directores de las bandas y las autoridades municipales en turno. Los pueblos zapotecos y mixes de la sierra Norte son una excepción. Ahí, además de que las autoridades municipales son elegidas y regidas por asambleas comunitarias, se ejercen efectivamente políticas comunitarias relacionadas con la propiedad comunal, se hacen tequios y

se cultiva en forma muy especial la educación musical. Por ello las bandas municipales tienen gran vitalidad, independientemente de la emergencia de nuevas bandas y grupos locales comerciales. En esta región, el ciclo de renovación de los músicos de la banda municipal tiene una duración aproximada de veinte años, desde el momento en que los niños reciben las primeras clases de solfeo sin instrumento hasta que se convierten en jóvenes integrantes de la banda municipal de adultos y asumen la tarea de enseñar el solfeo a una nueva generación de niños y niñas que aspiran a ser músicos.

En los Valles Centrales hay pueblos cercanos a la ciudad de Oaxaca, como Macuixóchitl, Teotitlán del Valle y Tlacoachahuaya, que tienen una fuerte tradición musical, la cual se ha mantenido gracias a que buena parte de los músicos integrantes de las bandas de estos pueblos pertenecen al mismo tiempo a la banda del estado, a la del Ejército en la 28 zona militar, a la de la policía o a una de las dos orquestas que hay en la ciudad de Oaxaca. El fogueo, la experiencia y la seguridad en el empleo les permite a estos músicos dedicar voluntaria y gratuitamente parte de su tiempo a la enseñanza musical para niños y jóvenes en-

tusiastas de sus pueblos. Esta es una situación privilegiada comparada con la de otras regiones en donde los músicos con mayor experiencia y con aspiraciones musicales se ven obligados a migrar a otras partes de la República.

Hoy en día, los músicos, como padres de familia o como maestros de bandas infantiles, enseñan solfeo tanto a los niños como a las niñas y la iniciación musical es más temprana, a partir de los siete u ocho años. El público aún no está acostumbrado a escuchar a las bandas infantiles y se maravilla al escuchar a los niños tocando en las mayordomías y fiestas importantes.

El aprendizaje en la práctica colectiva y la relación de la música (particularmente el timbre y el ritmo) con el cuerpo, tiene resultados inmediatos en el aprendizaje y en el manejo del instrumento y de la lectura musical que contrasta con los esfuerzos educativos de alfabetización en las escuelas. Es común escuchar a los maestros quejarse, sorprendidos, porque sus estudiantes aprenden primero a leer música que a leer la letra.

La enseñanza del solfeo cantado, tal como se practica tradicionalmente, siguiendo

el método de Hilarión Eslava, es, desde luego, un método que permite la formación temprana del oído interno, la fijación del tono simultáneamente en el oído y la voz y se dedican dos años en esta etapa antes de que los niños tomen el instrumento. Este período es, al mismo tiempo, una prueba de la tenacidad de los infantes con la que la familia difiere y evalúa la inversión en un instrumento musical. El maestro Simón Sánchez de Tlacochahuaya tomó un camino diferente y más pragmático al formar su orquesta infantil: “Yo le doy mas importancia a la medida. No como se enseñaba aquí al tono, a cantar. Porque yo lo que quiero es que aprendan a tocar.”⁶

El maestro dedica aproximadamente siete meses al aprendizaje de la lectura rítmica y los valores de las notas sin poner atención a la melodía. El tono viene con el aprendizaje de la digitación, cuando toman el instrumento los niños. Al igual que en otras bandas, la escritura de ejercicios rítmicos y melódicos y la copia de partituras es una actividad esencial de esta etapa en la formación musical.

La banda infantil garantiza un nivel básico musical en la lectura, en particular en la

⁶ Entrevista de Sergio Navarrete con Simón Sánchez, San Jerónimo Tlacochahuaya, febrero 2006



Banda de Zaachila

Foto: Bernardino Vázquez. Acervo Fonoteca INAH

medida de las notas y en la digitación del instrumento. Sin embargo su director reconoce que en la interpretación hay deficiencias:

No sé si usted ha escuchado *El carnaval de Venecia*, son unas variaciones para trompeta de Arban (Jean Baptiste Arban, 1825-1889). No lo tocamos con mucha interpretación pero ya está en la ejecución. Ya existe en la claridad. Porque sí lo he escuchado, lo tocan

los grandes trompetistas, con mucha expresión, bueno, ya un nivel grande. Nosotros aquí lo tocamos sin errores tampoco, no vamos a tocarlo con tanto sentimiento como hacen los profesionales, pero tampoco lo tocamos mal. Bien medida y buena digitación. Tal vez en la interpretación nos falta y si hubiera alguien que nos apoyara, qué bueno. Nos falta la interpretación, el sonido.⁷

⁷ Entrevista de SN a Simón Sánchez

En la técnica de ejecución, la enseñanza sobre la postura, la embocadura, la articulación, la entonación, el color, el vibrato, el ataque y otros aspectos de dinámica y agógica que permiten crear o recrear un estilo de interpretación es prácticamente inexistente y cada músico logra perfeccionarse individualmente, imitando a otros y gracias a la experiencia de tocar cotidianamente en las bandas.

Las funciones musicales de los instrumentos en la banda pueden variar según la dotación existente. De acuerdo con el maestro Simón Sánchez de Tlacoahuaya, los instrumentos se distribuyen en tres funciones básicas: “Primero la melodía, con clarinetes y trompetas. Segundo, el acompañamiento de lo que es la tuba (sousafón) y el saxhorn. Tercero, el contrapunto o contracanto, lo llevan los barítonos y el sax tenor”.

Los internados de la sierra Norte

En la región mixe y zapoteca de la sierra Norte de Oaxaca existen dos importantes escuelas de música que sobresalen en el esfuerzo

colectivo por desarrollar el nivel musical de escoletas y bandas de otras comunidades. La característica sobresaliente y la clave del éxito ha sido su vinculación con la escuela. Estas son el Centro de Capacitación y Desarrollo del Pueblo Mixe (Cecam), en Santa María Tlahuitoltepec, y el Centro de Integración Social (CIS) número 8 en San Bartolomé Zoogocho.

El esfuerzo del pueblo mixe de Santa María Tlahuitoltepec por lograr una educación autogestiva, orientada a satisfacer las necesidades de la región, tuvo sus primeros frutos entre 1979 y 1983, con la creación de una escuela secundaria federal y del Cecam que se especializa en la educación musical.⁸ Durante este periodo, a través de la gestión del Instituto Nacional Indigenista (INI), se realizaron cursos intensivos de capacitación musical con la colaboración de integrantes de la Orquesta Filarmónica de la UNAM y de la Orquesta Sinfónica Nacional. A partir de aquel período la escuela ha tenido un ascenso constante, formando a cientos de músicos

⁸ La experiencia del Cecam es bien conocida. Recientemente, con motivo de su treinta aniversario, el centro publicó, con apoyo de la Fundación Harp, una memoria titulada: *La música, expresión de las veinte divinidades*, Cecam, 2007. En este libro se cuenta la historia de la institución por la que han pasado 3699 estudiantes.

mixes, zapotecos, chatinos, mazatecos y chontales, principalmente, quienes han sido parte de las dos bandas, de principiantes y avanzados, que tiene la escuela. El centro ofrece capacitación musical hasta el nivel bachillerato con reconocimiento del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Secretaría de Educación Pública. Muchos de sus alumnos han continuado su formación musical profesional y se han dedicado a la enseñanza musical.

El CIS número 8 “Lázaro Cárdenas” de Zoogocho es un internado indígena a nivel primaria, creado en 1952 y financiado actualmente por el Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca (IEEPO) que, desde 1984, tiene entre sus talleres más exitosos el de la enseñanza musical, con la especialización en instructores de banda, bajo la guía de su creador, el maestro Ismael Méndez. El taller es una modalidad educativa flexible para quienes quieren continuar con el estudio de la música en la secundaria local y, para aquellos que desean ser instructores de bandas, tiene continuidad por otros tres años. El taller tiene la finalidad última de fortalecer las bandas de la región a través de la preparación de instructores comunitarios dedicados a la formación de bandas infantiles que garanticen el futuro

de las ya existentes con el reemplazo generacional de sus músicos.

La importancia de este proyecto es que la música forma parte de la formación integral del niño o de la niña, es decir, la música es vista como parte de la educación general básica. Se ha puesto especial énfasis en sensibilizar a los padres de familia para que acepten el deseo de las mujeres de participar en la enseñanza musical y en la banda hay ya algunas ejecutantes. Esta situación no es excepcional, pues la presencia femenina en las bandas infantiles de Oaxaca es ya una realidad satisfactoria. El reto a futuro es lograr que permanezcan en las bandas después del matrimonio.

El tesoro de la banda es su archivo musical

El archivo musical de la banda es el conjunto de papeles de música (partituras y partichelas, es decir, las partes para cada instrumento) que forman el fondo de obras del repertorio de música escrita acumulado por los responsables o directores de una banda y que, en su gran mayoría, toca o ha tocado la banda. Esta fuente contiene la historia musical de cada agrupación y, en términos prácticos, su potencial musical en lo que al repertorio de música es-

crita se refiere. Gran parte del poder del director viene de la posesión y control del archivo que contiene el repertorio escrito que la banda conoce y con el que la gente la identifica. El archivo y el director son indisolubles, porque son la continuidad de la banda, la experiencia acumulada y su puesta en práctica, y, por ello, su integración depende de ambos.

El acceso a partituras clásicas, semiclásicas o populares para banda o arregladas para banda ha sido siempre difícil por la escasa oferta y por su alto costo. La composición de nuevas piezas, el arreglo de obras orquestales para banda o el fiel copiado manual de los papeles de música, cuando están ya deteriorados por el uso, ha sido una labor adicional de los directores de música, quienes han mostrado un gran celo con estos papeles no sólo porque son escasos sino porque su exclusividad les da ventaja sobre el repertorio que tocan las bandas con las que compiten. El préstamo de partituras es excepcional, a pesar del acceso que se tiene hoy en día a la fotocopidora y a

partituras vía internet.⁹ El repertorio de música sacra de las bandas se ha conservado y heredado comúnmente a través de los cantores o del organista de la iglesia o sus familiares, quienes, de acuerdo con las necesidades musicales de la fiesta religiosa, prestan la música a la banda que hace su tequio en turno.

La inclinación política hacia la autogestión, tendencia propiciada por el mismo Estado en su consigna de acabar con la política social, ha dado pie a la generación de iniciativas locales de reelaboración de la cultura y la identidad de cada pueblo. En este contexto, se han empezado a recuperar las piezas populares escritas por maestros de música locales que habían dejado de tocarse y que ahora cobran un importante valor cultural con el que cada banda desea identificarse y, sobre todo, ser portavoz. Esta tendencia es muy positiva porque permitirá que los músicos conozcan su historia musical en la práctica y que esto tenga un efecto en la creación de nuevas obras, en la difusión del repertorio antiguo y en el

⁹ La Dirección de Culturas Populares y el gobierno del estado han editado recientemente dos libros con obras para banda de maestros oaxaqueños. Estos libros están acompañados por discos compactos con las partichelas de los instrumentos para que se reproduzcan y difundan. Los títulos son: *Compositores contemporáneos mixes y zapotecos. Libro de partituras. Banda de viento*, Vol. 1, Conaculta, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas de Instituto Oaxaqueño de Culturas, 2004, y *Antología musical de Cho Rasgado. Música para bandas de viento*, Conaculta y Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Oaxaca, 2008.

fortalecimiento del estilo propio. El trabajo de grabación musical de las bandas, que ha desempeñado el equipo de la radio XEGLO del Centro de Desarrollo Integral de Guelatao, ha despertado un vivo interés por registrar el repertorio de los viejos compositores locales, incluyendo la música sacra y fúnebre. Este repertorio antiguo comienza a ser familiar y las bandas cobran fama difundiendo el reencuentro con lo propio.

En la composición de nuevas piezas o de arreglos para la banda destaca nuevamente la región de la sierra Juárez con un número considerable de maestros que han aumentado recientemente el repertorio de los géneros tradicionales y, en algunos casos, han incurrido en la composición de misas. Algunos

de ellos son Heriberto Antonio Martínez, Alejandro Sandoval Luna, Alfredo Reyes Juárez, José Ventura Gil, Tomás Vargas, Narciso Lico Carrillo, Félix Vázquez Hernández, Camilo Jiménez Fernández, Gilberto Baltazar Aguilar, Honorio Cano, José Quijano, Alfredo Guzmán, Gabriel Ríos Sánchez y Pedro Illescas. Otras regiones del estado tienen también algunos compositores o arreglistas de piezas para banda, pero son contados; por ejemplo, en la región de los Valles destacan Florentino Martínez Torres, Eleazar Hernández Vázquez y Bulmaro Illescas Vázquez.

Las bandas, entendidas como el cuerpo sonoro de la comunidad oaxaqueña, vivieron tiempos mejores. Pero en la diáspora actual son un semillero de músicos para todo México.

La Miscelánea yucateca de José Jacinto Cuevas

Enrique Martín Briceño*

De acuerdo con el pianista e investigador Pablo Castellanos, “el primer mexicano que compuso un potpurri sobre temas folklóricos parece haber sido el yucateco José Jacinto Cuevas, en 1869”.¹ En consonancia con su ideología liberal, Cuevas (Mérida, 1821-1878) reunió en su *Mosaico yu-*

cateco para piano, conocido más tarde como *Miscelánea yucateca*, varios sones populares de la región —*La angaripola*, *El degollete*, *Los aires* y *El torito*, entre otros— y eligió como introducción y coda de la obra el aire pentáfono de *Los xtoles*. Así, el autor del *Himno yucateco* documentó la música popular de la península

* Investigador fundador del Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales “Gerónimo Baqueiro Fóster”. Cursó la licenciatura y la maestría en ciencias antropológicas en la Universidad Autónoma de Yucatán. Desde 1990, ha participado en las principales iniciativas públicas de educación musical de su estado. Ha editado los volúmenes dedicados a Pastor Cervera, Guty Cárdenas y Chan Cil en la *Serie Cancioneros* de la Escuela Superior de Artes de Yucatán y ha producido varios discos de música popular yucateca. Artículos suyos han aparecido en libros y publicaciones especializadas tales como *Heterofonía*, *Ketzalcalli* y *Chac Mool: Cuadernos Cubano-Mexicanos*. Actualmente es director de Patrimonio Cultural del Instituto de Cultura de Yucatán.

¹ Pablo Castellanos, *Curso de historia de la música en México*, México, Conservatorio Nacional de Música, 1967, p. 124 (mimeografiado). El *Mosaico yucateco* de Cuevas es anterior a *Ecos de México*, capricho de concierto de Julio Ituarte (ca. 1882); *Aires nacionales mexicanos*, capricho para piano de Ricardo Castro (anterior a 1883, quizá de 1882); *Himno Nacional Mexicano*, fantasía de concierto para piano de Castro (1884), y a *Aires nacionales*, potpurri para piano de Miguel Ríos Toledano (1884). *Ibidem*, pp. 125-126.

—carente de interés para los escasos músicos cultos de entonces— y dio a su terruño una composición que se volvería emblemática.

El mismo Cuevas, director a la sazón de la banda de música del estado y de la orquesta del teatro San Carlos de Mérida, habría escrito arreglos de su *Mosaico* destinados a dichas agrupaciones. A una de estas versiones, ejecutada en 1874 en un entreacto teatral, se refirió Juan Francisco Molina Solís en los siguientes términos:

Aquellas notas festivas sin duda hallarían un eco de simpatía en todos los corazones, porque despiertan los sentimientos más dulces y más halagüeños recuerdos porque se refieren a la patria, con sus costumbres sencillas, sus bosques, sus campos y sus días de júbilo. Verdaderamente fue una idea feliz la del Sr. D. José Jacinto Cuevas al reunir todos estos trozos de nuestra música popular que expresan la inspiración sentida y sincera del pueblo yucateco, en medio de sus instantes de alegría y dicha pasajera.²

Sin embargo, la “idea feliz” de Cuevas no hallaría eco entre los compositores que le siguieron, más interesados en crear piezas de salón para el creciente mercado de pianistas aficionados que por los sones, jaranas y zapateados que bailaban indios y mestizos en las fiestas pueblerinas conocidas como vaquerías. Así pues, durante el Porfiriato, la *Miscelánea yucateca* se refugió, como solitaria golondrina que no hizo verano, en el repertorio de la banda de música del estado, que dirigía Justo Cuevas, hijo de José Jacinto.

Con la revolución, aquella obra precursora tomó nuevo sentido. Al calor del nacionalismo en las artes y las letras, nació un teatro regional yucateco, se compusieron óperas y obras sinfónicas de tema indígena, y la canción peninsular adquirió perfiles propios, adoptando la jarana (en sus dos variantes: 3/4 y 6/8) y un género conocido luego como evocación maya, que pretendía actualizar la música prehispánica. Los antiguos sones reunidos por José Jacinto Cuevas en su *Mosaico* —en particular *Los xtoles*— y sus vástagos, las jaranas, fueron entonces dignos de escucharse en teatros y salas de conciertos.

² Cit. por Paulo Sánchez Novelo, *El teatro en Yucatán durante la República Restaurada (1867-1876)*, Mérida, PACMyC / Maldonado Editores, 2000, p. 76.

Por supuesto, la música popular de la península Yucateca no tardó en llegar al mercado discográfico. En 1918, la orquesta del cubano Luis Casas Romero grabó cuatro jaranas para la Victor y, al año siguiente, la Orquesta Típica del también cubano Felipe Valdés registró 16 para la misma compañía,³ en tanto que una misteriosa Orquesta Yucateca grabó 24 jaranas para la Columbia.⁴ La canción yucateca, por su parte, debió aguardar unos años más para quedar plasmada en discos, primero interpretada por artistas de otras latitudes, y, desde 1927, por trovadores peninsulares: Gutty Cárdenas, el dúo Peraza-Manzanero, el dueto de Pepe Domínguez y Luis Felipe Castillo, el Quinteto Mérida de Pepe Domínguez y los Cancioneros Yucatecos Palmerín, entre otros. Así, la música de Yucatán llegó a ser apreciada más allá de las fronteras peninsulares y en la voz de Gutty se escuchó en todo el continente y aun en Europa. Por ello, no es extraño que,

hacia 1930, el sello estadounidense Brunswick haya incluido en su catálogo la *Miscelánea* de José Jacinto Cuevas, probablemente a iniciativa del compositor y director de orquesta yucateco Rubén Darío Herrera, quien se vinculó con aquella disquera a principios de 1929.

El marbete del disco de 78 rpm ofrece la información elemental sobre la grabación: título: *Miscelánea yucateca*; género: aires mayas; autor: José Jacinto Cuevas; intérprete: Banda Municipal, y número de catálogo: 41155.⁵ Debido a su duración, la obra se dividió en dos partes, abarcando ambas caras del disco (como entonces las tomas no podían exceder de tres minutos, fue necesario eliminar algunas repeticiones y acelerar el tempo de ejecución). Aunque no se ha encontrado la fecha de grabación, por su número de catálogo se puede situar entre 1929 y 1930.⁶ La banda que la realizó es quizá la de Walter B. Rogers, bautizada como “Banda

³ Cristóbal Díaz-Ayala, *Cuba canta y baila. Encyclopedic Discography of Cuban Music, 1898-1925*, vol. 1, Miami, Florida International University, 2002, ed. en línea, cap. IV: <http://library.fiu.edu/latinpop/IV%20EI%20danzon.pdf> y IX: <http://library.fiu.edu/latinpop/IX%20Varios.pdf>, consultado el 21 de febrero de 2007.

⁴ Richard K. Spottswood, *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942*, vol. 4: *Spanish, Portuguese, Philippine, Basque*, Urbana, University of Illinois, 1990, pp. 2402-2403.

⁵ El disco original pertenece a una colección particular. La digitalización fue realizada por Zac Salem. Agradezco a Roberto Tello Martínez haberme facilitado el archivo correspondiente.

Municipal” para las producciones dirigidas al mercado hispanoamericano.⁷ ¿Quién no iba a pensar que se trataba de la banda de su pueblo al escucharla tocar el vals *Sobre las olas*, el *Himno Nacional Colombiano* o el *Himno a Bolívar*?

¿Cuáles eran los aires mayas que José Jacinto Cuevas recogió en su *Miscelánea*? Teniendo a la vista la edición de 1951 de la partitura para piano,⁸ hemos podido identificar los siguientes:

[0:00]	<i>Los xtoles</i>
[0:35]	[Episodio de enlace]
[0:59]	<i>Los xtoles</i>
[1:16]	<i>Bolero</i>
[1:23]	<i>Jarabe</i>
[1:44]	<i>El zopilote</i>
[1:51]	<i>El degollete</i>
[2:11]	<i>La angaripola</i>
[2:31]	<i>El torito</i>
[2:45]	<i>El zopilote</i>
[3:04]	<i>Mitotada</i>

[3:23]	[Silbido de vaqueros]
[3:28]	<i>El toro</i>
[3:56]	<i>El pichito</i>
[4:09]	<i>Bolero</i>
[4:14]	<i>Fandango</i>
[4:43]	<i>Jarabe gatuno</i>
[5:04]	<i>Fandango</i>
[5:13]	<i>Los aires</i>
[6:00]	<i>Los xtoles</i>

El aire de *Los xtoles* proviene del canto que acompañaba la comparsa carnavalesca del mismo nombre, cuyo origen prehispánico se ha deducido debido a su melodía pentátona. De raíz indígena es también la *Mitotada*, fiesta que se remonta a la época colonial. *El degollete*, *La angaripola*, *Los aires*, *El jarabe gatuno*, *El toro grande* y *El torito* son sobrevivientes de los fandangos llegados de España en el siglo XVIII y constituyen los sones grandes de las vaquerías yucatecas. De esos mismos fandangos derivan *El zopilote* y *El pichito*, entre otros sonecitos de nombre

⁶ Figura entre las “Untraced Brunswick Recordings” en Ross Laird, *Brunswick Records: A Discography of Recordings, 1916-1931, volume 3: Chicago and Regional Sessions*, Westport, Greenwood Press, 2001, p. 1429.

⁷ Cfr. Ross Laird, *Brunswick Records: A Discography of Recordings, 1916-1931, volume 2: New York Sessions*, Westport, Greenwood Press, 2001, pass.

⁸ J.J. Cuevas, *Mosaico yucateco*, [¿edición facsimilar?], Mérida, Luis H. Espinosa, ed., 1951.

zoológico.⁹ El bolero no es el género cubano, sino el español, en 3/4, que perduró en el repertorio de las estudiantinas de carnaval hasta principios del siglo xx. Tan sólo el episodio que enlaza las dos apariciones iniciales de *Los xtoles* acusa la influencia de la música de concierto europea.

Según Pablo Castellanos, la elección de *Los xtoles* como introducción y coda “no sólo redondea la composición, sino que viene a constituir una de las primeras manifestaciones de indigenismo en la literatura pianística mexicana”.¹⁰ El equilibrio formal de la obra queda también de manifiesto en la disposición de tempos y metros, el uso del bolero como elemento de transición, el emplazamiento de la *Mitotada* indígena al centro de la composición y el empleo de *Los aires* —pieza con que inicia la vaquería— en la parte climática. Una cierta intención programática se revela en el pasaje que precede a *El toro*, donde la partitura indica “silbido de vaqueros” y algunos han querido ver un amanecer campirano, con ladridos de perros y el canto de un gallo. Por lo

demás, cabe preguntarse si ese *Jarabe gatuno* no será el mismo que, a principios del siglo xix, fue condenado por la Inquisición debido a los movimientos lúbricos con que se bailaba.

Ignoramos cómo fue recibida por el público peninsular la primera grabación de la *Miscelánea yucateca* de Cuevas. Sabemos, eso sí, que la obra no ha dejado de ser estimada, tanto por su interés musical como por su valor simbólico. En 1944, el compositor Daniel Ayala escribió un arreglo orquestal, el cual se ejecutó bajo su dirección en la primera temporada de la Orquesta Sinfónica de Yucatán conformada ese año. En 1962 y 1975, respectivamente, la Banda Municipal de la Ciudad de México y la Banda de Música del Estado efectuaron sendas grabaciones de la pieza. Y no hace mucho, Javier Álvarez creó una nueva versión orquestal, estrenada en 2005 por la Sinfónica de Yucatán en el xxxiii Festival Internacional Cervantino. En una de esas, toda proporción guardada, la *Miscelánea* podría llegar a ser para Yucatán lo que el *Huapango* de Moncayo es para México.

⁹ Cfr. Gerónimo Baqueiro Fóster, “Aspectos de la música popular yucateca en tres siglos”, *Revista Musical Mexicana*, t. iv, núm. 1, enero de 1944, pp. 3-7; *La canción popular de Yucatán*, México, Editorial del Magisterio, 1970, pp. 10-13.

¹⁰ Castellanos, *loc. cit.*

El bolero yucateco

Eduardo Llerenas*

El bolero, una parte medular del repertorio popular latinoamericano, sigue vigente en su estilo original en las dos regiones que lo vieron nacer: Santiago de Cuba y Yucatán, tema del presente texto.

Los boleros tradicionales yucatecos *Fondo turquí*, *Mirar raro* y *Desdeñosa* surgen en la llamada de trovadores y compositores que sucedieron o se unieron a la de Ricardo Palmerín, José Domínguez, *Pepe*, y *Guty* Cárdenas, pilares de la canción romántica de la península.

El bolero se registra oficialmente como nacido en Santiago de Cuba por ahí de 1885, con la composición *Tristezas* de José Sánchez, *Pepe*. Este hecho es la conclusión de un mo-

vimiento que se gestó desde la segunda mitad del siglo XIX, como un neorromanticismo que incluye, primordialmente, la poesía con la inseparable manifestación en el canto musical. De raigambre urbano, entre las influencias inmediatas que generan el embrión del bolero se encuentra la ópera italiana, la romanza francesa, particularmente la sentimental, la canción napolitana y la languidez tropical del vals vienes.

Podría decirse que éstas permeaban tanto el ámbito de Santiago de Cuba y La Habana como el de Mérida y de Santo Domingo, debido a la frecuente visita de compañías musicales europeas y al nacimiento imitativo de

* Investigador, promotor y difusor independiente de la música tradicional y popular de México. Director de Discos Corasón.



Los Decanos. Mérida, Yucatán
Foto: Santiago Llerenas. Cortesía Discos Corasón