

Revista de Literaturas Populares



SONES DE MÉXICO

(Acercamientos múltiples)

Número doble conmemorativo

Coordinado por
Rosa Virginia Sánchez
y
Raúl Eduardo González

Dedicado a
Carlos Montemayor
y
Carlos Monsiváis

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- Lírica nueva en sones viejos de la Huasteca poblana*
(ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ) 11-37
- “Al son que me toquen...” La música, los instrumentos
musicales, el canto y el baile en los refranes*
(NIEVES RODRÍGUEZ VALLE)..... 38-78
- Nuevos sones de Manuel Pérez Morfín*
(RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ)..... 79-102
- “Con esta no diré más”: sones y coplas de la Nueva España*
(MARIANA MASERA, ANASTASIA KRUTITSKAYA,
CATERINA CAMASTRA)103-135
- Ritual de curación teenek por medio de las danzas
Pulikson y Tzacamson*
(CÉSAR HERNÁNDEZ AZUARA).....136-147

ESTUDIOS

- Las redes de la globalización y su efecto en las músicas
folclóricas: el caso de los sones mexicanos*
(RAQUEL PARAÍSO)151-182
- La improvisación en el huapango arribeño: temas
y estructura de la topada*
(MARCO ANTONIO MOLINA)183-210

<i>Desde Santiago a la Trocha: La crónica local sotaventina, el fandango y el son jarocho</i> (RICARDO PÉREZ MONTFORT)	211-237
<i>Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí</i> (VÍCTOR HERNÁNDEZ VACA)	238-269
<i>El son mariachero de La negra: de gusto regional independentista a aire nacional contemporáneo</i> (JESÚS JÁUREGUI)	270-318
<i>Cambio y continuidad en los sones de fandango: Puebla y Veracruz</i> (JESSICA GOTTFRIED HESKETH)	319-345

RESEÑAS

Jesús Jáuregui. <i>El mariachi, símbolo musical de México</i> (JUAN JOSÉ ESCORZA)	349-354
Randall Ch. Kohl S. <i>Ecós de "La bamba". Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho de Veracruz, 1946-1959</i> (RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ)	354-361
Guillermo Bernal Maza. <i>Compendio de sones huastecos: método, partituras y canciones</i> (LILIANA TOLEDO GUZMÁN)	361-366
Raúl Eduardo González. <i>Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán</i> (ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ)	366-372
Carlos Ruiz Rodríguez. <i>Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica. San Nicolás, Guerrero, y El Ciruelo, Oaxaca</i> (GRISSEL GÓMEZ ESTRADA)	373-379

Thomas Stanford. <i>Colección Puebla. Grabaciones de campo de música popular tradicional</i> (JESSICA GOTTFRIED HESKETH)	379-385
Amparo Sevilla Villalobos, Rodolfo Candelas <i>et al.</i> (coord.). <i>Sones compartidos: Huasteca, Sotavento, Tierra Caliente</i> (ANA ZARINA PALAFOX)	386-390
<i>Los Microsónicos de Tancoltzen</i> (JORGE MORENOS)	390-396
Son de Madera. <i>Son de mi tierra</i> (CATERINA CAMASTRA)	397-406
Jorge Morenos. <i>Sones y danzas de Barlovento a Sotavento</i> (ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ)	407-414
<i>Resúmenes</i>	415-431

Textos y documentos



Lírica nueva en sonos viejos de la Huasteca poblana

Las coplas que constituyen este documento corresponden a doce sonos huastecos —uno de ellos, *El fandanguito*, repetido— que el reconocido folclorista José Raúl Hellmer registró entre el 2 de septiembre y el 9 de octubre de 1951 en María Andrea, Puebla, población muy cercana a la línea divisoria entre este estado y el de Veracruz, en el municipio de Venustiano Carranza. Llegó a ese lugar por primera vez siguiendo las pistas que diversos informantes de la ciudad de Villa Juárez le habían proporcionado sobre un personaje que consideraban el “mejor violinista de huapango” por aquellos rumbos. La razón de su estadía en esa zona era llevar a cabo la recolección de música de diversa índole en el entonces distrito de Huauchinango, por encargo del Departamento de Investigaciones Musicales del INBA, que posteriormente se convertiría en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM). Este valioso material sonoro, recogido en discos de acetato de 78 rpm., forma ahora parte del Fondo Reservado de este Centro, junto con las versiones mecanografiadas del informe de campo correspondiente y su sección de anexos, que son básicamente las fichas de grabación, donde encontramos información primaria de los intérpretes, de las grabaciones, así como la transcripción de varias letras.¹

En aquel recóndito lugar (población hoy rebautizada con el nombre Coronel Tito Hernández), José Raúl Hellmer conoció a Los Fernández, trío huapanguero integrado en ese momento por el violinista Otilio Fernández —un hombre de 64 años de edad, nacido en la ranchería de San Diego, municipio de Jalpan—, por el jaranero Abacum Fernández —hijo del anterior, con una voz prodigiosa— y el huapanguero Efigenio Reyes, originario de ese mismo lugar, pero que residía en aquel tiempo

¹ Este reporte de campo fue parcialmente publicado en 1990 en la revista *Heterofonía* (Hellmer, 1990: 68-80).

en Poza Rica, Veracruz. En algunas grabaciones, Ciro, hijo de Abacum, el más joven de la familia, intervino en la ejecución de la quinta huapanguera, debido a que Efigenio Reyes estaba ausente. Estos músicos, cuyo estilo es verdaderamente único y sorprendente, atraparon la atención del investigador desde el primer momento:

Yo, todavía verde en la cuestión del huapango, me quedé asombrado ante el acoplamiento y ejecución del grupo. Los adornos del violín — algunos, dignos de ser codas de algún concierto —, los maravillosos encajes rítmicos de la jarana y los vuelos diáfanos y penetrantes del falsete de Abacum. Tres generaciones de una familia tocando y cantando con el candor y dedicación que exige la buena interpretación de esta música. De lo más interesante fue la ejecución de la jarana. Abacum tenía 42 años y era grande y fornido. Tenía las manos toscas y callosas, por los trabajos rudos del campo. Sin embargo, tocaba esa jarana tan pequeña con una precisión y habilidad notables, haciendo con la mano izquierda unas posiciones muy difíciles para lograr ciertos acordes [...], lo mismo que el “azote” — como se le dice allá al rasgueo —, realizado por Abacum con una destreza maravillosa, cambiando el rasgueo fundamental en cada son [...] (Hellmer, 1990: 79).

A pesar de que el propio José Raúl Hellmer y otros investigadores grabaron en varias ocasiones a Los Fernández, sus registros permanecen todavía en el anonimato, y de no ser por la edición de únicamente dos ejemplos — una versión del *Fandanguito* y otra de *Los chiles verdes* —, nada sabríamos de ellos.²

El estilo interpretativo tan peculiar de Los Fernández puede deberse a la zona geográfica en que habitaban. María Andrea y sus alrededores no se encuentran, precisamente, en una zona aislada o inaccesible; por el contrario, a menos de 200 metros sobre el nivel del mar, su cercanía con Poza Rica, Veracruz, los mantenía en continuo contacto con lo que

² El primer son fue registrado por José Raúl Hellmer y aparece en el disco LP *¡México en Alta Fidelidad!* (Vanguard-Gamma); el segundo, fue recogido por Beno Lieberman, Ramírez de Arellano y Eduardo Llerenas, y lo incluyeron en el famoso álbum *Antología del son de México*, editado por primera vez en 1981 por FONART-FONAPAS.

sucedía en los alrededores, comunicación que se acrecentó con la entonces reciente construcción de la carretera México-Tuxpan, que pasa por Huauchinango. Sin embargo, no hay que pasar por alto que la Huasteca poblana es una región fronteriza, y en ese tipo de zonas los procesos culturales se dan de manera particular. En ellas, por un lado, ciertos rasgos tienden a diluirse al fusionarse con otros, debido al intercambio continuo con elementos vecinos. En estos lugares, empero, también puede suscitarse un movimiento en sentido contrario: el proceso de transformación de los diversos rasgos culturales no sigue el mismo ritmo que se da en áreas más centrales de cualquier región cultural. Con una posición consciente en defensa de la propia identidad, ciertos elementos tienden a permanecer, a conservarse, a veces, al grado de quedarse como detenidos en el tiempo.

El huapango de mediados del siglo pasado interpretado por Los Fernández y otros músicos de zonas circundantes a María Andrea era parte de la tradición musical con la que los habitantes de esta región se venían identificando desde tiempo atrás y tendían a preservar. Esta tradición incluía, por un lado, algunos de los huapangos más populares en el resto de la Huasteca (como *El zacamandú*, *La malagueña*, *La rosa*, *El aguanievo*, *La huasanga*, *El cielito lindo*, *La petenera* y *El fandanguito*, que forman parte del material recogido por Hellmer en 1951), pero también incluía sonos prácticamente exclusivos de este rincón huasteco, como *El gavi lancillo*, *Los camotes* y *Los chiles verdes* — de los cuales existen variantes regionales dentro del vecino son jarocho —, así como también *El zopilote* y *La presumida “antigua”*. Esta segunda vertiente huapanguera, que incluía otros sonos viejos — al parecer, bastante populares en tiempos previos a la Revolución —,³ para ese entonces ya solo permanecían en la memoria de algunos pocos ancianos y, al final, terminaron por sucumbir ante el gusto y la creciente demanda por la música ranchera, los mambos, los boleeros, las guarachas y otros ritmos impulsados por la sinfonola y la radio.

³ Los informantes poblanos llegaron a mencionar, e incluso a tocar, los sonos *La arañita*, *El borracho*, *La guerra*, *La arena*, *El chilito*, *El gusto “por menor”*, una *Azucena* completamente diferente a la que conocemos y un jarabe llamado *El palomo*, asegurando que habían sido muy populares antes de 1910 (Hellmer, 1990: 75).

Más allá del aspecto meramente musical del Trío Fernández, el cual, como ya se dijo, manifiesta rasgos poco ordinarios, el valor del material recogido por José Raúl Hellmer también reside en el ámbito literario: 86% de los textos cantados que presentamos aquí es inédito. Amén de la letra de sones como *Los chiles verdes*, *El zopilote* y *La presumida antigua*, los que —decíamos— fueron poco o nada conocidos fuera del territorio poblano, la mayoría de las coplas que aquí aparecen acompañadas de los huapangos más conocidos y difundidos por toda la Huasteca son textos originales que no forman parte del usual acervo poético colectivo y, por tanto, tampoco han sido registrado por los diversos estudiosos dedicados a esta labor. De ahí el título de este documento: “Lírica *nueva* en sones viejos de la Huasteca poblana”, que alude a lo novedoso e inédito de las coplas que, si bien evidentemente añejas, han permanecido en absoluto silencio, a pesar de haber sido registradas hace más de medio siglo.

Esto permite suponer que en la Huasteca de aquella época parte de la búsqueda de una identidad propia consistió en el canto de coplas primordialmente compuestas por ellos mismos con una marcada intención de no incluir las numerosísimas que desde siempre han circulado de boca en boca, de un son a otro y de una región a otra. Y pongo énfasis en decir “de aquella época” porque el huapango poblano de nuestros días es otra cosa. El repertorio, el estilo vocal, los ritmos diferenciados de cada uno de los sones, así como la poesía manifiestos en las interpretaciones de Los Fernández constituyen una rama distintiva de la tradición huapanguera, hoy extinta; se trata de una vieja tradición musical muy particular de la zona que dista mucho de las interpretaciones recientes, que son resultado, más bien, de la adopción de estilos y formas más modernas, propias de otros lugares de la Huasteca.

Esta tendencia al canto de letras originales no puede atribuirse a un supuesto aislamiento de estos músicos. Don Otilio, el violinista y cabeza del grupo, por ejemplo, habiéndose formado como sonero desde muy joven, escuchando a músicos de mayor edad en San Pedro Petlacotla —lugar donde creció—, también aprendió, ni más ni menos, que del *Viejo Elpidio*, con quien trabajó de “guitarrero” en Tihuatlán, Veracruz.

Por otro lado, algunos sones —cuatro para ser precisos— manifiestan algunas peculiaridades que vale la pena señalar de manera especial. *El son solito*, por ejemplo, es un huapango bastante conocido, que se dis-

tingue por tener una función coreográfica y social específica dentro de la fiesta y el baile denominados *fandango* o *huapango*. Emparentado con *Los panaderos* de otras regiones, este son tiene como fin provocar que los presentes salgan a bailar, lo que se señala explícitamente en los versos. La versión que nos entrega el Trío Fernández es musicalmente análoga – por no decir igual – a las interpretaciones de los conjuntos huastecos de otras regiones; sin embargo, de manera muy peculiar, la letra paralelística original ha sido sustituida por sextillas autónomas que no guardan ninguna relación con este son.⁴

En relación con *La presumida*, José Raúl Hellmer anota de su puño y letra: “Hay un son cantado en otras partes de la Huasteca que lleva este nombre, pero cuya música y letra son totalmente diferentes”. Al son aquí grabado le dicen los informantes *La presumida ‘antigua’*. Ciertamente, se trata de un son desconocido en la región, muy diferente a las dos ‘Presumidas’ que sí se interpretan con bastante frecuencia hasta nuestros días: *La presumida* y *La presumida vieja*. En ambas, la palabra “presumida” aparece en todas las coplas, como una forma de señalar su pertenencia a estos dos sonos; en cambio, en este viejo ejemplo poblano esto no sucede, posiblemente por tratarse de coplas “de salutación”, muy extrañas en los huapangos huastecos.

Otro elemento que llama la atención en este material lírico es la presencia de dos recursos poéticos que tienen en común la unión formal y temática entre ciertas coplas, que conforman un conjunto poético mayor. Dentro de las series cantadas en los sonos huastecos no es común en absoluto incluir coplas ligadas, sea cual sea el procedimiento. No obstante que diversos estudiosos hablan del uso frecuente de las *cadena*s y los *trovos*⁵ en la poesía huasteca, lo cierto es que son dos prácticas que, si bien pudieron ser populares todavía a principios del siglo pasado, como afirma César Hernández Azuara con respecto al trovo (1995: 4), hoy en día han caído en desuso, quedando reducidas a la tradición escrita de algunos

⁴ Para información más detallada de este son y su letra, véase de Rosa Virgínia Sánchez, el documento “Nueve sonos paralelísticos II” (2005b: 208-210) y el estudio “El paralelismo en los sonos de la Huasteca” (2005c: 276-277).

⁵ Una forma particular de glosa en quintillas.

poetas de la región.⁶ En los ejemplos recogidos por José Raúl Hellmer tenemos, en primer lugar, una serie de coplas dialogadas, acompañadas con la música de *La petenera*. En este son se acostumbra cantar series de coplas sueltas, sin una conexión determinada, tal como sucede en la gran mayoría de los sones de la Huasteca. Pero *La petenera* se distingue también por incluir, muy esporádicamente, series de coplas ligadas mediante el recurso del encadenamiento. Más raro aún es encontrar versiones en las que aparezcan coplas *dialogadas*, un procedimiento muy apropiado para el “enfrentamiento poético” que todavía puede apreciarse al calor de un huapango. El diálogo – efectuado entre Abacum Fernández y Efigenio Reyes – es una reflexión sobre la sirena y su destino.

En segundo lugar, encontramos que, en la ejecución del *Fandanguito B*, entre algunas coplas sueltas propias de este huapango, el poeta Alberto Gaona intercala unas décimas después de la primera copla, otra forma poética prácticamente desaparecida desde hace varios años en el son de la Huasteca; estas aparecen en el formato más difundido en México y en el mundo hispano: décimas “espinelas” de cuarteta obligada o de pie forzado, que glosan una cuarteta inicial, conocida como “planta”. Hasta donde se sabe, el uso de la décima declamada era todavía bastante común en esta región a mediados del siglo pasado. En los huapangos no faltaba la presencia de uno o más poetas que con un “¡Alto la música!” declamaban sus versos. Los bailadores, que en ese momento detenían su taconeo, se encontraban organizados en dos filas, una de hombres y otra de mujeres, mirándose de frente; el trovador se paseaba entre las dos hileras al tiempo de declamar sus décimas. Al parecer, era precisamente el huapango *El fandanguito* el preferido para esto o, al menos, el que indicaba a los trovadores el momento de iniciar sus recitaciones; después podían declamar en cualquier otro huapango (Hernández Azuara y Cruz Soto, 1998: 5). Según los informantes de Hellmer, la décima en María Andrea cayó en desuso hacia 1939; es decir que para 1951, fecha de esta grabación, Alberto Gaona era uno de los pocos poetas de la zona

⁶ Véanse Florencia Pulido, 1991; Martínez Segura, 1997; Menéndez Peña, 1925; Hernández Azuara, 1995; Nieto Gómez, 1993 y Álvarez Boada, 1985. Véanse también las reflexiones hechas al respecto por mí en “Recursos poéticos utilizados en el son huasteco”, 2000.

que todavía recordaban algunas décimas, unas aprendidas y otras de su inspiración. Aquí reside, fundamentalmente, la importancia de este ejemplo musical.

La mayoría de las coplas incluidas en este texto son, pues, valiosas en la medida en que no se localizan en fuentes anteriores, es decir, son material nuevo, que podría ser de gran utilidad en el campo de la investigación. Sin embargo, no es el caso de todas ellas. Algunas aparecen registradas en el *Cancionero folklórico de México*, única obra escrita utilizada para corroborar el carácter inédito de estos textos, por tratarse de la recopilación lírica más amplia que existe hasta la fecha en nuestro país. Otra fuente importante fue el libro *Antología poética del son huasteco tradicional*, que considera el material sonoro de más de cien fonogramas, en la que se incluyen tanto documentos editados como registros de campo.

Siempre que se detectó que una determinada copla había sido anotada en alguna de las fuentes mencionadas —aun si se trata de otra versión—, se hace el señalamiento en una nota al pie de página. Entre los 65 textos que aquí se presentan, solo nueve coplas son comunes en el repertorio huasteco (coplas 18, 29, 32, 33, 40, 41, 49, 56 y 57); algunas más aparecen también en las fuentes consultadas, sin embargo, llama la atención que la gran mayoría de las interpretaciones a las que hacen referencia fueron realizadas, precisamente, por el mismo grupo musical: el Trío Fernández.

Cuando se trata de documentos asentados en el *Cancionero folklórico de México*, se escribe entre paréntesis de la siguiente manera: (*Cintas Hellmer*, en CFM: 1-1560). Si se hace alusión a un fonograma registrado en la *Antología poética del son huasteco tradicional*, se anota la clave fonográfica utilizada en esa publicación, que aparece al inicio de cada entrada de la fonografía.

Tanto los 13 sonos como las 65 coplas que aquí se muestran llevan una numeración corrida para su clara identificación. En los pocos casos de estrofas repetidas, solo se numera la primera versión; en la segunda, se hace referencia a la anterior mediante una nota al pie de página después de tres guiones escritos entre corchetes [---].

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ
CENIDIM

1. *Los chiles verdes*⁷

1. Estando en una hortaliza,
alcé las manos al cielo;
allá me llegó una brisa
desde tu rizado pelo,
que a todos les simpatiza.

2. Chiles verdes me pediste,
chiles verdes te daré,
vámonos para la huerta,
que allá te los cortaré.⁸

3. A solas te quiero hablar
para explicarte mi amor;
tú muy bien debes pensar
que yo sufro un gran dolor,
que tú lo podrás calmar
con un besito de amor.

4. Ora sí, china del alma,
vámonos para Tenango,
a vender los chiles verdes,
hoy que se están madurando.⁹

⁷ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CCLI-A. En el núm. v-2 de esta *Revista* se publicaron los textos de tres ejemplos de este mismo son, y se señala la existencia de una cuarta versión con la anotación de que la letra no se entendió, por lo que no fue incluida en ese momento (Sánchez García, 2005b: 200). Las siguientes coplas corresponden a esa cuarta versión que, para fortuna nuestra, fue digitalizada recientemente, a la vez que se encontró el anexo del reporte de campo donde J. R. Hellmer anotó la letra (N. de la R.).

⁸ Estrofa suelta en varias fuentes escritas y en *Chiles verdes I*, María Andrea, Puebla, 1956 (*Cintas Hellmer*, en CFM: 1-1560).

⁹ En *Chiles verdes I*, María Andrea, Puebla, 1956 (*Cintas Hellmer*, en CFM: 1-1565).

5. Eres el ángel que hallé
por mi dicha en este suelo;
¡ay!, tanto la idolatré
que yo mismo tengo celos
de tanto amor y fe.¹⁰

6. Ora sí, china del alma,
ora sí, ¿qué cosa haremos?
“Haremos lo de los patos:
nadaremos si podemos”.

2. *El zopilote*¹¹

7. Zopilote, te moristes,
te moristes de repente;
a las muchachas les dejas
el pico pa limpiar dientes;

bus, bus; bus, bus,
el pico pa limpiar dientes,
bus, bus; bus, bus,
el pico pa limpiar dientes.

8. Zopilote, te moristes,
te moristes de berrinche,
a las muchachas les dejas
tus patitas para trinche;

¹⁰ También en *El Fandanguito A*, más adelante.

¹¹ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXLV-A. Las siguientes ocho coplas aparecieron ya en el núm. V-1 de esta Revista, en un texto que recopila series paralelísticas dentro de los sones de la Huasteca (Sánchez García, 2005a: 38-39). Se incluyen aquí nuevamente porque coincidentemente forman parte del repertorio recogido por Hellmer en 1951, del cual estamos dando cuenta ahora (N. de la R.).

bus, bus; bus, bus,
a las muchachas les dejas,
bus, bus; bus, bus,
tus patitas para trinche.

9. Zopilote, te moristes,
te moristes viejo y rico,
a las muchachas les dejas
la cola para abanico;

bus, bus; bus, bus,
la cola para abanico,
bus, bus; bus, bus,
la cola para abanico.

10. Zopilote, te moristes,
te moristes en día lunes,
a las muchachas les dejas
tu aroma para perfume;

bus, bus; bus, bus,
a las muchachas les dejas,
bus, bus; bus, bus,
tu aroma para perfume.

11. Zopilote, te moristes,
te moristes de una muina,
a las muchachas les dejas
tu grasa pa vaselina;

bus, bus; bus, bus,
a las muchachas les dejas,
bus, bus; bus, bus,
tu grasa pa vaselina.

12. Zopilote, te moristes,
te moristes de una pena,

a las muchachas les dejas
tu sangre para rellena;

bus, bus; bus, bus,
a las muchachas les dejas,
bus, bus; bus, bus,
tu sangre para rellena.

13. Zopilote, te moristes,
te moristes de bochorno,
a las muchachas les dejas
tu plumaje para adorno;

bus, bus; bus, bus,
tu plumaje para adorno.

14. Zopilote, te moristes,
te moristes ya de viejo,
a las muchachas les dejas
tus ojitos para espejo.¹²

3. *El son solito*¹³

15. En un espejo dorado
se miró la vida mía;

¹² Copla no grabada, solo comunicada verbalmente a Hellmer, y apuntada en los "Anexos" del reporte de campo en la región de Huauchinango, Pue. (Archivo histórico del CENIDIM). También en una versión grabada en 1975 (CCP-07).

¹³ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXLIV-A. El *Son solito* se distingue por ser un ejemplo paralelístico, cuya conexión con el *Baile de panaderos*, conocido por haber sido perseguido por la Inquisición, lo consagra como uno de los más antiguos sones coloniales que sobrevivieron en nuestro país (cf. coplas 105-110 en Sánchez García, 2005b: 209 y 2005c: 276-277). Lo insólito de esta versión de mediados del siglo XX es que la serie de coplas paralelas típicas de este huapango está absolutamente ausente, y en su lugar se cantan cuatro sextillas

después que se hizo el peinado,
me dijo si no tenía
un rizo mal arreglado,
que yo se lo arreglaría.¹⁴

16. Tienes un bonito cuerpo,
mujer bien perfeccionada;
nomás en verte me [invierto]
[...] ser apreciada,
porque de veras es cierto
que te amo, prenda adorada.

17. Yo te amo con afición,
también con delicadeza;
si me das tu corazón,
nos casamos por la Iglesia;
primero, presentación,
para que veas mi firmeza.

18. A las ocho me acosté,
a las nueve me dormí,
a las diez me desperté,
me puse a pensar así,
por un sueño que soñé,
acordándome de ti.¹⁵

que no guardan ninguna relación con el *Son solito*. La melodía, por otra parte, reproduce fielmente las notas que constituyen la música de este son. Este fenómeno no pudo ser explicado a Hellmer por los músicos informantes, como tampoco dieron razón de su título, que solo se explica por el contenido temático de las coplas originales y su función (cf. Sánchez García, 2005c: nota 17).

¹⁴ Una variante en *El bejuquito* (*Cintas Hellmer*, [s.l. s.f.], en CFM: 1-2439).

¹⁵ Cuarteta muy parecida en *El frijolito*, Tamaulipas (Col. INBA, 1931, en CFM: 1-1987).

4. *La presumida antigua*¹⁶

19. Cuando el anuncio oí,
se me alegró el corazón;
y luego comprendí
que era anuncio de función;
pues ya me tienen aquí
para que les cante un son.

20. Deseoso vengo de hablarles
a toditos en reunión;
antes debo saludarles:
“¿Cómo les va de función?;
escuchen, vengo a cantarles
unos versitos de amor”.

21. Ya llegué de mi paseada
por esos alrededores;
fue muy larga mi jornada,
sufrí algunos sinsabores,
pero no me pasó nada:
“Muy buenas noches, señores”.

5. *El zacamandú*¹⁷

22. Ahora vengo decidido,
vida mía, para llevarte,
porque yo nunca he podido
de mi memoria borrarte;
¿qué tienes que me has engreído,
que ya no puedo olvidarte?

¹⁶ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXLVII-A.

¹⁷ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXXXVIII-B.

23. En las cumbres de Orizaba
canta un pájaro afligido:
“Cuando en tus brazos me hallaba,
me arrullabas como a un niño;
pero todito se acaba:
gusto, placer y cariño” .¹⁸

24. Ando en busca de una flor
que en una sombra dejé;
mejor dime tu color,
¡ay!, me desengañaré,
voy a [...]
por el tiempo que tardé.

6. *La rosita*¹⁹

25. Ramitos y más ramitos
me manda la vida mía;
también me manda besitos;
entre penas me decía:
“Qué bonito par de ojitos,
me miran con alegría” .

26. Voy a cantar *La rosita*
para aliviar mi pasión,
por ser que esa flor incita
a mi pobre corazón,
que es la mejor florecita,
por su aroma y su color.

27. Con tu boquita encendida
cuando ya me hayas besado,

¹⁸ También en *La malagueña*, más adelante.

¹⁹ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXXXIX-A.

puedes darme una mordida,
aunque me dejes pintados
todos tus dientes, mi vida,
[eso] no te dé cuidado.²⁰

7. La huasanga²¹

28. Yo era el que firme amaba,
que no sabía aborrecer,
porque se me afiguraba
que el amor de la mujer
era firme y no cambiaba.

29. Las flores al marchitarse
dejan su aroma esparcida;
el amor al terminarse
deja en el alma una herida
imposible de curarse.²²

30. Traigo una fuerte pasión
que no hallo cómo explicarte;
quisiera en la ocasión
en un abrazo dejarte
alma, vida y corazón.²³

31. Triste del que se enamora
en tierra desconocida;
como a mí me pasa ahora

²⁰ En *Los chiles verdes I*. María Andrea, Puebla, 1956 (*Cintas Hellmer*, en CFM: 1-1554).

²¹ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXXXIX-B.

²² En *Las flores y El sacamandú*, Tepehuacán de Guerrero, Hgo., 1967 y Huejutla, Hgo., 1968 (*Cintas Colegio*, en CFM: 2-4619). También en *La rosa* (RVS-15).

²³ También en *El fandanguito A*, más adelante, y en *El aguanieve* (CCP-07).

con una prenda querida
que mi corazón adora,
pero es ilusión perdida.²⁴

8. *El aguanieve*²⁵

32. Si fuera Dios, te daría
por verte cada segundo;
¿qué cosa mi Dios haría
con la riqueza del mundo
y el gran poder de María?²⁶

33. El Creador nos ha mandado
a vivir juntos los dos,
pero tú te has apartado
de las órdenes de Dios:
no sé lo que habrás [pensado].²⁷

34. Tienes un bonito peinado,
muy bonita simpatía;
quisiera estar a tu lado,
¡ay!, vieras la vida mía,
aunque viva retirado.

35. Sublime la inspiración
de la mujer que pregona
lealtad en una pasión;

²⁴ También en *El zacamandú* (CCP-07 y CEN-01) y *La leva* (CEN-01).

²⁵ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXLII-A.

²⁶ Otra versión, en *La azucena*. Chicontepec, Ver., 1964 (*Cintas Lieberman*, en CFM: 1-614).

²⁷ También en *El fandanguito B*, más adelante; *El gustito* (D020-A). Variante en estrofa suelta (CFM: 2-3307).

pero si nos abandona,
deja herido el corazón.

36. Traigo un mediano dolor,
me traspasa [en medio, en medio];
me voy a ver al doctor,
que me dé un medio remedio
que me venza el mal de amor.

9. *La malagueña*²⁸

37. Cantando *La malagueña*,
así decía Cupido:
“Dame un abrazo, trigueña;
si acaso te vas conmigo,
hazme siquiera la seña,
para que viva entendido”.²⁹

38. Mis dos padres me engendraron,
un cura me acristianó,
y los rayos me arrullaron,
mientras que el ángel rezó...
[...].³⁰

39. El amor de la mujer
es un terrible dolor:
¿qué remedio podrá haber
para no sentir amor?
Yo creo que no puede haber,
¡que en el mundo es lo mejor!

²⁸ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXLVI-A.

²⁹ También en otra versión del mismo son (CEN-01).

³⁰ “El cantante olvidó el resto de esta estrofa”; anotación de J. R. Hellmer en su Reporte de campo (Archivo Histórico del CENIDIM).

[---]³¹ En las cumbres de Orizaba
 canta un pájaro afligido.
 Cuando en tus brazos me hallaba
 me arrullabas como a un niño,
 pero todito se acaba:
 gusto, placer y cariño.

10. *El cielito lindo*³²

40. En tu turgente pecho,
 niña, quisiera
 reclinar mi cabeza,
 aunque muriera.
 Por ir yo preso,
 en tus brazos, niña,
 a darte un beso.³³

41. Entre blancas cortinas
 y azules rejas,
 estaban dos amantes
 dándose quejas.
 Y se decían
 que solo con la muerte
 se olvidarían.³⁴

42. Esos tus lindos ojos
 me están mirando,
 esos tus labios rojos

³¹ También en *El zacamandú*, copla núm. 23.

³² Fondo reservado del CENIDIM. Disco CLIV-A.

³³ También en otras versiones del mismo son (CEN-01 y CFM, 1-1272), en esta última, solo la seguidilla simple inicial.

³⁴ También en otras versiones del mismo son en el estado de Veracruz (*Cintas Hellmer y Cinta Veracruz 6*, CFM: 2-4839).

me están besando,
y están diciendo
que el amor se pierde
solo muriendo.

11. *La petenera*³⁵

43. AF – Voy a empezar a cantar
con una voz lisonjera,
para poderte explicar:
cuando canto *Petenera*
ganas me dan de llorar.

44. AF – Si perturbo tu cantada,
pero no por vez primera,
la pregunta no es sagrada:
“Esta hermosa *Petenera*,
¿por quién ha sido inventada?”

45. ER – [Voy a contestarte] yo:
“Esta hermosa *Petenera*,
la sirena la inventó,
[“Esta hermosa *Petenera*]
¿por quién ha sido inventada?”

46. AF – Ya que hablas de la sirena,
¿puedes decirme algo de ella?,
¿por qué sufre tanta pena,
siendo una joven tan bella?,
¿por qué no sale a la arena?

³⁵ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXL-A. En este ejemplo dialogado la intervención de los dos trovadores se indica con las iniciales de sus nombres: AF, para Abacum Fernández., y ER, para Efigenio Reyes. Una variante de este diálogo aparece en: García de León *et al.*, 1991: 29.

47. ER – [Ella no] sale a la arena
 porque se encuentra encantada;
 esta famosa sirena
 en la inmensidad del agua
 ha de cumplir su condena.

48. AF – Voy a volver a cantar,
 porque deseo saber yo;
 hoy te voy a preguntar
 ¿por qué Dios la encantó
 a esta sirena en el mar?

49. ER – La sirena está encantada,
 [así me afiguro yo],
 que siendo una niña honrada
 [un pescado se volvió]
 solo por una bañada
 que en Viernes Santo se dio.³⁶

50. – La sirena está encantada,³⁷
 hecho por la Providencia;
 varios desean encontrarla
 para conocer su presencia,
 pero ella se halla ocultada
 en un agua, muy silencio.

³⁶ Variantes en otras versiones del mismo son (*Cintas Colegio*, 1967, *Cintas Hellmer* [s.f.] y *Cintas Lieberman*, 1964, en *CFM*: 3-6076b); también interpretada por el Trío Xoxocapa (RVS-17).

³⁷ En su diario de campo, José Raúl Hellmer apunta al final de la transcripción de las siete coplas anteriores: “Hasta aquí grabado”, y luego – en una nota al pie – “desde aquí anotado pero no grabado...”, e incluye por escrito las seis coplas finales. Es probable que el diálogo en esta versión en realidad fuera más extenso y abarcara las 13 coplas transcritas, y que por cuestiones de duración de la pieza, la grabación tuviera que ser interrumpida.

51. —En un agua, muy silencio,
alegre vive cantando;
yo te pregunto en conciencia,
y me dirás hasta cuándo
dará luces su presencia.

52. —Voy a volver a cantar,
en muy bonita tonada,
y ahí te voy a preguntar:
¿por qué causa fue encantada
esta sirena en el mar?

53. —Bien te puedo convencer
de lo que tú ignoras tanto:
que Dios con su gran poder
le dio el mal por encanto
y su origen de mujer.

54. —No me has podido explicar
lo que te voy a decir,
hoy te voy a preguntar
que si allá se irá a morir
esta sirena en el mar.

55. —Sin causarte tanta pena,
yo bien puedo convencerte,
[...] se lo ordena
que le tocase por suerte
ser sepultada en la arena.

12. *El fandanguito A*³⁸

56. La tarde se va muriendo,
en los brazos de la noche;

³⁸ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CXLIII-A.

unas flores van abriendo,
 otras, cerrando su broche
 [y van su aroma esparciendo].³⁹

[---]⁴⁰ Traigo una fuerte pasión
 que no hallo cómo explicarte;
 quisiera en la ocasión
 en un abrazo dejarte
 alma, vida y corazón.

57. El amor es fuego ardiente:
 como el aceite, trasmina;
 comprendo sencillamente
 que, aunque la mujer sea fina,
 tranquila no está su mente.⁴¹

58. Cuánto te quiero, negrita,
 por los chinos de tu frente;
 pienso pedir tu manita,
 si no tienes pretendiente,
 para besar tu boquita.⁴²

[---]⁴³ Eres el ángel que hallé
 por mi dicha en este suelo;
 ¡ay!, tanto la idolatré
 que yo mismo tengo celos
 de tanto amor y fe.

³⁹ Versiones de esta copla en los sones *La huasanga* (D052), *La rosa* (RGJ-01) y *El gusto* (*Cinta Veracruz 9* y *Cintas Hellmer* [s.f.], en CFM: 4-8569a).

⁴⁰ También en *La huasanga*, copla núm. 30.

⁴¹ Estrofa suelta (Vázquez Santana, 1931, en CFM: 2-4752).

⁴² Versiones de esta copla en los sones *El aguanieve* (CCP-07) y *El fandanguito* (D023, registrado también en CFM: 1-1183).

⁴³ También en *Los chiles verdes*, copla núm. 5.

13. *El Fandanguito B, con décima*⁴⁴

59. Desde aquí te estoy mirando,
hermosísima princesa;
me quisiera ver bailando,
para cantar mi tristeza,
que es lo que me trae penando.

¡Alto la Música! (Entra la décima declamada, sin música):

60. *La música de la Gloria*
te he de dar con buena alianza,
un corazón con corona
y un amor con esperanza.

61. Para ti tengo apartado	<i>a</i>
de seda el mejor vestido	<i>b</i>
y un coral compartido	<i>b</i>
[...]	<i>a</i>
[...]	<i>a</i>
se lo excedí a tu memoria	<i>c</i>
para que cantes, Victoria,	<i>c</i>
si no hubiera ningún quebranto,	<i>d</i>
para celebrar tu santo,	<i>d</i>
<i>la música de la Gloria.</i>	<i>c</i>

⁴⁴ Fondo reservado del CENIDIM. Disco CLV-B. Entre las coplas cantadas en esta versión, se incluye una glosa en décimas; desafortunadamente, la memoria del poeta falló y tres de las décimas aparecen incompletas. Sabiendo que estas siguen la estructura espinela, se presentan los versos registrados de las cuatro décimas, siguiendo la lógica de la rima correspondiente: *abbaaccddc*. Vale la pena señalar que muy seguramente este *Fandanguito* estuvo originalmente destinado a la celebración del santo de una persona llamada Victoria, como lo indican algunos versos de la primera décima y la copla número 65, lo que denota una de las funciones primordiales de la décima: la alusión, mediante textos improvisados o no, a la situación que impera en el momento mismo de la interpretación.

62. Para pasearnos del brazo,	a
las calles mandé calzar;	b
cuatro coches han de andar,	b
y un elegante palacio.	a
Todo lo hice con despacio,	a
disimula mi tardanza,	c
de mí no ha de haber mudanza	c
como en ti no haiga embarazo;	d
una docena de abrazos	d
<i>te he de dar con buena alianza.</i>	c

63. [...]	
Una cantida paloma,	c
adornando tu persona;	c
nada me verás mal hecho,	d
[...]	d
<i>un corazón con corona.</i>	c

64. Así es que el mar se secara,	a
esa gracia Dios me diera,	b
la luna en tus pies pusiera,	b
el sol tres veces parara;	a
[...]	a
pues me dirías con confianza,	c
y hablando fuera de chanza,	c
[...]	d
me voy, pero te dejo,	d
<i>un amor con esperanza.</i>	c

¡Arriba la Música! (Entra el son nuevamente):

65. Dicen que cuando naciste
nacieron todas las flores;
cuando bautizada fuiste
se imprimieron tus olores
con que perfumada fuiste.

[---]⁴⁵ El Creador nos ha mandado
 a vivir juntos los dos,
 pero tú te has apartado
 de las órdenes de Dios,
 no sé lo que habrás pensado.

Bibliografía citada

- ÁLVAREZ BOADA, Manuel, 1985. *La música popular en la huasteca veracruzana*. México: Premiá.
- CFM: *Cancionero folklórico de México*, coord. Margit Frenk. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- FLORENCIA PULIDO, Patricia del Carmen, 1991. *Crónica histórica del huapango huasteco veracruzano. Trovas, música, danza y tradiciones*. Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz-Secretaría de Educación y Cultura.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio *et al.*, 1991. *Árboles, ríos, sentimientos profundos... Antología de versos huastecos*. México: Criba.
- HELLMER, José Raúl, 1990. "Informe de la región de Huauchinango, Puebla". *Heterofonía* 102-103: 68-80.
- HERNÁNDEZ AZUARA, César, 1995. Notas del disco compacto *El viejo trovo en el huapango*. México: FONCA-CONACULTA.
- _____ e Irma Guadalupe CRUZ SOTO, 1998. Notas del disco compacto *La décima en el son huasteco*. México: FONCA.
- MARTÍNEZ SEGURA, Víctor Samuel, 1997. *Recuerdos de un trovador. Trovos y poesía de huapango*. México: IVEC.
- NIETO GÓMEZ, Juan Francisco, 1993. *Cantares regionales huastecos y otros ensayos*. México: Eón.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia, 2000. "Recursos poéticos utilizados en el son huasteco", dos partes. *Pauta* 73 y 74.
- _____, 2005a. "Nueve sonos paralelísticos I". *Revista de Literaturas Populares* V-1: 24-47.

⁴⁵ También en *El aguanieve*, copla núm. 33.

- _____, 2005b. "Nueve sonos paralelísticos II". *Revista de Literaturas Populares* V-2: 194-215.
- _____, 2005c. "El paralelismo en los sonos de la Huasteca". *Revista de Literaturas Populares* V-2: 270-309.
- _____, 2010. *Antología poética del son huasteco tradicional*. México: CONACULTA / INBA / CENIDIM.

Fonografía

- CCP-07. Grabación de campo en Xicotepec de Juárez, Puebla, 1975. Grabaciones de Eduardo Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas. Intérpretes: Trío Fernández. Col. Carles Perelló, Barcelona, España.
- CEN-01. Grabación de campo [s.l.], septiembre de 1975. Grabaciones de Eduardo Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas. Intérpretes: Trío Fernández (Abacum Fernández, jar., Reveriano Soto Gaona, hua., y Leandro Hernández Zampallo o Donato Santamaría, vl.). Fonoteca del CENIDIM.
- CEN-08. Grabaciones de campo de José Raúl Hellmer en María Andrea, Puebla, septiembre de 1951. 10 discos de 78 rpm. Col. Hellmer. Fondo reservado del CENIDIM.
- CEN-10. Grabaciones de campo de José Raúl Hellmer en María Andrea, Puebla, octubre de 1951. 2 discos de 78 rpm. Col. Hellmer. Fondo reservado del CENIDIM.
- D020-A. *Trío los Cantores del Vichín*. Casete. [s.l.: s.n., s.f.].
- D023. *México en alta fidelidad*. Trío Cielito Lindo y otros. Disco LP. México: Vanguard-Gamma; CV-009, [s.f.]. Grabaciones de J.R. Hellmer. Incluye *El fandanguito* interpretado por el Trío Fernández.
- D052. *Huapango*. Trío Pochoco y otros. Casete. México: producción de Manuel Álvarez Boada; [producción casera], 1989.
- RGJ-01. [Grabaciones de campo en Hidalgo y Querétaro]. Casete. Huejutla, Hgo., 1977; Tequisquiapan, Qro., mayo, 1985. Grabación de Román Güemes Jiménez. Col. privada.

- RVS-15. Grabación de campo en Ixhuatlán de Madero, Ver., 1980. Cinta de carrete abierto. Grabaciones de Francisco Tomás Aymerich. Varios intérpretes. Col. privada.
- RVS-17. Video grabación de campo, VHS, Jalapa, Ver., octubre y noviembre de 1999. Grabaciones de Rosa Virginia Sánchez. Intérpretes: Trío Xoxocapa. Col. privada.

El son mariachero de la *La negra*: de gusto regional independentista a aire nacional contemporáneo

JESÚS JÁUREGUI

INAH

Introducción: el regreso del *rebozo de seda* desde México a China

En octubre de 2008, durante la XVIII Feria Internacional del Libro de Monterrey, Ángel Robles Cárdenas — un veterano comentarista deportivo — me buscó para que explicara a su público radioescucha y televidente por qué había tocado un mariachi de mujeres en la inauguración del los XXIX Juegos Olímpicos de Pekín. De hecho, la delegación china había desfilado con el cobijo musical de las interpretaciones del Mariachi Mujer 2000 de Los Ángeles, California, en particular, con la ejecución del son de *La negra*. Los locutores del duopolio televisivo mexicano (Televisa y Televisión Azteca) no habían ofrecido aclaraciones al respecto durante la transmisión del evento.

El más famoso director de cine chino, Zhang Yimou, consideró que durante el desfile inaugural de los atletas en Beijing 2008 se debería escuchar la música más representativa de los cuatro continentes. El director de música de la Ceremonia de Apertura, Chen Qigang, escogió como representativo de Europa a un conjunto de gaitas; para África, un grupo de tambores; para Asia, la música tradicional china y, para América, mariachis. Los funcionarios chinos no sabían que el mariachi era originario de México, tan solo habían investigado que se trataba de la música folclórica más gustada en el continente americano. Dada la gran difusión que el mariachi tiene en Estados Unidos, lanzaron una convocatoria en ese país para elegir al mariachi adecuado. “Nunca pensamos en escoger el mariachi por ser mexicano, sino porque nuestra intención era tener grupos de músicos y que cada uno tocara la música folclórica más escuchada y popular en cada continente” (Agencia Reforma, 2008).

¿Por qué no se tocó, en la versión más célebre de esa gesta deportiva mundial, el *Jarabe tapatío* —considerado el *jarabe nacional* mexicano—? ¿En qué momento y a través de qué proceso el son de *La negra* llegó a desplazar al *Jarabe tapatío* como el *aire nacional* representativo?

El etnomusicólogo cubano Rolando Pérez Fernández demostró que los sonos mariacheros contenían patrones rítmicos de raigambre africana. Sin embargo, en su análisis —fundado en las grabaciones discográficas disponibles en las bibliotecas de La Habana—, al transcribir la cuarteta del son de *La negra*, con base en la versión del Mariachi México (disco *Lo mejor del mariachi*, Musart, 1964), translitera: “¿Cuándo me traes a mi negra, / que la quiero ver aquí / con su rebozo de seda / que le traje de Pekín [*sic*]?” (1990: 174-175). Todavía entonces, a nivel mundial, era difícil escuchar o leer que un rebozo de seda hubiera sido llevado desde Tepic. ¿Dónde queda Tepic? ¿Qué tiene que ver Tepic con la seda y los rebozos?

1. El son de *La negra* alcanza fama mundial en Nueva York, en 1940

A finales del periodo cardenista, la música del mariachi llegó a integrarse al repertorio clásico mundial, como representativa de México. Carlos Chávez (1899-1978), líder de la corriente musical nacionalista, le solicitó a su alumno Blas Galindo (1910-1993) una obra “con temas de tu pueblo, de por allá de tu región” (Jáuregui, 1993: 19).

Galindo era originario de San Gabriel (posteriormente denominado Venustiano Carranza), Jalisco, en plena tierra del mariachi —Jean Meyer había planteado los ex cantones de Sayula, Autlán y Tepic como posibles lugares de gestación de dicho conjunto musical (1981: 43)— y, de niño, se había iniciado —además de participar en el coro de la iglesia y de estudiar órgano—, como tanto músico eventual, en los conjuntos mariacheros:

En mi pueblo, en San Gabriel, casi todo el mundo tocaba [música]. En mi casa había guitarra, y no supe cuándo empecé a tocar... Debe haber sido muy chico, porque a los siete años ya acompañaba a mis hermanos y ya solfeaba (Jáuregui, 1993: 23).

Allá en mi pueblo sencillamente todo el mundo era músico: que su guitarra, que su flautita, violines, arpas, mandolinas, todo mundo. Y como no había radio ni tele, en las tardes todos hacían música; me acuerdo que yo iba pasando por la calle y me gritaban: “Órale, Blas, vente, agarra tu guitarra y dale”. Y le dábamos (Espinosa, 1993: 25).

En San Gabriel había mariachis por gusto, por placer, no eran comerciales. Las gentes se reunían en las casas de los familiares y en otros barrios. De mariachis no se mantenían, eran talabarteros, panaderos [...].

Había un mariachi en mi pueblo en el que Chano Rodríguez —un güero grandote— traía la “guitarra de azote”, y Valente Tapo tocaba el arpa: se les juntaban los violines y la vihuela. Ese don Valente daba clases —él decía que no, pero sí—, les decía a los muchachos que fueran a oírlo cuando él estaba tocando, “pa que sintieran la música”. Y algunos sí aprendían a tocar.

El mariachi que yo conocí era de cuerdas: violines, uno o dos, generalmente uno; vihuela; la “guitarra panzona”, que ya no se conoce, y el arpa. En mi pueblo no había guitarrón. En el arpa, con una mano llevaban los contratiempos y con la otra, también hacían los bajos. En Apatzingán, en la Tierra Caliente de Michoacán, tamborilean la caja del arpa grande [...]

La sonoridad del mariachi este [el antiguo] es distinta del nuevo. Aquella es más íntima, aunque se oiga lejos en los pueblos. Una de las características fundamentales del mariachi es que los bajos van a contratiempo, mientras que la armonía siempre va a tiempo (la vihuela y la “guitarra de azote”): se logra una riqueza preciosa de conformaciones rítmicas (Jáuregui, 1993: 23 y 19).

Blas Galindo ingresó al Conservatorio Nacional en 1931, donde fue alumno de Carlos Chávez, José Rolón Alcaraz (1876-1945) y Candelario Huízar García de la Cadena (1883-1970); luego formó parte del “Grupo de los Cuatro” —junto con Salvador Contreras Sánchez (1912-1982), Daniel Ayala Pérez (1906-1975) y José Pablo Moncayo García (1912-1958)—, “que tuvo un papel destacado en la creación y difusión de la música nacionalista mexicana” (Pareyón, 2007, I: 415).

Según él mismo aclaró, “mi contacto con la música folclórica mexicana no fue buscado, fue algo natural, porque yo venía del campo” (Loza, 1995: 49); “yo había vivido en medio de la música popular, tenía líneas naturales de composición” (García Bonilla y Ruiz, 1992: 53). Para Galindo,

“componer alrededor de temas populares [...] no fue una inclinación ‘teorizada’ o impuesta desde fuera, como le pasó a otros muchos compositores de esa época, sino algo ‘natural’, lo que le permitió incursionar con cierta facilidad dentro de la corriente musical con auge en ese momento” (Matadamas, 1995: 4). Tenía conciencia de que “mi obra que salió ya al mundo y que empezó a funcionar fue *Sones de mariachi*” (Espinosa, 1993: 24). Como señala en distintos testimonios,

el maestro Chávez me comunicó que iba a hacer un concierto en Nueva York. Como le pedían que presentara música representativa de distintas regiones del país, me pidió que escribiera para la ocasión algo con música de mi pueblo. Le dije que para mí era muy fácil, que estaba impuesto, ya que había nacido entre mariachis y que haría una obra con sus sones. Puse manos a la obra y así nació *Sones de mariachi*, [...] la hice a mi modo. Tomé el son de *La negra*, el son de *El zopilote* —pero no *El zopilote mojado*, porque no es un son, sino una polca — [...] Por último utilicé *Los cuatro reales* [...]

Entonces hice un revoltijo y salió *Sones de mariachi*. [...] Como para el festival de Nueva York no se llevó a la [Orquesta] Sinfónica de México —tan solo se contaba con diez o quince músicos—, utilicé alientos, cuerdas y timbal; total, así la organicé y se me ocurrió decir: “Ay, ¿por qué no le pongo un mariachi en el centro?”. Y puse un mariachi de verdad. El problema entonces era que no había músicos de mariachi que leyeran música. [...] Afortunadamente, había en la orquesta músicos de Jalisco y uno de ellos, Juan Santana, de mi pueblo, quien tocaba el violín, me dice: “¡Hombre!, yo toco la vihuela y tengo mi vihuela”. Otro dice: “Yo tengo la guitarra de golpe y la toco”. Otro [José Catalino Noyola Canales (1914-2002)], también de Jalisco, dice: “Mira, ahora se usa el guitarrón, yo toco el arpa, pero también tengo guitarrón, porque mi padre hace arpas y guitarrones”. Bueno, ya teníamos los violines, esos sí que tocan todo lo que les pongas en el papel. Pusimos el mariachi en el centro y así la gente pudo ver en Nueva York un mariachi dentro de un conjunto de cámara. Fue un éxito, un exitazo (Loza, 1995: 49-50).

Yo hice mi obra con el conocimiento genuino de la música de mi pueblo [...] y así logré un gran *pegue* con los *Sones de mariachi*, tanto que inmediatamente le pidieron en Nueva York al maestro Chávez que los grabara; la Columbia hizo la primera grabación en aquellos discos grandototes, y los mandaron a todo el mundo (Espinosa, 1993: 24).

Los sones mariachi aquí representados están [...] en tono de sol mayor y compás de 6/8, desarrollados con cierta extensión, aprovechando su carácter contrastado para integrar una forma ternaria. Unas variaciones finales sirven de coda (Galindo, 1964: 56-57).

Originalmente, Galindo preparó el arreglo de *Sones de mariachi* para orquesta mexicana de cámara – u orquesta pequeña mexicana –, que incluía vihuela, guitarrón y – en lugar de tambora – huéhuetl y teponaztle, “pero el centro era un mariachi. [...] Conseguimos auténticos músicos de mariachis, pero no los vestimos de charros... eso es una tontería” (Jáuregui, 1993: 19).

De hecho, la instrumentación de la versión original fue la siguiente (Jáuregui, 1990: 83; 2007: 134):

Alientos	Percusiones “mexicanas”	Mariachi (tradicional)	Cuerdas
oboe clarinete en Mi bemol clarinete en Si bemol trompeta trombón	timbales (güiro) [sic] sonajas de semillas sonajas de metal tambor indio (güiro) [sic] raspador huéhuetl teponaxtli xilófono	vihuela guitarras sextas guitarrón arpa violín primero violín segundo	viola violoncello contrabajo

La obra se estrenó en mayo de 1940, con gran éxito, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con motivo de la exposición retrospectiva “Veinte Siglos de Arte Mexicano”.

El son de *La negra* se hizo famoso a nivel mundial debido a que constituía el tema inicial y el tema rector de los *Sones de mariachi* de Galindo, en tanto autor de música clásica. La recopilación y los arreglos de las piezas del ambicioso programa musical – con el que se intentaba presentar una retrospectiva milenaria de la música de México – fueron coordinados por Carlos Chávez y financiados con una beca de la Rockefeller Foundation (Weinstock, 1940: 4).

Tanto la exposición museográfica como los conciertos, llevados a cabo en Nueva York, fueron un acontecimiento difundido a nivel mundial:

El programa [musical] será transmitido por radio de las 9:00 a las 10:00 p.m. el 16 de mayo [de 1940], por la estación WJZ en una conexión nacional de la National Broadcasting Corporation, y en onda corta para América Latina. Una transmisión radiofónica especial será escuchada en la WABC y en el sistema nacional CBS de las 10:30 a las 11:00 p.m., el 19 de mayo; esta transmisión llegará por onda corta a Latinoamérica y Europa (Weinstock, 1940: 4).

En el programa, *Sones de mariachi* es la segunda pieza y se presenta con la etiqueta de “Jalisco (siglos XIX y XX), arreglados para orquesta por Blas Galindo” (Weinstock, 1940: 3). La compañía disquera Columbia (Columbia Masterworks M-414) publicó la música de todo el programa en cuatro discos monofónicos de 78 rpm (Ruiz, 1994: 127).

Señala el compositor: “luego — por la dificultad de que en otros países no hubiera mariacheros — hice otra versión para orquesta sinfónica, que es la que se conoce” (Jáuregui, 1993: 19). “Después hice la versión para orquesta sinfónica, y el problema que encontré fue, bueno, ¿cómo escribir el efecto de la vihuela, cómo el de la guitarra de golpe? Bien, tomé el violín y lo puse como si fuera vihuela y a tocarlo como guitarra. Afortunadamente pegó y por eso circula, por una cuestión de suerte” (Loza, 1995: 50).

La versión para gran orquesta se estrenó el 15 de agosto de 1941 en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México — a unas cuadras de la plaza de Garibaldi —, con la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección de Carlos Chávez (Ruiz, 1994: 127); “en esta obra Blas Galindo logró incorporar los elementos folclóricos y darles unidad, con un refinamiento [...] ‘desacostumbrado’”; “cita textualmente temas de la música tradicional”, de tal manera que obtiene un “expresionismo mexicanista, austero y concentrado” (Ruiz, 1994: 25-26, 30).

Según Carlos Chávez,

los sones de mariachi [...] son cantados y tocados por horas sin un término preestablecido. Su forma es prolija, sus constituyentes melódicos y rítmicos son repetidos de manera obstinada, sus tonos son insuficientemente variados y contrastados. Constituyen una rica fuente de materiales nuevos y variados, pero diluidos a lo largo de horas y horas de música. Tuvimos que concentrar esa esencia disuelta en una forma compacta, al

mismo tiempo que preservábamos su unidad original. Tuvimos que llegar a una continuidad menos insistente y mucho más variada, sin conformar la pieza resultante por una sucesión de elementos inconexos.

Las melodías y ritmos, aunque distintos, siempre manifiestan una relación próxima entre sí, pertenecen a una familia natural. No fue posible trabajar por reglas, sino que cada problema fue solucionado de manera instintiva. Una melodía llama a la otra para balancearla, y esa llama a otra nueva. Lo mismo es verdad en lo referente a ritmos y tonalidades. Los *Sones de mariachi* de Blas Galindo [...] son un verdadero movimiento de sonata, altamente desarrollado, y la música, lejos de perder su carácter, lo ha intensificado (Chávez, 1940: 10-11).

Yolanda Moreno Rivas señala sobre la obra referida:

Sones de mariachi [...] es una pieza agresiva, vital y rítmica que aspira a algo más que la exposición del tema popular; al eliminar todo *pathos* individual y exaltar los motivos del folklore jalisciense, se convierte en música que puede ser adoptada como identificación nacional. Presenta una imagen sonora colectiva que hace a un lado tanto las inquietantes variantes de la invención como la asimilación de corrientes extranjeras. Lo que importa es la exaltación de los sones de mariachi ascendidos al rango de “aires nacionales” (1989: 240).

Aunque ya se había difundido en 1937 una versión del son de *La negra* interpretada por un mariachi con trompeta (el Mariachi Tapatío de José Marmolejo), Galindo se inspiró en una versión de los sones de mariachi ejecutados por el *mariachi tradicional*, esto es, por un conjunto cordófono (sin trompeta), de músicos pueblerinos de tiempo parcial y que compartían una tradición musical regional. Además, Galindo expresó en repetidas ocasiones que su pieza era la respuesta a la petición puntual de su maestro Carlos Chávez, quien “me pidió una obra con temas populares de la región donde nací” (García Bonilla y Ruiz, 1992: 54).

Pero se debe matizar la postura de Galindo, ya que para el arreglo de *Sones de mariachi* se fundamentó no solamente en su genuino conocimiento de la música de su pueblo. Él mismo aclaró que allí no se usaba el guitarrón ni la guitarra sexta en el mariachi; por lo tanto, se debe concluir que también tomó en consideración variaciones organológicas regionales, y quizás la presencia particular de dos instrumentos —el

arpa y el guitarrón —, característica de los mariachis que se destacaban como representativos de la tradición jalisciense en la Ciudad de México, para generar la duplicación del bajo; algo que estaba imponiendo el Mariachi Vargas de Tecalitlán. Esa duplicación se había mostrado como exitosa desde 1907, cuando la presentó la denominada Orquesta Mariachi (Jáuregui, 1990: 30-32; 2007: 52-56 y 108-109).

Si bien en la dotación de la orquesta se incluía oboe, clarinete, trompeta y trombón, Galindo logró que se mantuviera el sentido cordófono peculiar del mariachi tradicional y que se destacaran los sonidos característicos de la vihuela y el guitarrón. Es notable que, no obstante la presencia de la sección de alientos y metales, en la versión original de *Sones de mariachi* no se pierde la preponderancia del sentido cordófono del mariachi antiguo.

Galindo nunca reivindica para sí la autoría de *Sones de mariachi*, sino que le coloca la etiqueta de “arreglo”. Asimismo, nunca planteó que los sones que él utilizó se hayan originado en su pueblo, San Gabriel. Insistió en que la tradición mariachera era macrorregional y en que los sones se presentaban en varias sub-regiones con modalidades particulares. Sí llega a afirmar que los tres sones en que se inspiró pertenecen a la tradición de Jalisco. Para Galindo, *Sones de mariachi* corresponde a la primera etapa del nacionalismo musical, “cuando un compositor toma melodías del folklore o de la música popular y compone una obra” (García Bonilla y Ruiz, 1992: 55).

El arreglo de Galindo se presentó en 1940, durante el parteaguas cronológico de la transición del mariachi *tradicional* hacia el mariachi *moderno*. Según señala el trompetista Miguel Martínez, a finales de dicho año, se le *obliga*, en la estación radiofónica XEW, al Mariachi Vargas a incluir la trompeta (Jáuregui, 2007: 334), y en 1941 se difunde la película *¡Ay, Jalisco, no te rajes!*

2. ¿Cuándo aparece el son de *La negra* en los registros de la música popular?

Es significativo que en la *Colección de jarabes, sones y cantos populares tal como se usan en el Estado de Jalisco*, recopilada por Clemente Aguirre

(1828-1900) a finales del siglo XIX (ca. 1885, según Pareyón, 2007, II: 981), no aparezca el son de *La negra*. “Se trata de un cuaderno empastado, en magníficas condiciones de conservación, con cincuenta y dos páginas de escritura clarísima, sin ningún error gráfico...” (Mendoza, 1953: 59; Pareyón, 1998: 63-64). La colección está “localizada con la ficha MS. 1567, colección de manuscritos (antes Archivo Franciscano) del fondo reservado de la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México” (Pareyón, 1998: 63, nota 60).¹

No se encuentra el son de *La negra* entre los sones de la lista que publicó la prensa de las ejecuciones de la Orquesta Mariachi (*El Imparcial*, 3 de octubre de 1907: 6), enviada por el gobierno del Estado de Jalisco para los festejos que Porfirio Díaz ofreció en Chapultepec con motivo de la visita del secretario de Estado norteamericano, Elihu Root (1845-1937), en septiembre de 1907 (Baqueiro Foster, 1943 y 1965; Jáuregui, 1990: 30-32 y 2007: 52-56). Aunque en este caso se aclara que, del extenso repertorio del programa correspondiente a la audición, solo se citan “las piezas típicas más agradables”: un total de doce ejemplos.

Tampoco figura *La negra* entre los 21 “sones abajeños” grabados entre 1908 y 1909 por el Cuarteto Cocolense para las compañías disqueras norteamericanas Columbia, Edison y Victor (Clark, 1998: 2).

Higinio Vázquez Santa Ana (1888-1962) llevó a cabo una recopilación sobre la música mexicana, en especial en el occidente de México, a partir de 1917. En el tomo segundo de su *Historia de la canción mexicana* incluye una sección dedicada al género del son mariachero: “Sones de Jalisco, Michoacán, Guanajuato y Guerrero cantados por el Mariachi de Cocula” (1925: 91). Por lo tanto, el autor reconoce que las interpretaciones de estos músicos provenientes de Cocula, Jalisco, no son composiciones de este conjunto y que tampoco necesariamente son originarias de dicha pobla-

¹ Sobre esta colección señala el folclorista Vicente T. Mendoza: “el hallazgo de un filón auténticamente regional, en este caso [de producciones auténticamente populares del siglo XIX] de Jalisco [...] tendría poco valor si fuesen ejemplos aislados y no tuviesen el amparo de una firma acreditada, como lo es en este caso, don Clemente Aguirre, músico de acrisolada probidad profesional, además de tener en su favor el ser nativo, criado, educado y residente del Estado de Jalisco durante una gran parte de su vida” (1953: 59).

ción ni del estado de Jalisco, sino que fueron consignadas como vigentes en toda una amplia región. La última pieza de esa sección corresponde al son de *La negra*, en su aspecto literario (Versión I).

Al final de dicho apartado, el autor aclara:

La mayoría de los sones que figuran en esta sección fueron cantados admirablemente por los famosos artistas jaliscienses que formaron el Mariachi de Cocula: Salvador Flores [vihuela], Concepción Andrade [guitarrón], Agapito Ibarra [guitarra séptima], Antonio Partida [violín primero], Casimiro Contreras [violín segundo] y Pablo Gómez [clarinete]. Estos rapsodas han conquistado palmas y triunfos por la feliz interpretación que dan a esta música encantadora. Estos rapsodas conquistaron muchas palmas en las audiciones que dieran en la Escuela de Verano ante el elemento extranjero y en los conciertos de radio de *El Universal* y La Casa de la Radio y *Excelsior*, en la Ciudad de México, en el año de 1925 (1925: 146-147).

Está claro que la versión del son de *La negra* publicada por Vázquez Santa Ana no procede de Cocula, Jalisco, ni corresponde a la autoría de Concho Andrade ni de ningún otro integrante de su mariachi. De haber sido el caso, Vázquez Santa Ana lo habría consignado, dado que — cuando obtuvo la información al respecto — indica el lugar, el autor y el año del son referido. Como tuvo una relación especial con el mariachi de Concho Andrade, pues este conjunto ilustró musicalmente las conferencias que el profesor ofreció en la Universidad Nacional, se debe suponer que, si hubiera habido fundamento para atribuir a Cocula el son de *La negra*, sin duda lo hubiera hecho explícito en su publicación.

Versiones del son de *La negra*

Versión I. Jalisco, Michoacán, Guanajuato y Guerrero (1925)

[1a] Échame fuera a mi negra,
que la quiero ver aquí,
con un rebozo de seda
que le traje de Tepic.

[2a] Negrita, yo te decía:
"Ponte sus naguas azules,
pero te sales conmigo
sábado, domingo y lunes".

[3a] Negrita, yo te decía:
"Trae tus naguas coloradas,
pero te sales conmigo
todita la temporada".

[4a] Negrita de mi pesares,
ojos de papel volando,
a todos diles que sí,
pero no me digas cuándo,
así me dirás a mí,
por eso vivo penando.

(Vázquez Santa Ana, 1925: 146).

Versión II. Los Trovadores Tamaulipecos (1929)

[1b] ¿Cuándo me traes a mi negra?,
que la quiero ver aquí
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic
para pasearme con ella. 123(3)4(4)5²

[5a] ¡Ay, sí, sí; parece que sí!
¡Ay, no, no; parece que no!
¡Ay, sí, sí, échame en los brazos!
¡Ay, no, no, que ya amaneció!
¡Ay, la, la lá! ¡Ay, la, la lá!
¡Ay, la, la, la, la lá!

² Registramos al final de las coplas, cuando la conocemos, la secuencia de los versos en el canto como en el "Índice descriptivo de canciones" del CFM (vol. 5); las repeticiones van entre paréntesis.

¡Ay, la, la lá! ¡Ay, la, la lá!
¡Ay, la, la, la, la lá!

[4b] Negrita del alma mía,
hojas de papel volando,
a todos díles que sí,
pero no les digas cuándo,
y así me dijiste a mí,
y ahora vivo penando. 12(12)3456

(Disco Columbia)

Versión III. Mariachi Tapatío (1937)

[1c] ¿Cuándo me traes a mi negra?,
que la quiero ver aquí
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic,
para pasearme con ella. 1234(4)5(1234)

[4c] Negrita de mis pesares,
ojos de papel volando,
a todos díles que sí,
nomás no les digas cuándo.
Así me dirás a mí,
por eso vivo penando. 12(12)3456(1256)

(Disco Arhoolie)

Versión IV. Cancionero mexicano (1956)

[4d] Negrita de mis pesares,
ojos de papel volando,
a todos díles que sí,
pero no les digas cuándo;

así me dijiste a mí,
por eso vivo penando. 12(12)3456

[1c] Cuándo me traes a mi negra,
que la quiero ver aquí
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic
para pasearme con ella. 1234(4)5(1234)

(Ayala, 1956: 5)

Versión V. Pinzándaro, Michoacán (1958)

[4e] Negrita de mis pesares,
hoja de papel volando,
a todos diles que sí,
pero no les digas cuándo,
así me dijiste a mí,
por eso vivo penando. 12(12)3456

[1d] Donde estará mi negra,
que la quiero ver aquí
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic. 1234(1234)

(CFM, vol. 5: "Antología. Cien canciones folklóricas",
núm. 73; Cintas Museo Nacional de Antropología, can-
ción núm. 2440)

Versión VI. Cocula, Jalisco (1960)

[1c-bis] ¿Cuándo me traes a mi negra?,
que la quiero ver aquí
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic
para pasearme con ella. 1234(4)5(1234)

[4c] Negrita de mis pesares,
ojos de papel volando,
a todos diles que sí,
nomás no les digas cuándo,
así me dirás a mí,
por eso vivo penando. 12(12)3456(1256)

[2b] Morena, yo te daría
para tus naguas azules,
pero sales a bailar
sábado, domingo y lunes.

(Ethnomusicology Archive, Universidad de California, Los Angeles, Borchardt Collection, núm. 8004a, pieza 4)

No se cuenta con ninguna grabación del mariachi de Concepción Concho Andrade (¿1880?-1944), de tal manera que se desconoce la versión propiamente musical que ese conjunto ofreció de la pieza. Asimismo, ante la carencia de colecciones completas de los cancioneros en las bibliotecas públicas mexicanas, sería arriesgado plantear cuándo fue difundido inicialmente el son de *La negra* por la vía impresa para el nivel popular.

Los Trovadores Tamaulipecos contaron con el apoyo de Emilio Portes Gil (1890-1978), quien fuera gobernador de Tamaulipas y luego, del 30 de noviembre de 1928 al 5 de febrero de 1930, presidente de México. Lorenzo Barcelata Castro (1898-1943), Ernesto Cortázar (1897-1953) y José Agustín Ramírez Altamirano (1903-1957) en el catálogo del sello Columbia

incluyeron por vez primera sones jarochos, abajeños y huastecos que hasta el momento se habían transmitido por tradición oral. Entre sus registros fonográficos legendarios incluyeron el son de *La negra* [...]. Por cierto, en la mayoría de las grabaciones el grupo contó con la participación de Ricardo Bell Jr., hijo del célebre *clown* inglés del mismo nombre, como ejecutante del violín huasteco (Dueñas, 2010: 69).

Según Álvaro Ochoa Serrano (comunicación personal), la pieza *Mi negra* fue editada por la compañía Columbia (3693-X) en agosto de 1929. Se trata, en la letra, de una variante de la presentada por Vázquez San-

tana (Versión II). Se puede plantear la hipótesis de que esta versión de *La negra* fue aportada por José Agustín Ramírez Altamirano, trovador guerrerense originario de Atoyac de Álvarez, quien “hizo numerosas composiciones basadas en el estilo de la chilena [...]. Asimismo, se le atribuye haber fusionado la chilena con el huapango en un nuevo estilo cancionero” (Pareyón, 2007, 2: 870). De esta manera, la ejecución de Los Trovadores Tamaulipecos está a cargo de un mariachi tradicional *sui generis* – violín y armonía –, cantada a dos voces que alternan; el estilo general de la pieza corresponde al de la región limítrofe de Michoacán y Guerrero, fusionada con el huapango.

El Mariachi Tapatío de José Marmolejo presentó el año de 1937 una grabación del son de *La negra* (V75271-B), en la que ya se incluyen melodías de trompeta por parte de Jesús Salazar Loreto (1905-1971), originario de Ameca, Jalisco. Las coplas entonadas allí han quedado como regulares para las demás ejecuciones comerciales (Versión III).

En la sección “Así canta el mariachi”, del número del *Cancionero mexicano* dedicado a los “Éxitos de mariachis” aparece “*La negra*, son jalisciense. Grabado en discos por: [...] Los Coyotes (Peerless 4338), Mariachi México (Musart 980), Mariachi Vargas (RCA Victor 70-7524)” (Ayala, 1956: 5) (Versión IV).

En realidad, tanto el sintagma literario del Mariachi Vargas como el del Mariachi México solo incluyen una sextilla entonada en ocho versos (4d) y una cuarteta (1c), cantadas a dos voces, de tal manera que – dentro de las posibilidades paradigmáticas – invierten el orden de las estrofas de *La negra* y *La negrita*, con respecto a la versión princeps de Vázquez Santana. Incluso, en la sextilla 4d el Mariachi México presenta las versiones: “[y] a todos diles que sí...”, “[y] así me dijiste a mí...”, que coinciden en el segundo verso con la primera grabación discográfica de Los Trovadores Tamaulipecos.

El proyecto más ambicioso y completo que se ha llevado a cabo en México, en lo referente a coplas populares, tuvo como resultado el *Cancionero folklórico de México* (CFM) en cinco gruesos tomos, publicados entre 1975 y 1985. Como en los primeros tomos los materiales se presentan por coplas y no por canciones, se registran en el primer volumen dos coplas de *La negra*: la cuarteta 1-2250a (con 12 versiones; la versión J corresponde a la copla 1a en nuestra clasificación), y la quintilla 1-2250b,

(con tres versiones; la versión *A* corresponde a la copla 1a en nuestra clasificación). En el tomo 2 se incluye la sextilla de *La negra* 2-3148 (con 15 versiones, que incluyen la 4a-d de nuestra clasificación). Finalmente, en el tomo 5, en la antología “Cien canciones folklóricas”, se presenta una versión *completa* de la pieza.

3. ¿El son mariachero del Sur de Jalisco?: bosquejo estructural del son de *La negra*

A la postre, Blas Galindo publicó dos versiones de un texto sobre *Sones de mariachi*, en el que plantea importantes aclaraciones:

Se da el nombre de “mariachi” a un conjunto musical que se encuentra en el centro del país, en una región formada por los estados de Nayarit, Jalisco, Colima y Michoacán. [...] Por mucho tiempo se dijo que el mariachi era de Cocula, por ser de ese pueblo del Estado de Jalisco de donde partieron los primeros grupos que llegaron a la capital del Estado [Guadalajara] y de ese lugar a la Ciudad de México. Pero ahora sabemos que la música [de] mariachi corresponde a toda una región.

[...] La música ejecutada por los mariachis se denomina “son”. La mayor parte de los sones [de] mariachi se cantan al mismo tiempo que se tocan. [...] Periódicamente, el canto alterna con partes puramente instrumentales, verdaderos *tutti* en que todos los ejecutantes tocan con gran entusiasmo. [...] Es frecuente que versiones diferentes del mismo son aparezcan en diferentes localidades de la misma región (1964: 56-57).

El propio compositor había aclarado que:

Los buenos mariacheros siempre distinguen los sones de cada lugar. Muchos sones se encuentran en varios lugares, pero con distintos nombres, como por ejemplo: en Jalisco dicen que el *El toro* es de ellos y los de Nayarit lo reconocen con el nombre de *La vaquilla*. Los michoacanos tienen el son de *La morena* o *La prieta* y los jaliscienses lo reconocen como de ellos con el nombre de *La negra*. Fundamentalmente, estas melodías son las mismas, pero con algunas variantes. Estas variantes melódicas han nacido por dos razones: 1ª por la inquietud creadora de los ejecutantes o 2ª por una falta de capacidad para captar el giro melódico exacto. El cambio de

nombre se basa en el deseo de adueñarse de los mejores sones. Dejamos asentado que el mariachi no pertenece a un lugar determinado, sino que corresponde a toda una región (1946: 4).

El baile [de los sones mariacheros] se hace por parejas sin abrazarse, uno frente al otro, se pisa con el pie plano y no de punta y talón, el hombre se pone las manos atrás del cuerpo y la mujer levanta un poquito la falda con las puntas de los dedos índice y pulgar; el hombre marca con fuerza el ritmo al bailar y la mujer lo hace suavemente; los buenos bailadores no deben mover de la cintura hacia arriba (1946: 8).

Irene Vázquez Valle (1937-2001) llevó a cabo, entre 1974 y 1975, una investigación sobre los sones mariacheros del “Sur de Jalisco”. En la “lista de sones reputados como ‘antiguos’”, recogida con base en la tradición oral, precisa:

hay que aclarar que “antigüedad” debe tomarse como un término vago, que bien puede significar 30, 50 o 100 años. La información procede de viejos mariacheros establecidos en diversos lugares del sur de Jalisco, e incluye lo escuchado en la región de Tepalcatepec, en el estado de Michoacán (1976: [35]).

Su estudio también incluyó la región de Cocula, que en realidad no corresponde al “Sur de Jalisco”. La lista de *sones*, seguramente muy incompleta, pretende ser un indicador, por una parte, de la fuerza e importancia que ha mantenido el género regional, y por otra, trata de hacer ver que esa tradición, “comparada con otras del mismo tipo, está más viva y vigente, pese al gran impacto que ha resentido a través de los medios comerciales de difusión” (1976: 35).

Con todo lo aleatorio que implica una *rápida* indagación general sobre una región musical, entre los 104 sones de mariachi que consigna, el son de *La negra* le fue referido a Irene Vázquez en San Marcos, Totolimispa y Zapotilitc –no en Tecalitlán, ni en Cocula (1976: 36)–; la autora aclara que “en los lugares mencionados se informó de la presencia del son: sin embargo ello no quiere decir que solo allí sean conocidos” (1976: 48, nota 34). Vázquez Valle añade una precisión de suma importancia: “al decir de los informantes este son se tocaba con otro ritmo que con el

que ahora se le conoce, y en algunas partes de la melodía, era diferente” (1976: 48, nota 39).

No se puede pensar que Vázquez Valle haya llegado a Tecalitlán con una intención de menosprecio o de desdén, ya que del total de los sones reportados en su ensayo —entre una veintena de localidades encuestadas—, de esta población manifestó 21 ejemplos de sones, o sea, 20% del total; sin embargo, allí no se registró como parte de la tradición local el son de *La negra*.³

El que no aparezca una pieza en una compilación de música popular no constituye una prueba de que no existiera en ese momento en el territorio sobre el cual se realizó la pesquisa. Por principio, las investigaciones no pueden pretender ser exhaustivas y concluyentes sobre la música vigente en un determinado espacio. Nadie puede pretender haber indagado a todos los músicos, haber estado en todas las ocasiones rituales, haber logrado un registro exhaustivo de las formas musicales de una comunidad o de una región.

En 2009 entrevisté en Guadalajara al arpero Blas Martínez Panduro (nacido en Tecalitlán en 1913), lúcido y feliz, quien fue integrante del mariachi en aquella población, una vez que el grupo de los Vargas se trasladó a la Ciudad de México. Luego fue llamado por el Mariachi Vargas para tocar en ese conjunto hacia 1940 (cf. fotografía de 1942, Jáuregui, 2007: 336) y después regresó a Guadalajara, donde ejerció el oficio de mariachero en conjuntos populares hasta 1997. De hecho, fue el último arpero vigente en la Plaza de los Mariachis, aledaña al templo de San Juan de Dios (cf. fotografía de 1987, Sheehy, 2006: 27):

Allí en Tecalitlán nos entrenamos a tocar. [...] Había unos músicos que fueron a Tecalitlán y comenzamos a tocar lo que ellos tocaban: el son de *Los arrieros*, el son de *El pasajero*... Hay muchos sones, yo sé, muchos, pero es muy difícil apuntarlos todos. Se aprendía de músicos viejos que

³ Para Tecalitlán informa de los siguientes sones: *El arrierito*, *El burro pardo*, *El calero*, *El colimote*, *El cuatro*, *La curreña*, *La gallina* o *gallinita*, *La malagueña*, *Las mañanitas de Tepic*, *La morisma* o *Los machetes*, *Las noches de luna*, *El pasacalle* o *El callejero*, *El pedregal*, *El potorríco*, *El que se vende*, *El revienta esquinas*, *La venadita*, *El verduzco*, *La viborita* y *La yegua* (1976: [35-37]).

ya había. Así fuimos aprendiendo los sones. Ellos eran del rancho, de por allá de los pueblos: de Jilotlán, de Coalcomán...

Ante mi pregunta sobre el son de *La negra*, contestó: “El son de *La negra* salió de que fuimos a tocar a Colima y allí aprendimos ese son. Ya había músicos allí en esos años. En Colima ya andaba un mariachi tocando y allí lo aprendimos”.

Al platicar con los ancianos mariacheros, sobre el son de *La negra*, de manera constante se hace referencia en varias zonas de Nayarit y Jalisco que “antes” esa pieza se tocaba de una manera diferente (en cuanto a melodía, ritmo y coplas) con respecto a la versión que hoy en día se ha impuesto como la estándar. Cuando en 1983 le pedí a don Refugio Orozco Ibarra (1894-1985) si me podía tocar el son de *La negra*, me preguntó: “¿*La negra* antigua o la de horita?”.

Silvestre Vargas Vázquez (1901-1985) se hizo cargo en 1932 del mariachi que había fundado su padre, Gaspar Vargas López (1880-1969). Entre 1931 y 1939 realizó varios viajes a la hacienda de San José de Mojarras, en el altiplano tepiqueño; dicha hacienda era propiedad de unos empresarios de Tecalitlán y allí había una colonia de gente de aquel poblado jalisciense; entre otros, un hermano de Silvestre Vargas. Este músico nunca llevó su conjunto a que tocara en la hacienda de Mojarras, pero allí acostumbraban tocar dos mariachis de la región. El que se presentaba cada fin de semana era de Cofradía de Acuitapilco, cuyo jefe, José Ochoa Cruz, sabía leer música y escribía los sones en partituras. El otro mariachi que iba, de manera eventual, era el grupo de Alberto Lomelí Gutiérrez (1901-1955), residente en la ciudad de Tepic, y que contaba con una dotación instrumental amplia y variada (cf. fotografías en Carranza Díaz, 2007: 63-64). Existe la conseja en la zona acerca de que Silvestre Vargas iba a la hacienda de Mojarras a compilar música de esos conjuntos, la cual luego – una vez *arreglada* al estilo de su propio mariachi – se hacía pasar en la Ciudad de México por originaria de Tecalitlán (Jáuregui, 2009).

Existe una grabación de la versión antigua del son de *La negra*, registrada por Donn Borchardt en Cocula el 25 de junio de 1960, con un mariachi cordófono integrado por Merced Hernández Cabrera (1901-1969), violín primero; Macario Salinas Armenta (1920-1992), violín segundo; Francisco Cisneros Martínez (1907-1999), vihuela, y Jesús Salinas Hernández (1885-

1996), guitarrón. La pieza se encuentra en el Ethnomusicology Archive de la Universidad de California campus Los Ángeles, dentro de la Borchardt Collection (número 8004a, pieza 4; Versión VI).

A partir de las fuentes disponibles durante el siglo XX, el son de *La negra*, en términos literarios, consiste en una estructura de cinco estrofas (1 a 5), que presentan variantes (expresadas con literales de la a a la e):⁴

I	II	III	IV	V	VI
1a	1b	1c	1c	1d	1c bis
2a 3a	5a				2b
4a	4b	4c	4d	4e	4c

Cada interpretación resulta de una *combinatoria* de las estrofas y de variantes al interior de cada una de ellas. Las estrofas 2, 3 y 5 se dejaron de usar, debido a que, en las interpretaciones comerciales en la Ciudad de México, la pieza se tuvo que reducir para que cumpliera con el tiempo de grabación impuesto por las compañías disqueras, y también en las ejecuciones directas ante la clientela, por la conveniencia de ganar la misma paga con un tiempo de ejecución menor:

El son de *La negra* está igualito [en lo referente a la letra] desde que lo aprendimos en aquellos años [en la década de 1930]; como se usa horita, así se ha usado. Nomás le echábamos otro pedazo más y le quitamos esa parte para ganar más centavos más rápido. Lo hicimos chiquito pa ganar más pronto la feria.⁵ Le quitamos ese pedazo para acabarlo de tocar más pronto. Eso sucedió. Y ya lo tocan así todos. Ya todos los mariachis que

⁴ Las versiones registradas en el cuadro provienen de las siguientes fuentes: I: primera publicación impresa (Vázquez Santa Ana, 1925); II: primera grabación comercial de Los Trovadores Tamaulipecos, 1929; III: grabación comercial del Mariachi Tapatío, 1937; IV: *Cancionero mexicano* (Ayala, 1956); V: Pinzándaro, Michoacán, 1958 (CFM); VI: Mariachi de Jesús Salinas Hernández, Cocula, Jalisco, 1960.

⁵ *feria*: 'dinero'.

hay la tocan cortita [la pieza], no saben el otro pedazo que le echábamos nosotros (Blas Martínez Panduro, entrevista de 2009).

También debe haber sido un factor el hecho de que se buscara memorizar el menor número de coplas —en el contexto de músicos de diferentes subtradiciones arribados a la Ciudad de México—, ya que en las distintas versiones las coplas se duplican y, por lo tanto, el son no se llega a abreviar del todo.

Dentro del paradigma literario, la versión que ha quedado como canónica contiene en lo fundamental dos estrofas: la sextilla 4d y una cuarteta (que presenta los primeros cuatro versos de la quintilla 1c). Entre estas estrofas se presentan una serie de oposiciones:

1c <i>La negra</i>	4d <i>La negrita</i>
Cuarteta octosilábica con el patrón rímico <i>abab</i>	Sextilla octosilábica con el patrón rímico <i>abcacb</i>
Forjada a partir de una <i>concepción unitaria, hecha de una pieza</i>	Cada par de versos presenta relativa autonomía
En un tono cotidiano, alejado de la metáfora	La primera mitad utiliza un tono metafórico
Copla del amor feliz	Copla del amor contrariado
Hace referencia al rebozo	No hace referencia al rebozo
El trovador no se refiere a la <i>negra</i> de manera directa, sino por interpósita persona (excepto en la versión de Pizándaro, 1958)	El trovador se refiere a la <i>negrita</i> de manera directa, en primera persona
La versión musical de <i>Sones de mariachi</i> incluye el tema musical correspondiente a <i>La negra</i>	La versión musical de <i>Sones de mariachi</i> no incluye el tema musical correspondiente a <i>La negrita</i>
Se presenta tendencialmente en la región noroccidental	Se presenta tendencialmente en la región suroriental

Se puede inferir que la estrofa de *La negra* y las de *La negrita* no corresponden al mismo momento de composición y que fueron conjuntadas de manera posterior a su conformación original. Los *textos* populares proceden de una tradición colectiva “conocida y practicada por una comunidad [...], a lo largo de un tiempo más o menos extenso”; están fundados en “un mismo repertorio de recursos poéticos – moldes métricos, temas, motivos y fórmulas fijas –” (Frenk, 1977: xviii), que se van retocando, recreando y combinando a lo largo de décadas y siglos. La tradición colectiva tiene un punto de arranque en una composición individual, pero

Una copla popular nunca es *una*: es lo que la gente va haciendo de ella al repetirla, aquí y allá, hoy y mañana. “Poesía que vive en variantes” [...]; poesía que no podemos conocer bien mientras no nos sea dado observar cómo van cambiando las palabras y la sintaxis, surgiendo nuevos versos, desapareciendo otros, en un proceso permanente de recreación (Frenk, 1977: xix).

De hecho, las estrofas de *La negrita* se presentan como próximas a algunas de la pieza “Que comienzo, que comienzo” (Jamiltepec, Oaxaca, 1956-1957; CFM: 1-606, 1-2035, 2-3337).

La estrofa de *La negra* es una cuarteta octosilábica – la forma más común de la lírica popular hispanoamericana –, forjada a partir de “una concepción unitaria”, “hecha de una pieza”, ya que los dos primeros versos están engarzados con los dos últimos. Fue concebida y reproducida en un tono cotidiano – alejado del lenguaje conceptual, el “pathos exaltado” y la expresión hiperbólica o metafórica –, con un discurso que no “aspira a levantarse por encima del léxico común y corriente”, ya que se apoya en “un vocabulario nada pretencioso”, en “una manera normal de hablar” (Frenk, 1975: xxiv-xxv).

La estrofa de *La negra* es una “copla amatoria”, en la que “las cosas” se toman en serio y no en broma. Además, no se trata de un enunciado que se refiera a experiencias grupales o a asuntos que no tienen que ver con el coplero. Por el contrario, se trata de una declaración personalizada en la que “un ‘yo’ habla de sí mismo, de sus experiencias concretas” (Frenk, 1977: xxv).

La cuarteta de *La negra* es una estrofa contundente. El topónimo *Tepic* no aparece como simple palabra rimante y el rebozo de seda no se presenta como un recurso poético. De esta manera, es legítimo considerar dicha cuarteta como el *texto base*, como el elemento más representativo de la composición colectiva que, dentro de la fluidez de las transformaciones de la lírica popular, ha llegado a nuestros días en calidad del son de *La negra*.

En *Sones de mariachi*, en tanto composición para orquesta de cámara, se omitió la letra de los sones mariacheros y se elaboró una pieza exclusivamente instrumental. Sin embargo, a finales de la década de los treinta y principios de los cuarenta, Galindo manifestaba inclinación por escribir canciones y coros (García Bonilla y Ruiz, 1992: 64). En esa época mantuvo una relación estrecha con Alfonso del Río (1909-; Ruiz, 1994: 24), quien colaboró con la letra de varias canciones de Galindo (por ejemplo, *Caporal* en 1935 y *Jicarita* en 1939); de hecho, también era letrista de Luis Sandi, Rodolfo Halffter, Eduardo Hernández Moncada y Vicente T. Mendoza (Pareyón, 2007, II: 889). Galindo preparó (1940) una versión de *Sones de mariachi* para piano solo, la cual estaba destinada a ser la base musical para la letra que le aportaría Alfonso del Río. “Con él trabajé mucho. [...] Su chifladura era escribir y versificar” (García Bonilla y Ruiz, 1992: 64). Por lo tanto, en *Sones de mariachi* está implícita la cuarteta literaria de *La negra*, pero no las estrofas de *La negrita*.

4. La versión del Mariachi Vargas de Tecalitlán

Miguel Martínez Domínguez nació en Celaya, Guanajuato, en 1921, pero desde niño vivió en una barriada de la Ciudad de México. A los seis años quedó huérfano de padre, quien falleció en un accidente ferrocarrilero. Su gusto por el mariachi se inició al escuchar las transmisiones radiofónicas y al disfrutar en vivo a un conjunto popular que frecuentaba una cantina cerca de su casa. Por sugerencia del jefe de ese mariachi ciudadano, aprendió a tocar *pistón* y se incorporó, como novato, con ellos en 1936. A la postre se convirtió, en 1940, en el primer trompetista del Mariachi Vargas de Tecalitlán. Una vez que aprendió notación musical y realizó estudios de su instrumento con Luis Fonseca Zavala (1904-1980), inte-

grante de la Orquesta Sinfónica, fue quien de manera definitiva impuso el nuevo sonido del mariachi moderno. Fue partícipe de la mayoría de las grabaciones del Mariachi Vargas y de algunas del Mariachi México de Pepe Villa en la *época de oro*. Desde 1965, ha tocado y grabado con otros conjuntos y en las últimas décadas ha sido profesor en las conferencias y festivales de mariachi en los Estados Unidos. Su testimonio es indispensable en la discusión del mariachi urbano:

Yo llegué aquí [a la Plaza de Garibaldi] en el [19]36, y ya se escuchaba *La negra* con don Concho Andrade. Entonces entrar a tocar al Tenampa era como llegar a [Palacio de] Bellas Artes; allí era el reinado de Concho Andrade. Aquí adentro [en El Tenampa] nomás tocaba Concho Andrade pa la clientela. Nosotros tocábamos modestamente afuera pa quien quisiera. Allí afuera [en la Plaza] no había más de cinco grupos, y trompeta nomás tocábamos don Pedrito, el Cortado, y yo con el mariachi de don Luis.

Don Concho ya tenía trompeta, Candelario Salazar [Loreto (1910-1948)] *el Pitayo*; él era hermano de Jesús Salazar [Loreto], el trompetista del Mariachi Tapatío de José Marmolejo [1908-1958], que era entonces el más famoso. El Mariachi Tapatío tenía tres programas a la semana en la XEW y el Mariachi Vargas nomás tenía uno cada quince días. Pero ese señor, el Pitayo, luego se emborrachaba hasta por un mes y entonces don Concho salía a la puerta del Tenampa y me llamaba: “Oye, muchacho, ¿quieres venirte a ayudarnos?”. Allí yo ganaba más y también aprendía más sones.

Aquí en Garibaldi hay que estar *al centavo*⁶ en el repertorio que se toca, si no sabes las canciones que están saliendo de nuevas, no ganas. Pedían *La piedra, La palma, El capiro...* Las canciones que andaban de moda en el cine, luego, luego te las pedían. Pero si pedían dos canciones, era porque ya habían pedido unos ocho sones. El que no tocaba sones no era mariachi. Por eso teníamos que aprender sones los de acá de la calle. El conocedor del mariachi pedía puros sones. Afuera, en [la Plaza de] Garibaldi, ya se tocaban algunos sones. Con los compañeros, en la bola de afuera, aprendí *El cuervo, El ausente, El triste, El gavilancillo, La madrugada, La Mariquita, Las copetonas, Las abajeñas...*

Pero el grueso del público llegaba al Tenampa. Entonces aquí en El Tenampa se tocaba un montón de sones, porque don Concho tenía un

⁶ *al centavo*: ‘al día’.

repertorio encabronadísimo de sones. Con don Concho se oían *La negra, El pueblo de Ameca, Las olas, El carretero, El pasacalles, La venadita, Las campanitas, La chicharrita, La Severiana, El pitayero, El torero, Saucitos de la alameda...*

Cuando yo estaba en El Tenampa, llegaron los hermanos Pulido. Entonces era famoso el Mariachi Pulido, ese mariachi era de categoría, porque los cuates Pulido —eran mellizos— eran paisanos de Lázaro Cárdenas, también eran de Jiquilpan. Fíjate cómo los quería Cárdenas: a uno de ellos, a David, lo puso de comandante de la Policía en Xochimilco y a su hermano, a Francisco, lo puso de jefe de Mercados [en el Distrito Federal]; pero tenían su mariachi. Ellos no tocaban, tenían personal, pero sí lo manejaban ellos al mariachi.

A todos los de ese mariachi Cárdenas los puso como empleados en [la Secretaría de] Educación Pública, como maestros de primera enseñanza. Ellos tocaban en programas oficiales, tocaban en la radiodifusora XEFO del gobierno, estaba por la calle 5 de Mayo. Traían buenos trajes..., estaban bien vestidos, con sombreros bien galoneados; les daban dos trajes cada año. El grupo sonaba muy bien y tenía chambas⁷ con puros funcionarios de arriba. Los Pulido estaban muy bien parados.

Me llamaron aparte allí en Garibaldi y me dijeron que si jalaba con ellos. Les dije que: “A lo mejor no doy el ancho allá con ustedes”. Yo tenía miedo, honradamente, como a ese mariachi ya lo había escuchado por radio. Me dieron ánimo: “¿Por qué tienes miedo? ¡El que es mariachi donde quiera toca! Nuestros servicios son de día y aquí tú sigues trabajando de noche”. No, pos la pura miel allí, entonces comencé a ganar por doble. Ya hasta mi madre ya no tuvo que lavar y planchar ajeno: la sacamos de eso.

Aquí [en Garibaldi] se tocaba al estilo Cocula lo que oíamos de sones a Concho Andrade. Aquí era un mundo, y con el Mariachi Pulido ¡voy viendo la diferencia!; traían a esos señores, los Negrete, ¡muy buenos pa tocar sones! Allí fue donde yo conocí a los señores Negrete —eran dos hermanos, uno de ellos se llamaba Jesús y el otro Rafael— ¡eran *soneros* hasta lo caramba! Los hermanos Negrete sabían más sones todavía que don Concho Andrade. Ellos tocaban diferente a lo que se tocaba aquí; ¡muy bonito! Sus sones eran de otro modo, en que nadie los sabía. Yo me les pegaba mucho y les decía que me los enseñaran. Ellos eran de Jalisco, nombraban mucho el rancho del Volantín; eran primero y segundo violín.

⁷ *chamba*: ‘trabajo’.

Los sones que vine aprendiendo con esos señores —ellos tocaban muchos sones, ¡esos señores eran soneros de corazón!— fueron *Las alazanas*, *El capulinero*, *El pedregal*, *El rancho*, *La arenita de oro*, *El tigre*, *El zopilote*, *El pajarillo*, *El burro*, *La loba*, *La banda* [...].

Algunos de esos sones se tocaban con el Mariachi Vargas, pero tenían otra valoración. Era el estilo del Plan, de Tierra Caliente, que le decía don Gaspar [Vargas]. Acá [con el Vargas] los tocaba yo de otra manera, a su estilo de ellos, pero yo ya conocía los sones, ya los tenía en la cabeza y nomás eran adaptaciones al estilo del Vargas. Algunos sones del Vargas se tocaban parecido a los del Mariachi Pulido. El estilo de Cocula era diferente, se le oyía más alegre a Vargas con el estilo que tenía. El mánico de don Gaspar [con la guitarra quinta de golpe] no lo tenía nadie más. El estilo del Vargas era único, en cuanto lo oí, deseché el de don Concho. El estilo de Concho Andrade se echó un poco al olvido.

Don Gaspar cantaba los sones. Mire, hay sones que son cantados: echan un verso y ese verso tiene su contestación. Su veneno para don Gaspar era que se equivocaran en los versos de las contestaciones. Se enojaba mucho. ¡Era celosísimo de los sones!

Con el Vargas aprendí el son de *El cuatro*, *El maracumbé*, *El tirador*, *El riflero*, *El palmero*, *El cihualteco*, *El tren*, *El amigo*, *El tranchete*, *El súchil*, *El pasajero*, *El perico loro*, *El calero*, *El becerro*, *Camino Real de Colima*, *Las indias* y *La vaquilla*.

El son de *La negra* lo tocaban diferente don Concho, los Pulido y Vargas. Yo, antes de entrar con el Vargas [en noviembre de 1940], ya les había escuchado *La negra* en un programa de radio de la XEW. En *La negra* los versos casi son los mismos, la letra casi no cambiaba: una palabra, dos, eran distintas. Los versos estaban fieles de uno a otro mariachi. Hay sones que casi no cambian de un mariachi a otro, como *El guaco chano*, *El jilguerillo* y *El toro viejo*.

Mis primeras grabaciones con el [Mariachi] Vargas deben haber sido en 1941. A mí me tocó ponerle trompeta a *La negra*, *El gavilancillo*, *Las copetonas*, *El tren*, *El jilguerillo*, *El ausente*...

[Silvestre] Vargas siempre fue muy apasionado de los sones y le daba mucha preferencia a *La negra*. Silvestre decía que ese son de *La negra* se lo enseñó don Gaspar: “Gracias a mi padre”. Al maestro Tata Nacho [Ignacio Fernández Esperón (1894-1968)] y al maestro [Miguel] Lerdo de Tejada [1869-1941] les encantaba ese son de *La negra*. Tata Nacho quería quitárselo ese son [al Mariachi Vargas], para irlo a registrar él en la Sociedad de

Autores y Compositores. Ya le dijo [Silvestre] Vargas que “Ese son es casi de nosotros, nosotros lo hemos andado tocando”. Se quedó disgustado *Tata Nacho*. Cuando le llevábamos mañanitas al maestro Lerdo de Tejada en su cumpleaños, nos decía: “A ver, Vargas, tóquenme un mariachi”. Así le decía él a los sones jaliscienses.

La negra se grabó con el Vargas en 1941. Ya estaba antes la grabación del Mariachi Tapatío de José Marmolejo, con la trompeta de don Jesús Salazar [Loreto]. Cuando llegó Rubén Fuentes al Mariachi Vargas [en 1944], el disco del Vargas con *La negra* ya andaba en la calle. Él — cuando se hizo cargo de las grabaciones — nomás le cambió unas cuantas cosas: Rubén acomodaba los violines, el bajo y las armonías y, dentro de ese cuadro, me decía que hiciera lo que yo quisiera con mi trompeta.

Luego, ya después, me tocó también grabar *La negra* a dos trompetas en el Mariachi México de Pepe Villa; Jesús Córdoba tocaba la trompeta segunda. Ese son lo grabaron los del [Mariachi] México con tres voces: Emilio Gálvez en la primera, Rafael García en la segunda y Blas García en la tercera. Con el Mariachi México se tocaban sones, pero Pepe Villa se paró con las polkas, hizo su nombre con polkas, pero después también grabaron sones.

Después también grabé *La negra* a dos trompetas con el Mariachi Vargas y allí Cipriano Silva Ramírez (1935-2008), originario de Pinotepa Nacional, estaba de trompeta segunda; Cipriano era buen músico, buen *pitero* (Miguel Martínez Domínguez, entrevistas del 10 y 20 de agosto de 2009).

En 1958 se publicó un “elepé” emblemático, en el que por primera vez el Mariachi Vargas presumía de ser “el mejor mariachi del mundo” (RCA Victor, MKL 1156), título que el propio Rubén Fuentes le había otorgado, desde un alto puesto ejecutivo de la disquera que lo editaba, al mariachi del que había sido violinero (desde 1944 hasta 1954) y del cual se había convertido en el verdadero director (tras bambalinas). El disco estaba dedicado íntegramente a sones mariacheros (“doce sones jaliscienses clásicos”). Allí figuraba ya el son de *La negra* en primer lugar (la primera pieza del lado 1) y, además, *Camino Real de Colima*, *El triste*, *El becerro*, *El gavilancillo*, *El maracumbé*, *El perico loro*, *El tirador* y *Los arrieros*.

En 1963 se editó un disco (Orfeón Videovox, LP-JM-08) que constituye un parteaguas dentro de la trayectoria del Mariachi Vargas, por varias razones. Ante todo, se trata del primer álbum de *alta fidelidad* con música

de mariachi que incluye tres “elepés” de 33.5 revoluciones por minuto, en total 36 selecciones musicales. En segundo lugar, el álbum lleva por título *Mariachi Monumental de Silvestre Vargas. El mejor mariachi de México*; aquí es importante destacar que en este título se omite tanto a Gaspar Vargas como a Tecalitlán y se eleva a Silvestre Vargas al estrellato absoluto –al culto personal–, a costa de una tradición. En tercer lugar, el álbum incluye un folleto en que se plantea –por primera vez– un boceto de la historia del Mariachi Vargas. En cuarto lugar, 33% de las piezas constituyen sones y jarabes, esto es, los géneros característicos de la tradición mariachera original para el ámbito no religioso. En quinto lugar, el restante 66% del álbum consiste en piezas de gran profundidad en la tradición musical mexicana (*Las mañanitas mexicanas, Mañanitas tapatías, En tu día, Felicidades, Las golondrinas, La marcha de Zacatecas y El zopilote mojado*); canciones difundidas a nivel nacional durante la época de la Revolución mexicana (*La Valentina, La cucaracha, La Adelita, Jesusita en Chihuahua, Las tres pelonas y Marieta*); canciones retomadas por autores en las primeras décadas del siglo XX (*Cielito lindo, Los barandales y El muchacho alegre*); canciones diseñadas para el mariachi moderno capitulino (*Guadalajara, El mariachi, Pelea de gallos, Ojos tapatíos, Las alteñitas y Atotonilco*), y, por último, canciones de autor compuestas a mediados del siglo XX (*La rondalla y Serenata huasteca*).⁸

Se debe resaltar que dos de los cuatro sones en los que se indica autor, *La culebra* y *Las olas*, son atribuidos a Silvestre Vargas y Rubén Fuentes; *El tren*, a Gaspar Vargas, el mítico fundador del Mariachi Vargas; pero el son de *La negra* se atribuye a Rubén Fuentes y Silvestre Vargas. Este detalle es sorprendente, pues Rubén Fuentes ha confesado que él conoció

⁸ Los ejemplos de sones y jarabes incluidos son los siguientes: Volumen I: *La culebra*, son (Silvestre Vargas y Rubén Fuentes), 5860; *El jarabe tapatío*, jarabe (anónimo), 2616; *La botella*, jarabe (arreglo de Jesús Rodríguez de Híjar), 5851. Volumen II: *La negra*, son jalisciense (Rubén Fuentes y Silvestre Vargas), 2605; *Jarabe largo*, jarabe (arreglo de Jesús Rodríguez de Híjar), 5858; *Las olas*, son jalisciense (Silvestre Vargas y Rubén Fuentes), 3675; *El jarabe mixteco*, jarabe (arreglo de Jesús Rodríguez de Híjar), 5852. Volumen III: *La costilla*, jarabe (arreglo de Jesús Rodríguez de Híjar), 5856; *Las alazanas*, son jalisciense (anónimo); *Los machetes*, bailable jalisciense (arreglo de Miguel Martínez), 2476; *El carretero*, son jalisciense (anónimo), 3676; *El tren*, son jalisciense (Gaspar Vargas), 2615.

el mariachi en la Ciudad de México, cuando le fue a pedir trabajo como violinista a Silvestre Vargas en 1944. ¿Por qué este destacado compositor se ostenta como el autor principal del son de *La negra*, si él ha reconocido que no era portador de la tradición original del mariachi?

El Mariachi Vargas de Tecalitlán había llegado a la Ciudad de México en 1934 como un conjunto de ocho elementos; originalmente eran solo cuatro: violín primero, violín segundo, guitarra quinta de golpe y arpa grande (Jáuregui, 2007: 106-111 y 328-333). Varios sones que el *ampliado* Mariachi Vargas tocaba en la Ciudad de México en la década de los treinta no correspondían necesariamente a la tradición familiar de Gaspar Vargas, ya que él solo se manejaba en la sección de armonía y no en la de melodía. De hecho, los violineros no procedían de su tradición familiar (el mismo Silvestre Vargas aprendió a tocar violín con otros músicos ajenos al mariachi de su padre), por lo que se debe suponer que las interpretaciones eran el resultado de una mezcla “negociada” entre todos los integrantes. Más aún, en la medida en que algunos miembros del grupo no eran originarios de Tecalitlán, sino que procedían de otros pueblos de esa región (Clark y Garciacano, 1991: 3-7), se debe inferir que varias de las versiones de los sones eran arreglos regionales sintetizados para el nuevo contexto urbano.

Pronto, en el proceso de reemplazo de los miembros, se integraron al Mariachi Vargas músicos que tocaban otras versiones de los sones e incluso sones desconocidos para ese mariachi, al haberlos aprendido ya sea en su región de origen o en la Ciudad de México, con otros grupos mariacheros. Este fue el caso de algunos aportes de Miguel Martínez Domínguez, con el son de *Las alazanas*.

La principal transformación organológica del mariachi, en general, y del Mariachi Vargas, en particular, fue la introducción de la trompeta como instrumento canónico e indispensable. El sonido de la primera grabación de *La negra* del Mariachi Vargas manifiesta la presencia de la trompeta de Miguel Martínez Domínguez, quien había tocado ese son —*con trompeta*— en el estilo de Concho Andrade, en El Tenampa de la Plaza de Garibaldi. Desde 1937 lo había escuchado grabado con trompeta por el Mariachi Tapatío —el más destacado por los medios de comunicación masiva en ese momento— y lo había interpretado también en el estilo del destacado Mariachi Pulido.

Pero el gran cambio del Mariachi Vargas fue resultado de la influencia de Rubén Fuentes, quien impuso versiones “fijas” de las piezas, establecidas por temas musicales fijos y regulares, evitando la improvisación – que era una característica de la tradición del mariachi – y, a la postre, conformando un conjunto con músicos que estuvieran capacitados en la ejecución con base en partituras.

Las primeras ediciones discográficas del son de *La negra* por parte del Mariachi Vargas asignaban como autor a Silvestre Vargas (RCA Victor 70-7524-A [081907]). Después, varios discos reconocían a Silvestre Vargas como el autor primero y a Rubén Fuentes como el segundo.⁹

De manera manifiesta, la versión del son de *La negra* – registrada oficialmente bajo la autoría de Fuentes y Vargas, en ese orden – constituye una amalgama de tradiciones textuales y musicales (melódicas, armónicas y rítmicas). Independientemente de que no existe constancia de que en Tecalitlán, previamente a 1941, el son se haya tocado con trompeta, la manera como este instrumento se ha introducido en la versión estándar se conformó, sin lugar a dudas, en la Ciudad de México, a través de un proceso variado, progresivo y complejo en el que intervinieron diferentes sub-tradiciones mariacheras, varios conjuntos, una variedad de músicos ejecutantes y algunos pretendidos autores de nota.

5. El son de *La negra*: ¿una reliquia del periodo independentista?

“La prenda que se conoce como rebozo mexicano tuvo una evolución en sus formas desde el siglo XVI y el siguiente, hasta llegar a su forma definitiva en el XVIII” (Solé, 2009: 313), de tal manera que en ese siglo “el rebozo ya era una prenda casi igual a la que se conoce actualmente” (Solé, 2009: 309). De hecho, “las ordenanzas para la hechura de rebozos se dieron hasta el año 1757 y no antes” (Solé, 2009: 313, nota 142).

En los inventarios de los ajuares de las damas, en 1679 se menciona “un paño de rebozar, mexicano, de seda y plata”, y en 1682, “un paño de

⁹ Mariachi de Miguel Díaz (Cima 45-114-A), de San José, California; Conjunto Los Compadres (Discos Dominante, DD-515-lado B), de Monterrey, Nuevo León; incluso, el Mariachi México de Pepe Villa (Musart M 980 [M1473]).

rebozar, de China, encarnado y blanco” (Solé, 2009: 317). Por su parte, dentro de las prendas del riquísimo guardarropa de la marquesa de San Jorge, entre los textiles suntuarios de su adorno personal, se enlista en 1695: “un paño de China listado, de rebozar, [...] un paño de rebozo de Sultepec, [...] un paño de ‘rebozar’ de seda, con puntas, [...] un paño de rebozar, de telar, de color encarnado, adornado con flores de oro y plata” (Curiel, 2000: 91-93). En su comentario al cuadro anónimo “Dama con caja de rapé” de mediados del siglo XVIII, Curiel y Rubial señalan:

Un punto que es conveniente mencionar en este retrato es el fino, delicado y sorprendente rebozo, o paño de rebozar, que la mujer luce con garbo en su torso. [...] Todo parece indicar que se trata de un costoso rebozo de seda, hecho en la localidad de Sultepec [en la actual frontera del Estado de México con el de Guerrero] (1999: 115 y 118).

Asimismo, “en 1753, al levantarse el inventario de la casa de comercio Fagoaga, se enlistaron ‘3 rebozos mantones de toda seda, para niñas a 6 pesos’; y ‘tres piezas de paño de rebozos de China para niñas, a 6 pesos 4 reales’” (Gámez, 2009: 134-135). Con estos datos queda constatada la presencia de rebozos de seda de fabricación novohispana y de importación desde Filipinas, a partir de los siglos XVII y XVIII.

En el siglo XVIII el rebozo se convirtió en “la prenda más popular entre las mujeres” (Gámez, 2009: 136). El segundo conde de Revilla Gigedo, virrey de la Nueva España entre 1789 y 1794, dejó a su sucesor, el marqués de Branciforte, una instrucción secreta en la que informa sobre los “paños de rebozo” diciendo que son “una prenda del vestuario de las mujeres que apenas se podrá encontrar otra de uso tan general y continuo. Lo llevan sin exceptuar ni aun las monjas, las señoras más principales y ricas, y hasta las más infelices y pobres del bajo pueblo” (Mompradé y Gutiérrez, 1981: 52). En esa Instrucción — además de enumerar los telares en los que se fabricaban paños de rebozo en Puebla, Oaxaca, San Luis Potosí y Guanajuato — se hace referencia a la elaboración generalizada de rebozos con la técnica nativa del telar de cintura:

estos naturales no [...] usan por lo común telares para hacer sus paños de rebozo, sino que se componen con cuatro palos, con los cuales separan los hilos, y suspenden la parte de ellos, que necesitan para pasar la lanzadera,

y para que la tela se mantenga tirante, le aseguran por un extremo, a un árbol o a cualquiera otro paraje que esté firme, y por el otro se lo atan a su mismo cuerpo (Revilla Gigedo, 1966: 191).

El virrey Revilla Gigedo deplora el desdén de los textileros peninsulares por el rebozo y considera que el comercio textil de España con las Américas aumentaría si “observasen las costumbres, para hacer fábricas y efectos proporcionados al gusto y al lujo de este país. Así es, que [los comerciantes españoles] no traen paños de rebozo” (1966: 203-204).

“El uso del rebozo se extendió en todo el territorio novohispano, desde Nuevo México¹⁰ hasta Guatemala” (Gámez, 2009: 22), de tal manera que “el rebozo fue una prenda indispensable para muchas mujeres a lo largo y ancho de todo el país durante el siglo XIX” (Gámez, 2009: 154). “El uso tan generalizado del rebozo mantuvo a esta prenda como una de las mercancías textiles más demandadas por la población local a lo largo de todo el siglo XIX” (Gámez, 2009: 146).

Entre la gran variedad de usos del rebozo, esta prenda femenina era parte del atuendo para el baile de los sones y jarabes. En una referencia a las tapatías, se indica que:

La muchacha [de Guadalajara] que trabaja en los talleres, la mujer del artesano acomodado, la niña [...] nunca deponen en las varias escenas en que son destinadas a figurar, el suave y elegante paño que las viste; y cuando el alegre sarao las convida el domingo con sus resueltos adoradores, a son de harpa y vihuela, a dar las cien vueltas que marca el dulce y cosquilloso *jarabe* que es la gloria de Jalisco, con el rebozo anudado en la cintura, o caído con gracia del cuello sobre los brazos, se presentan al compañero que las saluda; y entre los pliegues de aquél van desenrollando y llevan casi a un término completo y feliz el ardiente y sencillo deseo que las anima. En cuanto a las señoras, para ellas también es una pieza el rebozo que ni en el baile se separa de sus hombros (J. I., 1851: 4).

En su libro *El jarabe. Obra de costumbres mejicanas*, al tratar una fiesta en una barriada de la Ciudad de México, Zamacois describe el atuendo

¹⁰ Además de California y Texas.

de una mujer que está a punto de bailar *El palomo*, con la ejecución de músicos de arpa, bajo y jarana:

china de ojos árabes, de enaguas con lentejuelas hasta media pierna, [...] ceñida su estrecha cintura por una banda carmesí, mal cubierto el provocativo seno por una camisa de lienzo sutil, bordada caprichosamente con seda de colores, terciado con gracia el rebozo calandrio de caladas puntas, y con las anchas trenzas de su negro pelo caídas hacia atrás y unidas con dos anchas cintas azules de raso (1861: 462).

José Luis Blasio (1842-1923), secretario privado de Maximiliano, describe que, durante una estancia de la comitiva imperial en Cuernavaca a finales de 1865,

visitamos varios jardines muy hermosos del pueblecillo [de Acapatzingo]. En uno de ellos había un baile, al que quiso permitirnos Su Majestad que nos mezcláramos los jóvenes de su comitiva. [...] Se bailaban bailes propios de la costa y de países cálidos, y como casi todas las damas [vistiendo el sencillo traje claro de la tierra caliente, cubiertas con vistosos rebozos de seda] eran magníficas bailadoras, Maximiliano quedó muy complacido (Blasio, 1905: 177-178).

Sin embargo, la aceptación del rebozo entre los grupos indígenas fue variada, pues el antropólogo de la Escuela de Berlín Konrad Theodor Preuss (1869-1938), que investigó las culturas de los indígenas del Gran Nayar entre 1906 y 1907, señala que los “rebozos, [son] prendas que usan las mujeres mestizas y coras, pero no las huicholas” (1998: 188).

Como el elemento propiamente musical ha escapado al registro más fácilmente que el literario, es decir, en la medida en que no se cuenta con transcripciones en pentagrama del son de *La negra* durante el siglo XIX, se ha decidido considerar que la copla 1c, “Cuándo me traes a mi negra...” es la más antigua, puesto que es la que, por una parte, se presenta como recurrente en las diferentes versiones. Por otra parte, en la medida en que esa cuarteta no está expresada en un lenguaje metafórico, se refiere a experiencias concretas, manifiesta un anclaje en la realidad que la constituye en un documento histórico, ya que en ella se menciona un: “rebozo de seda / que le traje de Tepic”.

¿En qué circunstancias se podría presumir —*urbi et orbi* y voz en pecho— de un “rebozo de seda” traído desde Tepic? Lo primero que se debe establecer es en qué época se podía jactar alguien de haber llevado un rebozo de seda desde Tepic hacia alguna comarca interior. Meyer sugirió que, en medio del auge comercial del puerto de San Blas durante la guerra de Independencia — cuando fue tomado Acapulco por las fuerzas insurgentes y la plaza de Tepic fue sede de una importante feria —, llegó desde Filipinas el rebozo de seda referido (1990: 28). Tal propuesta ha sido repetida por Muriá (1993: 95) y por López González (2007: 76), pero sin aportar los detalles que permitan sustentarla. En realidad, ¿llegó el rebozo de seda a Tepic desde el Oriente?

En el Galeón de Manila, “los artículos textiles eran los principales productos de importación; [...] La mayoría de los textiles eran artículos manufacturados” (Yuste, 1984: 71). Por lo menos desde la primera mitad del siglo XVIII queda confirmado que llegaban rebozos en la Nao de China a Acapulco, ya que “en relación con la ropa manufacturada, las mercancías incluidas en los avalúos de 1736 a 1783 eran: medias de seda y algodón [...]; pañuelos y pañitos en una amplia variedad; mantos, paños rebozos, listonería en diverso surtimiento de calidad y clases [...], camisas y enaguas de algodón” (Yuste, 2007: 266). Al respecto, se debe tener presente la aclaración referente a que “entre nosotros la palabra *pañño* es sinónimo de *rebozo*” (J. I., 1851: 3). Esta significación ha sido confirmada por el rebocero Evaristo Balboa: “El verdadero nombre del rebozo es *pañño* [...], la gente de atrás, de hace 150 años, le decía paño” (Yanes, 2008: 27).

En los “Precios de la feria de géneros y mercaderías asiáticas según los años 1734, 1739 y 1778” se encuentra, para el año 1739, “Paños de rebozo 45 p” (Yuste, 1995: 259). Asimismo, dentro de los “Precios de las mercancías que pueden embarcarse en el galeón a Nueva España, de acuerdo con la certificación de avalúos realizada por los oficiales reales de la caja de Manila y los representantes del consulado filipino”, aparece “Pieza de 6 paños de rebozo” en 1772 (8 p), 1777 (10 p) y 1783 (10 p) (Yuste, 1995: 256).

Tras el rastro del “rebozo de seda” que se compró en Tepic, se encuentra un dato acerca de que dicha prenda pudo arribar a San Blas desde el Oriente en triangulación con el puerto de Sonsonate, en Centroamérica.

Entre los efectos de la goleta nacional *Hermosa Mercedes*, procedente del puerto de Sonsonate, que fondeó en San Blas el 18 de junio de 1825, aparecen “56 docenas de rebozos a 6 pesos”, que pagaron “565 pesos [de impuestos]”.¹¹

El “rebozo de seda” también pudo ser llevado a Tepic desde los importantes centros reboceros del interior (Guadalajara, Zamora o la Ciudad de México), en el contexto de la importante feria que se verificó entre 1814 y 1820, o durante la secuela comercial del Parián de Tepic. Como muestra, el 23 de enero de 1823, el arriero Rito Saldaña condujo desde Guadalajara a Tepic tres tercios para entregar a don Diego Grajeda, entre cuyos efectos figuran “1 docena de rebozos de labor entrefino” y “12 rebozos”.¹²

Debe ser tomado con precaución lo sostenido en uno de los más antiguos tratados sobre el tema, *Del origen, uso y bellezas del traje propio de las mejicanas, conocido con el nombre de rebozo* acerca de que “en la capital [la Ciudad de México] exclusivamente, es donde se trabajaban y trabajaron hasta 1846, los [rebozos] de seda, con que suelen cobijarse las señoras acomodadas” (J. I., 1851: 7). Había otros centros productores de rebozos de seda (Sultepec, Puebla, San Miguel el Grande, Querétaro, Santa María del Río, Toluca, Cholula, Ixmiquilpan, San Luis Potosí...), y su uso no era exclusivo de las mujeres ricas, pues hasta las indígenas de las regiones marginales llegaban a usar rebozos de seda, aunque se tratara de prendas viejas y descuidadas. En la “oficina de la sacristía [de la Misión de Nuestra Señora de Loreto en el Real Presidio de Californias] se guarda lo siguiente: [...] 24 paños de rebozo de seda viejos y manchados” (Coronado, 1994: 36). Según Gámez, “pudieron servir para [...] prestarse a las mujeres indígenas que permanecían una semana al mes en la misión, para que entraran a la iglesia decorosamente cubiertas para rezar” (2009: 134). Sin embargo, se debe tener en cuenta que entre la ropa de la sacristía de la Misión californiana de Nuestra Señora de Guadalupe se enlistan: “tres rebozos de China: el uno azul y los dos blancos, que sirven para adornos [del templo]” (Coronado, 1994: 120).

¹¹ Archivo General de la Nación de México, Ramo Aduanas, volumen 405; a partir del archivo de Pedro López González.

¹² Archivo General de la Nación de México, Ramo Aduanas, volumen 405.

El eje comercial San Blas-Tepic se había constituido en un centro distribuidor de las mercancías de diferente origen, de tal manera que, según los registros del Real Consulado de Guadalajara, durante los últimos meses de su funcionamiento, en el cargamento de la “Goleta la Luna que salió de San Blas para Mazatlán y Guaymas en 22 del corriente [enero de 1824]”, entre otros objetos aparecen enlistados: “1 cajón con 17 libras seda de China, [...] 1 cajón con 28 docenas rebozos algodón, [...] 1 baúl con 27 rebozos algodón ordinarios, [...] 1 bulto de [...] 45 rebozos de seda, [...] 13 libras de seda, [...] un tercio con [...] 35 docenas rebozos ordinarios”. Asimismo, en el cargamento de la “Goleta N.E. [sic] del Carmen, (a) La Independencia, que salió de San Blas para los puertos de la Paz y Loreto” se conducía, entre otros objetos, “1 docena rebozos ordinarios [...], 1 dicho con igual contenido que el anterior” (Ramírez Flores, 1952: 123).

Pero el “rebozo de seda” también pudo ser producto local —elaborado con seda oriental—, ya que en su informe a la Diputación Provincial sobre el estado de la industria, agricultura y comercio de la jurisdicción de Tepic, José Antonio García afirma a principios de 1814 que:

Florece entre estos vecinos la industria a tal grado que casi muy poco necesitan de los efectos de otro país del Reyno, porque en las oficinas de telares no solo se fabrican los tejidos de mantas corrientes, sino que también se hace coco, sayalás, pañetes, rebozos, cintas, borlón, y lona suficiente para auxiliar los buques de dicho apostadero [el puerto de San Blas], pintura de estampados, cabos azules de coco y manta, de cuyos trabajos se emplean muchas gentes (Meyer, 1990: 54).

En todo caso, tanto la importación de artículos de Asia como la fabricación artesanal en telares en Tepic y el comercio por el puerto de San Blas habían decaído desde finales de la década de 1820.

La descripción de Gabriel Ferry (Louis de Bellmare [1809-1849]) sobre el aspecto del puerto de San Blas en la década de 1830 es pertinente para tener idea de que entonces la llegada de la Nao de China era una añoranza del pasado:

En los tiempos en que las Indias Occidentales reconocían todavía la dominación española, en el puerto de San Blas, situado en la entrada del

golfo de California, sobre la costa de la antigua Intendencia [de la Nueva Galicia] que se había convertido en el estado de Jalisco [en 1824] estaba el almacén de las islas Filipinas. Los navíos ricamente cargados de sedas de China, de valiosas especias de oriente, se aprestaban en el muelle; una población atareada llenaba las calles: las atarazanas bien guarnecidas, los astilleros siempre en actividad, hacían entonces de San Blas el punto más importante de la costa del Sur. Ahora, todo ese esplendor se había desvanecido y San Blas no alcanza ya más que restos de astilleros, restos de atarazanas, restos de población, el recuerdo de su antiguo comercio y de su situación pintoresca (Ferry, 2005: 15).

Por lo que se refiere a la fabricación jalisciense de rebozos,

la base manufacturera [del nuevo estado de Jalisco] estuvo constituida por un vasto grupo de artesanos que trabajaban en talleres de bajo rendimiento. Talleres que, a pesar de elaborar productos de prestigio, eran incapaces de competir en calidad y baratura con los extranjeros. Además, carecían de la organización adecuada para imponerse a los grandes comerciantes. [...] Así, mientras los artesanos deseaban preservar el mercado local y nacional mediante la protección del Estado, los mercaderes optaban por vincularse con el extranjero y de ese modo tener la total libertad de comprar y vender cualquier artículo (Muriá, 1981: 494).

En el *Memorial sobre el estado actual de la administración pública del estado de Jalisco...*, correspondiente a 1826, Prisciliano Sánchez informa que:

Los tejidos de algodón y estampes de saraza llegaron a ser la industria dominante de esta capital [Guadalajara] y algunos de sus departamentos antes del comercio libre; pero desde que se han hecho introducciones abundantes por San Blas [...] decayó necesariamente el aprecio por las mantas, cocos y otras telas que se fabrican en el país, y que día a día iban mejorando su calidad. [...] Decayeron del todo tanto los talleres de tejido, como los de estampe. Se conservan aún algunos artesanos dedicados a la rebocería, mas con poquísimo fruto por el uso general de los tápalos de algodón y lana que se venden a poco precio. [...]

En cuanto a Jalisco se refiere, todos sus gobernantes — cuando menos hasta 1835 — se empeñaron en proteger, hasta donde ello fue posible, a los talleres instalados en el Estado. Si no estaba en sus manos regular la

presencia de efectos no nacionales, sí podían en cambio limitar, mediante el pago de alcabalas más elevadas, las mercaderías mexicanas provenientes de otras ciudades. Así, por ejemplo, en 1827 la Ley Orgánica de Hacienda del Estado estableció un impuesto del 12% sobre productos nacionales no jaliscienses y, en 1832, exoneró de impuestos por 5 años a quienes fundaran en Jalisco talleres de rebocería de seda, lencería, paños de primera, de segunda (Muriá, 1981: 493, 495).

Por último,

La importancia de San Blas (puerto) y Tepic (su plaza comercial) fue percibida desde temprano por los ingleses, quienes abrieron un consulado en 1823. Para esa fecha San Blas superaba ya a Acapulco [...]. Parece difícil de creer cuando uno ve el pueblito de San Blas hoy, sin encontrar más restos del puerto que las ruinas de la aduana, pero ahí están las cifras del comercio y de las jugosas entradas que sacaban las aduanas (Meyer, 1997: 94).

Según uno de los primeros comerciantes ingleses – cuyo nombre se menciona como T. Penny –, que se presentaron a realizar ventas de mercaderías desembarcadas en puertos del Golfo de México, en 1824

la Provincia de Guadalajara sigue a la de México en importancia [...]. Su mejor puerto es San Blas, donde se han efectuado la mayor parte de los negocios con las Indias Orientales, durante los últimos años. [...] Tepic, ciudad comercial de cierta importancia, a unas 18 leguas de San Blas, puede denominarse gemela de Jalapa, y la situación que ésta guarda respecto de [la Ciudad de] México corresponde, poco más o menos, a la que Tepic guarda respecto de Guadalajara (Iguiniz, 1950: 111).

De manera que “por lo menos hacia 1827, la cabecera del Séptimo Cantón [Tepic] reunía muchos más comerciantes extranjeros que la capital del Estado [Guadalajara]” (Muriá, 1981: 497).

En lo tocante a la ocasión ritual en que se pregona “haber llevado un rebozo de seda desde Tepic”, lo más probable es que se tratara de una fiesta de bodas en un ámbito rural, pues era costumbre que el novio le obsequiara a la novia, entre otras prendas, un rebozo (Calderón de la Bar-

ca, 1990: 379; Revilla, 1844: 555). También pudo tratarse de una fiesta de cumpleaños en que un esposo festejaba a su mujer o un padre a su hija. Dado el urgente reclamo de “¿Cuándo me traes a mi negra?” o la orden de “Échame fuera a mi negra” —“con su rebozo de seda” —, se puede inferir que el hombre la solicitaba con urgencia para bailar con ella un jarabe o un son en el contexto de un fandango, con el fin de que se luciera dicha prenda. También perdura una variante menos referida a un presente festivo y más nostálgica: “¿Dónde estará mi negra?, / que la quiero ver aquí...”.

El par de versos que en algunas versiones se presenta en calidad de coda, en que se reitera que el rebozo fue traído de Tepic y luego se pide que se presente la negra con su rebozo de seda “para pasarme con ella”, es un añadido, elaborado en fechas posteriores a la conformación de la cuarteta original, para transformar esta en sexteta.

Se puede sostener la hipótesis de que el arriero-ranchero que presume haber llevado un rebozo de seda desde Tepic a algún lugar de la región aledaña lo pregonó durante la Guerra de Independencia, cuando funcionó en todo su esplendor la Feria de Tepic (cf. la fotografía de una parte del edificio del Parián tepiqueño, López González, 2007: 75). Pudo haber sucedido también tal hecho durante los años posteriores (1821-1827), cuando el comercio por el puerto de San Blas en la costa del océano Pacífico superaba ampliamente al de Acapulco, ya que del total de los ingresos aduanales le correspondía 58.51%, mientras que Acapulco aportaba 28.90%; Mazatlán, 8.11%, y Guaymas, 4.48% (Muriá, 1981: 427). Es menos probable que tal evento haya tenido lugar entre 1827 y el final del comercio de Asia con México por el puerto de San Blas en 1859 (López González, 1994: 195). No se puede pasar por alto el testimonio de Barrister (1851: 143-152), según el cual todavía tenía lugar una feria anual en Tepic en 1850, con duración de poco más de una semana, si bien su carácter era menos comercial que de entretenimiento. Asimismo, ese viajero británico informa que en Tepic había dos establecimientos comerciales de extranjeros y dos de nacionales, que ofrecían “todo lo que era de uso común entre los habitantes” (1851: 151).

Es poco probable que la cuarteta de referencia se haya forjado después de 1860, ya que no tendría sentido destacar a Tepic, cuando dicha ciudad ya no era una notable plaza comercial. A no ser que, de manera atávica,

se siguiera mencionando en el Occidente de México a Tepic como famoso lugar de compra de rebozos de seda.

En consecuencia, se debe plantear que el son de *La negra* en su versión inicial se originó en la primera mitad del siglo XIX y, muy probablemente, durante el periodo independentista. Todas las consejas que atribuyen su autoría a músicos de la primera mitad del siglo XX (Franco Fernández, 1999; Carranza Díaz, 2007) solo pueden hacer referencia a reformulaciones, adecuaciones o arreglos de una versión previa. Los autores que sustentan su estudio genético en estrofas de *La negrita*, pueden estar en lo correcto en fecharlas en la segunda mitad del siglo XIX (Dueñas, 2010).

De hecho, un mismo son mariachero se conocía bajo diferente nombre según cada poblado, y las coplas podían combinarse en distintas versiones. Asimismo, los temas eran adaptados y desarrollados, según las circunstancias, por los copleros a lo largo de las generaciones.

Así recuerda Galindo la cuarteta del son de *Los cuatro reales*, cuya melodía fue incluida en *Sones de mariachi*:

Ya te di los cuatro reales,
dime cuándo volverás;
y si no quedas contenta,
dime cuánto cobrarás.

(Loza, 1995: 49-50)

Este tema se remonta también a principios del siglo XIX:

en tiempos del virrey [Félix Berenguer de] Marquina [1738-1826], 1805, existen prohibiciones contra jarabes, entre otros contra el "gatuno":

Veinte reales te he de dar,
contados uno por uno,
sólo por verte bailar
este jarabe gatuno.

El cual alcanzó a cantarse en 1840 durante el movimiento federalista:

Vengan pues los veinte reales;
bailemos el jarabe

a las cinco de la tarde
al llegar los federales

(Mendoza, 1956: 72).

Las variaciones entre estas tres cuartetos se desplazan desde el ambiente de burdel (cargado de picardía) al de la fiesta pueblerina (desafío público del hombre a la mujer) y a la presunción política (confrontación entre bandos militares).

Hoy en día, desconocemos —y queda como una tarea de investigación— las variantes del son de *La negra*, de acuerdo con los distintos contextos rituales en que fue ejecutado en su macrorregión original (Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán, Guanajuato y Guerrero).

Conclusión: El paso femenino mariachero desde el rebozo al sombrero de charro

La obra *Sones de mariachi* colocó en 1940 al son *marginal* (conocido apenas regionalmente) de *La negra* en calidad de aire nacional y, de entrada, lo equiparó con los segmentos que integran el *Jarabe tapatío* (que eran de uso generalizado en el territorio mexicano). Pero, si bien el arreglo de Galindo siguió ejecutándose por parte de las orquestas sinfónicas y eventualmente por las de cámara, el son de *La negra* comenzó a ser interpretado con más frecuencia, de manera alternativa, por parte de los mariachis de élite, en especial (con el apoyo de los medios de comunicación masiva) el Vargas de Tecalitlán. Este conjunto, a finales de la década de los cuarenta, había sido controlado y dirigido por Rubén Fuentes Gasson, quien no provenía de la tradición mariachera, sino que se integró por accidente al grupo de los Vargas y a principios de los cincuenta accedió a un puesto directivo de la compañía disquera transnacional RCA Victor. La suerte estaba echada. En 1949 el son de *La negra* fue registrado en la Sociedad de Autores y Compositores bajo la autoría de Rubén Fuentes Gasson y de Silvestre Vargas Vázquez. Hay que reconocer que Fuentes (en entrevista de 2007) precisa que él solo elaboró el arreglo musical. Pero sabemos que las coplas son de autoría popular anónima y que la melodía de la trom-

peta quedó – dentro de un diseño distribuido por compases – para ser interpretada *ad libitum* por parte de Miguel Martínez Domínguez.

El gran acierto de Galindo había sido haber entronizado a un mariachi tradicional en el centro de una orquesta de cámara y haber sido “fiel” a la tradición de los sones mariacheros. Pero allí estaba también su limitación, pues si se trataba de escuchar a un mariachi, entonces tomaría la palabra la nueva versión del mariachi con trompeta, diseñado por músicos de nota y promovido por la tríada de las compañías disqueras, radiofónicas y cinematográficas.

El derrotero histórico de *Sones de mariachi* y del son mariachero de *La negra* entre 1940 y 1960 permite explicar por qué la versión del son de *La negra* del Mariachi Vargas de Tecalitlán se convirtió en el estándar de esa pieza y, por otra parte, por qué desplazó al arreglo de Galindo en tanto música emblemática mexicana. Al lado del *Huapango* de Moncayo no se colocó a *Sones de mariachi* en el gusto del gran público, sino al son de *La negra*. A la postre, esta pieza mariachera desplazaría al mismo *Jarabe tapatío* como aire nacional, entre otras razones, debido a que es más breve, explosiva y compacta, y a que se trata de una pieza forjada prácticamente por el sentimiento popular mexicano.

Sin embargo, se debe reconocer el valor que tiene por sí mismo *Sones de mariachi* y que fue la vanguardia en la difusión a nivel mundial de la versión mariachera del son de *La negra*. Asimismo, Galindo tuvo el mérito de ser el primero en incluir un mariachi – un conjunto popular mexicano – dentro de los conciertos sinfónicos, situación que en la actualidad se presenta con frecuencia en Estados Unidos y también recientemente en México.

Hoy en día, el rebozo más célebre no existe en ningún museo o colección particular (Castelló de Yturbide y Meade, 2008; Gámez, 2009: 61), sino en el imaginario mundial: se trata de un “rebozo de seda traído desde Tepic”. No sabemos a qué sitio comarcano fue llevado, ignoramos sus colores y diseño – liso (de un solo color), listado, jaspeado, mixto (listado jaspeado), encuadrado –; difícilmente se puede tratar de un rebozo bordado (conmemorativo), dado que “es posible que estas prendas se elaboraran por las mismas damas que las usaban” (Gámez, 2009: 120) y, menos aún, de un rebozo de luto (negro), pues el tema de la copla y el tono vibrante de ejecución revelan un ambiente festivo

alegre. Desconocemos si fue fabricado localmente en Tepic, si llegó desde el interior de México o si arribó por el puerto de San Blas desde Filipinas. La ambigüedad en esos detalles ha colaborado para convertir al referido rebozo tepiqueño en un mitema nacional – *alter ego* del rebozo-símbolo-emblema mexicano –, que se proclama a nivel mundial, por vía del son de *La negra*.

El Mariachi Mujer 2000 concluyó la vuelta – en este caso, sin retorno – de un texto originalmente machista a un discurso implícitamente feminista. Las integrantes del conjunto son quienes mencionan ahora al rebozo, pero ostentan adaptaciones femeninas del traje charro – incluso, del sombrero jarano (de ala ancha y copa alta) de lujo –, originalmente masculino. Como una paradoja, las actuales mujeres emblemáticas de “lo mexicano”, al ocupar un oficio de tradición masculina, han desechado la prenda femenina por excelencia de nuestra tierra, el rebozo.

Esta transformación simbólica había sido prefigurada por Núñez y Domínguez, quien había adelantado que “el sombrero jarano [...] es hermano gemelo del rebozo [...]. Tan típico, tan vernáculo, tan arraigadamente nacional, tan genuinamente mexicano es el uno como el otro” (1914a: 13). Asimismo, la actitud de las mariacheras contemporáneas había sido preludiada con una fuerza notable por doña Rosa Quirino (1891-1969), quien – con su rebozo cubriéndole la cabeza – era cabrona entre los machos sombrerudos (Jáuregui, 2007: 18-20).

De prenda de recato, el rebozo pasó a prenda de lujo y, en la segunda mitad del siglo XX, a prenda ausente, suplida en el caso de las mariacheras por su contraparte masculina, el sombrero de charro. Sin duda, ese rebozo de seda proveniente de Tepic – al que ahora pregonan las mariacheras, pero ya no lucen – ha sido cantado por un siglo y muy posiblemente por casi dos.

Bibliografía citada

Agencia Reforma, 2008. “El mariachi ‘olímpico’ era de EU. El grupo Mujer 2000 fue elegido por Zhang Yimou y Chen Qigang, por medio de una convocatoria”. *El Siglo de Torreón* (Espectáculos), Torreón (10 de agosto).

- AYALA, Roberto, ed., 1956. "Éxitos de los mariachis". *Cancionero mexicano* 39. México.
- BAQUEIRO FOSTER, Gerónimo, 1943. "La primera orquesta de tipo mariachi". *Revista Musical Mexicana* 3: 208.
- _____, 1965. "El Cuarteto Coculense y el origen de la palabra *mariachi*". *El Nacional* 948 (30 de mayo): 13.
- BARRISTER, A., 1851. *A Trip to Mexico, or Recollections of A Ten-Months' Ramble in 1849-50*. Londres: Smith, Elder and Company.
- BLASIO, José Luis, 1905. *Maximiliano íntimo. El emperador y su corte. Memorias de un secretario particular*. París: Librería de la viuda de Chales Bouret.
- CFM: Margit FRENK, coord. *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Madame (Francis Erskine Inglis), 1990. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país [1843]*. México: Porrúa.
- CARRANZA DÍAZ, J. Jesús, 2007. *El son de la Negra orgullosamente de Tepic. La historia detrás de la musa*. Tepic: H. Ayuntamiento de Tepic.
- CASTELLÓ DE YTURBIDE, Teresa y Patricia MEADE, 2008. "Rebozos mexicanos en el extranjero". *Artes de México. El rebozo* 90: 70-71.
- CHÁVEZ, Carlos, 1940. "Introduction". En *Mexican music [...] as Part of the Exhibition: Twenty Centuries of Mexican Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art: 5-11.
- CLARK, Jonathan, 1998. "Introduction". En *Cuarteto Coculense. The Very First Mariachi Recordings, 1908-1909. Sonos Abajeños*. Folleto adjunto al disco compacto. El Cerrito, California: Arhoolie, cat. CD 7036.
- _____, y Laura GARCÍACANO, ed., 1991. *Mis recuerdos del Mariachi Vargas de Tecalitlán (1926-1939), Fragmentos de mi autobiografía*. Nicolás Torres Vázquez. Carmel, California: The Salinas Monterey Mariachi Festival.
- CORONADO, Eligio Moisés, ed., 1994. *Descripción e inventarios de las misiones de Baja California [1773]*. La Paz: Gobierno del Estado de Baja California Sur / Conaculta / Universidad Autónoma de Baja California Sur.
- CURIEL, Gustavo, 2000. "El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la Marquesa doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera (Ciudad de México, 1695)". *Anales del Museo de América* 8: 65-101.

- _____ y Antonio RUBIAL, 1999. "Los espejos de lo propio. Ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal". En *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*. México: Fomento Cultural Banamex / CONACULTA, 49-153.
- DUEÑAS, Pablo, 2010. "El trovador de sotavento. Lorenzo Barcelata". En *Relatos e historias de México II-18*, México: 66-71.
- El Imparcial* XXIII-4010 (3 de octubre de 1907): 6.
- ESPINOSA, Pablo, 1993. "Adiós, Blas Galindo". *La Jornada* (20 de abril): 23-24 y 26.
- FERRY, Gabriel, 2005. "El pescador de perlas" [1847]. En *Escenas de la vida salvaje en México*. México: CONACULTA, 15-51.
- FRANCO FERNÁNDEZ, Roberto, 1999. "Testimonios" [1976]. En *Los mariachis de mi tierra... Noticias, cuentos, testimonios y conjeturas: 1925-1994*, comp. Jesús Jáuregui. México: CONACULTA, 289-304.
- FRENK, Margit, 1975. "Prólogo". En *Cancionero folklórico de México*, vol. 1. México: El Colegio de México, xv-xlvi.
- _____, 1977. "Prólogo". En *Cancionero folklórico de México*, vol. 2. México: El Colegio de México, xvii-xxxi.
- GALINDO, Blas, ca. 1940. "Sones [de] mariachi" [manuscrito del autor, dotación piano solo]. Letra de Alfonso del Río. México: Biblioteca de las Artes, Fondos Especiales P10780 [No está incluida la letra en la partitura].
- _____, 1946. "El mariachi". *Boletín del Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública* I: 3-8.
- _____, 1964. "Sones de mariachi". En Goddard Lieberson, Carlos Chávez, Carleton Beals et al., *México. Su vida cultural en la música y en el arte*. Disco con libro. Columbia Records: 56-57, cat. LS 1016.
- GÁMEZ MARTÍNEZ, Ana Paulina, 2009. "El rebozo. Estudio historiográfico, origen y uso", tesis de maestría. México: UNAM.
- GARCÍA BONILLA, Roberto y Xochiquetzal RUIZ, 1992. "Rastros de un rostro, o historias sin historia. Entrevistas a Blas Galindo". *Pauta* XI-41: 51-68.
- IGUINIZ, Juan Bautista, 1950. *Guadalajara a través de los tiempos. Relatos y descripciones de viajeros y escritores desde el siglo XVI hasta nuestros días*. I: 1586-1867. Guadalajara: Banco Refaccionario de Jalisco.

- JÁUREGUI, Jesús, 1990. *El mariachi, símbolo musical de México*. México: Banpaís / INAH.
- _____, 1993. "Blas Galindo, el mariachero *in memoriam*" [1990]. *Humanidades. Un periódico para la Universidad* 60 (19 de mayo): 23 y 19.
- _____, 2007. *El mariachi. Símbolo musical de México*. México: Taurus / INAH / CONACULTA.
- _____, 2009. "Las andanzas de Silvestre Vargas en la hacienda de San José de Mojarras, municipio de Santa María del Oro, Nayarit (1931-1939)". México: INAH, texto mecanografiado.
- J. I. [amigo de (Vicente) Munguía], 1851. *Del origen, uso y bellezas del traje propio de las mejicanas, conocido con el nombre de rebozo; y del grado de perfección que recibió en Zamora, por obra de D. Vicente Munguía, á quien el Gobierno de la República otorgó en 1847, cual premio de sus ingeniosos afanes, un privilegio de diez años, de que hubieran querido y quisieran aun privarle la envidia y el bajo interes de sus émulos, por medio de intrigas y de chicana*. Guadalajara: Imprenta de Jesús Camarena.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Pedro, 1994. "San Blas. Surgimiento y decadencia". En *Los puertos noroccidentales de México*, coord. Jaime Olveda y Juan Carlos Reyes Garza. Guadalajara: El Colegio de Jalisco / Universidad de Colima / INAH, 89-108.
- _____, 2007. *Estampas de la ciudad de Tepic*. México: Fundación Viscaína Aguirre.
- LOZA, Steve, 1995. "El nacionalismo en la música mexicana. Steve Loza conversa con Blas Galindo y Manuel Enríquez". *Heterofonía*. Tercera Época XXVIII-XXIX, 111-112 (1987): 43-53.
- MATADAMAS, María Elena, 1995. "Blas Galindo desde cerca. Xochiquétzal Ruiz desmitifica al músico". *El Universal* (8 de febrero, Cultural): 1 y 4.
- MENDOZA, Vicente T., 1953 "Una colección de cantos jaliscienses". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 21: 59-73.
- _____, 1956. *Panorama de la música tradicional de México*. México: UNAM.
- MEYER, Jean, 1981. "El origen del mariachi". *Vuelta* 59: 41-44.
- _____, 1990. *Nuevas mutaciones. El siglo XVIII*. México: Universidad de Guadalajara / Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines.

- _____, 1997. *Breve historia de Nayarit*. México: El Colegio de México / Fideicomiso Historia de las Américas / FCE.
- MOMPRADÉ, Electra y Tonatiuh GUTIÉRREZ, 1981. "Indumentaria tradicional indígena". En *Historia general del arte mexicano IX-1*, coord. Pedro Rojas. México: Hermes.
- MORENO RIVAS, Yolanda, 1989. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*. México: FCE.
- MURÍA, José María, 1993. "San Blas en el siglo XIX". En *San Blas de Nayarit*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 93-107.
- _____, coord., 1981. *Historia de Jalisco. II. De finales del siglo XVII a la caída del federalismo*. Guadalajara: Unidad Editorial del Gobierno del Estado de Jalisco.
- Nuevo álbum de oro de la canción 37*. México, 1962.
- NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, José de Jesús, 1914. "Páginas mexicanas. El rebozo". *Revista de Revistas. El Semanario Nacional* 205 (1 y 8 de febrero): 13 y 16.
- PAREYÓN, Gabriel, 2007. *Diccionario enciclopédico de música en México*. 2 vols. Guadalajara: Universidad Panamericana.
- _____, 1998. "Clemente Aguirre, compilador de música tradicional jalisciense". En *Clemente Aguirre (1828-1900). Semblanza, tabla de obras musicales y colección editada de partituras*. México: CENIDIM, 63-64.
- [PENNY, T.], 1828. *A Sketch of the Customs and Society of Mexico, in a Series of Familiar Letters; and a Journal of Travels in the Interior during the Years 1824, 1825, 1826*. Londres: Longman and Company.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando, 1990. *La música afroestiza mexicana* [1987]. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- PREUSS, Konrad Theodor, 1998. "Viajes a través del territorio de los huicholes en la Sierra Madre Occidental" [1907]. En Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, comp., *Fiesta, literatura y magia en El Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos*. México: Instituto Nacional Indigenista / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 171-199.
- RAMÍREZ FLORES, José, 1952. *El Real Consulado de Guadalajara, notas históricas*. Guadalajara: Banco Refaccionario de Jalisco.
- REVILLA, Domingo, 1844. "Costumbres y trages nacionales. Los rancheiros". *El Museo Mexicano* III: 551-559.

- REVILLA GIGEDO, Conde de, 1966. "Instrucción reservada que el [...] dio a su sucesor en el mando, Marqués de Branciforte, sobre el gobierno de este continente en el tiempo que fue su Virrey. Con un prontuario exacto de las materias que se tocan en ella; y el retrato del autor" [1831]. En *Informe sobre las misiones, 1793 e Instrucción reservada al Marqués de Branciforte, 1794*, ed. José Bravo Ugarte. México: Jus, 117-370.
- RUIZ, Xochiquetzal, 1994. *Blas Galindo. Biografía, antología de textos y catálogo*, México: CENIDIM.
- SHEEHY, Daniel, 2006. *Mariachi Music in America. Experiencing Music, Expressing Culture*. Nueva York: Oxford University Press.
- SOLÉ PEÑALOZA, Guillermina, 2009. "Paños de rebozar". En "Verdugados, guardainfantes, valonas y sacristanes. La indumentaria, joyería y arreglo personal en el siglo XVII novohispano", tesis doctoral. México: UNAM, 309-318.
- STANFORD, Thomas, 1963. "La lírica popular de la costa michoacana". *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 16: 231-282.
- _____, 1968. *Catálogo de grabaciones del laboratorio de sonido del Museo Nacional de Antropología*. México: INAH.
- VÁZQUEZ VALLE, Irene, 1976. *El son del sur de Jalisco*. Guadalajara: Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco.
- VÁZQUEZ SANTA ANA, Higinio, 1925. *Canciones, cantares y corridos mexicanos coleccionados y comentados por [...]*. II. México.
- WEINSTOCK, Herbert, 1940. *Mexican Music [...] as Part of the Exhibition: Twenty Centuries of Mexican Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- YANES, Emma, 2008. "Hilos acariciados. Manos tradicionales de Tenancingo". *Artes de México. El rebozo* 90: 24-37.
- YUSTE, Carmen, 1984. *El comercio de la Nueva España con Filipinas, 1590-1785*. México: INAH.
- _____, 1995. "Los precios de las mercancías asiáticas en el siglo". En *Los precios de alimentos y manufacturas novohispanas*, coord. Virginia García Acosta. México: Comité Mexicano de Ciencias Históricas / CIESAS / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora / Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 231-264.
- _____, 2007. *Emporios transpacíficos. Comerciantes mexicanos en Manila, 1710-1815*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

ZAMACOIS, Niceto de, 1861. *El jarabe. Obra de costumbres mexicanas, jocosa, simpática, burlesca, satírica y de carcajadas, escrita para desterrar el mal humor, herencia que nos dejó nuestro padre Adán, por un necio antojo que quiso satisfacer su autor [...]. Segunda edición aumentada notablemente y adornada con amenas litografías.* México: Imprenta de Luis Inclán.

Fonografía

Cintas MNA: Cintas magnetofónicas del Museo Nacional de Antropología, grabadas en su mayoría por Thomas Stanford (CFM, I); cf. Stanford, 1968.

Disco Arhoolie: Jonathan Clark, ed., *Mariachi Tapatío de José Marmolejo.* Disco compacto. El Cerrito, California: Arhoolie, 1997, 1993, cat. CD 7012.

Disco RCA Victor: *Mariachi Vargas de Tecalitlán.* Disco LP, cat. MKL-3090

Disco Orfeón: *Feria del mariachi. Mariachi México de Pepe Villa.* Disco LP, cat. LP-12-2.

Disco Columbia: *México típico* [varios conjuntos de mariachis]. Disco LP, cat. DCA-75.

Cambio y continuidad en los sones de fandango: Puebla y Veracruz

JESSICA GOTTFRIED HESKETH
Centro INAH Veracruz

A lo largo del 2009 se hizo una investigación cuyo objetivo era llevar a cabo una comparación entre el huapango o fandango del presente con las referencias en torno al fandango o huapango registrados en los trabajos de Gerónimo Baqueiro Foster y Roberto Téllez Girón en la década de los años 1930. La finalidad era desarrollar una reflexión sobre el cambio musical. Se partió de la idea de que en los sones recopilados hace 71 años habría elementos que persistieran en la música y otros que hubieran cambiado, una comparación entre el registro de entonces con el presente permitiría apreciar los cambios musicales. El hilo conductor en la investigación sería el huapango o fandango, así como el zapateado sobre una tabla o tarima percutida, tema que fue abordado por ambos autores en regiones diferentes, aunque cercanas: Alvarado, Veracruz, y sierra Norte de Puebla, respectivamente. Baqueiro fue profesor de Téllez Girón en el Conservatorio Nacional y además desarrollaron una entrañable amistad, que creció con el interés común de la investigación de la música mexicana. Baqueiro fue un guía importantísimo para Téllez Girón que, a su vez, fue un colaborador indispensable para la investigación sobre el huapango que realizó Baqueiro Foster.

Para la investigación sobre el cambio musical en la sierra Norte de Puebla se llevó a cabo trabajo de campo a lo largo del 2009, centrado específicamente en identificar a los músicos que entrevistó Téllez Girón por medio de la localización de sus familiares y sus conocidos. Casi todos los músicos fueron identificados; algunos son recordados como músicos excepcionales, de otros apenas se recordaba que tocaban el violín. Las referencias de 1938 se toman de los tres artículos de Téllez Girón publicados por la Secretaría de Educación Pública y el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1962 en el Vol. I de la *Investigación folklórica en México*.

Al hablar de los sones del huapango o fandango veracruzano actual se toman las referencias del trabajo de campo realizado en Santiago Tuxtla

y San Andrés Tuxtla entre 1999 y 2006; también se toman referencias de la observación participante de los fandangos urbanos en las ciudades de México, Guadalajara, Puerto de Veracruz, Jáltipan, Acayucan, Coatzacoalcos y Xalapa entre 1998 y 2010. Por otro lado, al hacer referencia a los sones jarochos del estilo del ballet folclórico, nos referimos principalmente a los jarochos que en el Puerto de Veracruz visten de blanco y tocan en los restaurantes y bares de los portales, los cafés de la Parroquia o como acompañamiento de algunas agrupaciones de ballet folclórico. Los contrastes y semejanzas entre los distintos tipos de fandango o de son jarocho se especifican en cada caso. Las alusiones al pasado se toman de un artículo de Baqueiro Foster de 1942, de la correspondencia entre él y Nicolás Sosa (Archivo Baqueiro Foster) y de algunas notas y transcripciones de Téllez Girón (Archivo Histórico del CENIDIM).

La memoria musical de la sierra Norte de Puebla

En la sierra Norte de Puebla la comparación entre 1938 y el presente se llevó a cabo por medio de entrevistas colectivas que llamamos sesiones de reconocimiento. Estas consistieron en que la joven violinista Yazzaret Mange tocó las melodías —específicamente las que fueron recopiladas en la localidad de donde fueran originarios los músicos que participaban en cada sesión— anotadas por Téllez Girón; los músicos, en grupo o de manera individual, hacían comentarios sobre cada una. Generalmente los comentarios iban acompañados con muestras en los violines, ya fuera para comprobar que se toca la melodía igual a como fue registrada en 1938 o para señalar alguna diferencia, que fue en casi todos los casos estilística, correcciones en los acentos y marcadas ligaduras para unir las notas.

En su primer informe, junio y julio de 1938, Roberto Téllez Girón dijo que la música que encontró en la sierra Norte de Puebla se podía clasificar en tres grandes grupos: “la que los indios aprenden escuchando las transmisiones de las radiodifusoras de México; la de los sones de fandango, en la que se encuentra una poderosa influencia de la música veracruzana, y por último la música de las danzas” (Téllez Girón, 1963: 360).

En su tercer y último informe, diciembre de 1938, profundizó en una entrevista con Juan Bonilla, un músico ciego de Huitzilán que es recor-

dado en toda la región, pues viajaba por muchos pueblos tocando el violín de manera excepcional, conocía bastantes sones, danzas, huapangos y otras piezas. A partir de su entrevista y recopilación de melodías con Juan Bonilla, agrega a su clasificación de la música de la sierra Norte de Puebla los sones “de pioncitos”, categoría que el mismo autor define como “el término con que los mestizos llaman a los indios que viven diseminados en los montes” (1962: 431) y que no es reconocida por los músicos actuales. Los sones “de pioncitos” son los que tienen textos en náhuatl (Mastorica, *Xóchitl son*, Xalxoco *Xóchitl*, Xochipitza-huac), que también se agrupan en los llamados *Xóchitl sones*. Más adelante, en el tercer informe hace referencia a los sones huastecos —acompañados con bajo de espiga o guitarra— que también se conocían como de “tierra caliente” o también como “sones de los pioncitos” (1962: 430). En el presente no se tocan sones huastecos en los municipios donde se realizó la investigación; se dice que cerca de Cuetzalan hay algunos grupos que los tocan, pero principalmente las referencias apuntan a Xochitlán, que se considera en la región el pueblo que marca el límite de la Huasteca; se dice que más al sur ya no es la Huasteca.

Los *Xóchitl sones* aún son recordados y son importantes, pero desconocidos para los músicos de las localidades que visitó Téllez Girón, pues ahora son predominantemente mestizos; los músicos entrevistados relacionan los *Xóchitl sones* con la Xochipitza-huac y el baile de la flor que hacen los compadres en las bodas y festejos de pueblos nahuas, comunes en Comaltepec y Hueyapan, por ejemplo. La música de las radiodifusoras que “los indios aprenden escuchando” se refería a los foxtrot y vals principalmente. No aparece en los informes, pero en las entrevistas actuales se recuerda como la música que se tocaba en las fiestas y los bailes, con violín y bajo de espiga, repertorio al que con el paso del tiempo se le fueron agregando danzones, canciones, boleros, e incluso mambos, chachachá, entre otros. En la investigación actual fue posible abordar la comparación de las danzas del pasado y el presente. Los sones de fandango estuvieron presentes en cada entrevista y sesión de reconocimiento, pero actualmente no se tocan, y pocos los conocen.

El resultado en la indagación del cambio musical en el caso de las danzas fue sorprendente, ya que, de las cuatro danzas recopiladas en 1938, fue posible comprobar que las dos que aún suenan en la misma

localidad donde fueron recopiladas no presentan cambios sustanciales. Los músicos actuales las aprendieron igual a como fueron anotadas por Téllez Girón. En un caso —la Danza de Toreadores en San Juan Xiu-tetelco, Puebla— el músico que actualmente toca el violín en la danza es el hijo del informante de hace 71 años. En la Danza de Tocatines en Atempan, Puebla, el músico actual sabe que la danza fue heredada del músico de hace 71 años, aunque no lo conoció. Hay por lo menos dos músicos intermediarios entre el actual y el que entrevistó Roberto. Las otras dos danzas recopiladas no tuvieron continuidad: la de Toreadores en Xalacapan, municipio de Zacapoaxtla, Puebla, y la de Aztecas y Españoles en Zacapexpan, Puebla. En los dos casos en que hubo continuidad, las melodías que tocan en el 2009 son casi idénticas a las que fueron registradas en 1938. Los cambios que presentan son mínimos: algunas melodías recopiladas estaban incompletas, en otras cambiaron algunos títulos y se hicieron notar algunos errores en los puntos de repetición, pero fuera de esos detalles, la música se ha mantenido casi idéntica desde hace 71 años.

Motivo para la danza de los Tocatines

Anselmo Perdomo en Atempan, 1937

Juan Martínez en Atempan, 2009



Parece ser que hay tradiciones musicales orales, como la de las danzas: se procura su reproducción idéntica generación tras generación, lo cual no tiene por qué interpretarse como si se tratara de una tradición estática, pues la continuidad no implica la falta de movimiento. El hecho de ser una tradición oral no implica que en la transmisión de una generación a otra se pierdan o se alteren las melodías. Indudablemente hay cambios, en los títulos, en los trajes, en algunas categorías vinculadas a la danza, u otros elementos extra-musicales, pero específicamente en lo relativo al sonido, la música, las melodías, los sonos, se demostró que tienden a

ser estables. La tradición oral no trae consigo necesariamente transformaciones de fondo. Además, es importante considerar la continuidad en la transmisión oral en particular en casos como los de las danzas, en los cuales se busca que las melodías sean conservadas por los músicos, que no las alteren, que las aprendan y transmitan de la manera más cercana a como las interpretaban sus antepasados.

En la revisión bibliográfica sobre el tema del cambio musical se observa que algunos autores parten de la idea de que los procesos musicales tienden a ser estables (Herndon, 1987; Blacking, 1977; Midgett, 1977), lo que permite reflexionar sobre este caso particular. A partir del auge de las discusiones sobre el cambio social en la sociología y la antropología, derivados de la posguerra, y los desarrollos tecnológicos y de medios de comunicación característicos de la segunda mitad del siglo XX, decenas de autores han analizado los cambios musicales en distintas sociedades. Pocos hablan del carácter estable de las músicas, y algunos prefieren establecer como premisa su tendencia inestable, cambiante (Nettl, 1983; Rhodes, 1956). Las formas de abordar el tema del cambio musical no son homogéneas: algunos autores no generalizan en términos de la tendencia de las músicas y más bien centran su atención en los casos de cambio que ha habido en una música particular, sin mencionar la continuidad (Nketia, 1959); asimismo, otros autores han abordado el tema del cambio como inseparable de la continuidad e identifican ambos procesos en el estudio de una música (Widdess, 2004; Herndon, 1987). La búsqueda explícita de la continuidad en las tradiciones musicales, implicando que la transmisión del aspecto sonoro de la música es fiel, es muy antigua; un ejemplo de ello es que Platón, en *La República*, dice:

Para decirlo todo en dos palabras, los que hayan de estar a la cabeza de nuestro Estado vigilarán especialmente para que la educación se mantenga pura; y, sobre todo, para que no se haga ninguna innovación ni en la gimnasia ni en la música; y si algún poeta dice: "los cantos más nuevos son los que más agradan", no se crea que el poeta se refiere a canciones nuevas, sino a una manera nueva de cantar, y por lo mismo no deben aprobar semejantes innovaciones. No debe alabarse ni introducirse alteración ninguna de esta especie. En materia de música han de estar muy prevenidos para no admitir nada, porque corren el riesgo de perderlo todo, o como dice Damon, y yo soy en esto de su dictamen, no se puede

tocar a las reglas de la música sin conmovir las leyes fundamentales del gobierno (Platón, 1872: 204-5).

En el caso de este estudio se hizo visible que, habiendo cambio social no radical, hubo continuidad en el ámbito de la música ritual; en el ámbito de la música festiva no hubo continuidad. Los géneros escuchados en la radio sustituyeron los sonos de fandango. Cabe señalar que en este caso no hubo cambio, hubo una sustitución.

John Blacking explica que los cambios que son evidentes suelen ser cambios en los aspectos extra-musicales de la música, el contexto, en el caso de las danzas, los títulos, los trajes, y en ocasiones el cambio de instrumento no necesariamente implica un cambio musical. En las danzas de San Juan Xiutetelco, por ejemplo, se tocaba antes con bajo de espiga, ahora al violín lo acompaña una vihuela. El cambio musical, entendido como cambio en las melodías, no es común en el sistema musical integral.

Los aspectos más interesantes y característicos de la música humana no son el cambio estilístico y la variación individual de la ejecución, sino el no-cambio y la repetición de pasajes de música cuidadosamente ensayados. (No debería ser necesario enfatizar que el ensayo y la precisión de la ejecución son características tanto de músicas "folk" de transmisión oral como de músicas "de arte" de transmisión escrita.) Esta es la razón por la que los verdaderos cambios musicales no son comunes y la razón por la que revelan la esencia de la música en una sociedad. Lo que está cambiando constantemente en la música es lo que menos tiene que ver con la música misma; y sin embargo, estos micro-cambios son la materia prima de que están hechos los cambios, y en el contexto de performance son evidencia del significado que los participantes le atribuyen a la música (Blacking, 1977: 6).

La sorprendente continuidad encontrada en las danzas también se encontró en los sonos de fandango, pero en este caso, sin la renovación en los aspectos extra-musicales que han tenido las danzas. Es decir que en las danzas hubo un conjunto de elementos que se modificaron, por ejemplo los trajes que se elaboran con materiales y diseños actualizados; o la integración de las niñas, pues en el pasado solo participaban varones; los días que se va a danzar ya no concuerdan con el calendario

festivo local, sino con el calendario escolar por la importancia que tiene la transmisión de estas danzas a los niños y adolescentes. Aunque las melodías y otros elementos esenciales de la danza se mantienen, otros elementos se renuevan para asegurar la continuidad de la tradición.

Los sones de fandango en la sierra Norte de Puebla

Roberto Téllez Girón llegó a la sierra Norte de Puebla por primera vez en 1938. En esa fecha ya había colaborado con Gerónimo Baqueiro Foster en la recopilación y transcripción de sones de huapango o fandango de Alvarado, Veracruz. En 1938, además de haber visitado en diversas ocasiones el municipio de Alvarado, ya habían desarrollado un trabajo intenso con músicos jarochos. Las referencias que encontró del fandango en la sierra Norte de Puebla las entendía en el contexto del fandango veracruzano, semejante al que conocemos en el presente.

En los sones de fandango de la sierra Norte de Puebla no hubo continuidad en la tradición. Son recordados por mucha gente, se describen como fiestas alegres en las que sonaban principalmente el zapateado, el violín y el bajo de espiga, que ya cuando estuvo Téllez Girón en la zona empezaba a ser reemplazado por la guitarra sexta o española (Téllez Girón, 1962). El zapateado podía ser en una tarima, como describe el autor:

El Tehuancatzin no tiene melodía cantada y sirve de acompañamiento a un zapateado; se baila con cualquier número de parejas, hombre y mujer, en suelo firme, aunque algunas veces suele hacerse sobre tarima, y se acostumbra que durante el baile tanto el hombre como la mujer lleven en una mano un vaso, con objeto de estar tomando un licor cualquiera (Téllez Girón, 1963: 361).

Cualquier mención de la tarima para el zapateo implica, aunque no se especifique, que su función en la música era la de un instrumento de percusión. Los músicos de la sesión de reconocimiento llevada a cabo en San Juan Xiutetelco comentan que no era común el uso de tarimas, pero como las casas eran de tablas, el zapateo se escuchaba de lejos y era fácil distinguir dónde estaba el fandango.

“Escuchar el fandango a lo lejos” o que el sonido de la tarima indique que hay fandango son descripciones que en el entorno sonoro actual, lleno de carros, motores, cables eléctricos, la feria, bocinas y amplificadores se vuelven muy relativas. Se alude a un pasado que evidentemente era semejante en el sur del estado de Veracruz y en esta región de la Bocasierra Oriental de la sierra Norte de Puebla. En las entrevistas a los ancianos de los Tuxtlas se repitieron algunos elementos que extrañamente son también recordados en la sierra Norte de Puebla. En el son de *Los panaderos* se perseguía, para ponerle el sombrero, al que pasara a bailar primero solo y luego con pareja en el segundo, y la concurrencia se carcajeaba de lo que era obligado a hacer, pues generalmente se le pedía que bailara en el centro o sobre la tarima a alguien que no solía hacerlo. Al salir del centro del círculo debía ponerle el sombrero a otra persona, que nuevamente sería objeto de risas. La melodía de *Los panaderos*, como la recuerdan en San Juan Xiutetelco, es idéntica en el tema a la melodía de *Los panaderos* en Santiago Tuxtla, Veracruz, donde aún se toca ocasionalmente en los fandangos de la rama, pero presenta variaciones en la melodía y la estructura del son. El son de *Los panaderos* es un son que se extendió por todo México, una de las evidencias de ello está en el Archivo Histórico del CENIDIM, donde se tiene un registro de 1932 en Coahuila. Del trabajo de transcripción que hizo Téllez Girón con Baqueiro Foster en Alvarado en 1936 tomaron al dictado el son de *Los panaderos*, pero, además, una anotación que resulta interesante sobre el son *El torito* (anotado para jarana en re mayor), que ya no se acostumbra tocar en los fandangos de las ciudades ni en los Tuxtlas, mucho menos en Alvarado, dice: “Este es un son muy antiguo. Su ritmo es el de las antiguas danzas. Se parece su acompañamiento al de *Los panaderos* y *La manta*, con la diferencia de que ese dibuja más” (Téllez Girón, 1937).

Téllez Girón también anotó una descripción del son del *Fandanguito* que describe de la siguiente manera:

El *Fandango* o *Fandanguito*, a diferencia de los dos sones anteriores, está en tonalidad de Sol menor. No tiene canto y se toca con violín, solo o con acompañamiento, como los otros dos. Se baila zapateado en la siguiente forma: el público hace un gran círculo alrededor de las parejas, que pueden ser cuantas se quiera; se toca el son, una o varias veces, después de lo cual

se interrumpen la música y el baile. Uno de los hombres recita entonces una “décima” mientras se pasea por entre las parejas, y una vez que haya terminado continúan el baile y la música, repitiéndose este proceso varias veces (Téllez Girón: 1963: 362).

Otro de los sones que se tocaron en la sesión de reconocimiento fue identificado como uno que recordaba a los que se cantaban con décimas. Algunas de las referencias que se consiguieron sobre el fandango en términos genéricos fue que se canta con décimas. Hubo personas que identificaron el fandango en general, no con la tarima o un conjunto de sones, sino con el caos, el relajó, la fiesta. El fandanguero es el que llega a la fiesta sin ser invitado (Roque de Jesús, 2009) o es el es parrandero, que siempre está de fiesta (Samuel Ávila, 2009), entre otros semejantes.

El son que Téllez Girón titula *Tehuancatzin* no fue reconocido por el título en ninguno de los casos, pero en San Juan Xiutetelco lo recuerdan con el título de *En ayunas*. Cuando lo tocaron fue inconfundible, es idéntico al que anotó el autor como *Tehuancatzin*. El mismo son fue reconocido en Comaltepec como *El caminero* y también fue tocado igual a como está en la partitura. Con el mismo título fue recordado en Zacapexpan: don Roque de Jesús lo describe como el son que se toca para indicarle a los compadres que es hora de irse a su casa. Decía que la fiesta puede durar días y noches, pero en el momento que las personas de la casa deciden que debe terminarse, le piden a los músicos que toquen *El caminero*, con lo que tienen licencia de agarrar a palazos —lo decía riendo— a los que no se vayan con esa señal.

Don Roque de Jesús es el capitán y el payaso de la danza de *Matarachines* en Zacapexpan, vive en la casa que era de sus abuelos y narra cómo ellos hacían las fiestas, las danzas y sobre todo enfatiza las relaciones entre los compadres y la solemnidad que se acostumbraba. Comenta que ahora al compadre se le llama, “echándole un grito a lo lejos: ¡Ey, compadre!”, cuando antes eran relaciones de absoluto respeto: para saludar al compadre se acercaban y estando de frente se daban la mano con gran formalidad. Entonces, en las mayordomías se llevaban a cabo ceremonias de saludos, intercambios, la comida y otras que implicaba ir bebiendo todos los compadres juntos. Todos bebían en cada fase de la ceremonia, y era indicado el cambio de una parte a otra por medio

del son o los sones que se tocaban. Entonces, había un momento para el baile y la diversión que se amenizaba con otra música y, finalmente, cuando era hora de retirarse, se tocaba un son que ya todos sabían que era la despedida, el momento de irse (Roque de Jesús, 2009).

En la sesión de reconocimiento de San Juan Xiutetelco, los músicos explicaron que los sones de fandango son siete, son sones de reliquia y se tocan despojados del hábito; por el contexto se entiende que el hábito es el traje de la danza. Es decir, que al finalizar la parte ritual de las danzas, cuando comienza la fiesta, ya sin danza, se tocan los sones de fandango. Uno de los siete sones del fandango es el son de *Los panaderos*, otros son la *Xochipitzahuac*, *El palomo*, el son del *Fandanguito*, entre otros (Feliciano Rosas Caracas, Mauro Gabriel Canela, Silverio de la Cruz Hernández, San Juan Xiutetelco, 2009). Sobre este tema no fue posible ahondar más, pero está programada una entrevista que quizás pueda dar más detalles.

La tradición del fandango está diluida en la memoria de algunos habitantes de la sierra Norte de Puebla. Ahora, cuando se trata de una fiesta, no se hacen fandangos con música acústica, con violín y bajo de espiga, se hacen bailes con música electrónica; aunque posiblemente con más trabajo de campo se identifiquen lugares donde aún hay fandangos semejantes a los antiguos, según nos los describen. El fandango no cambió, no hubo un cambio musical, ni hubo un cambio sustancial, ni una adaptación a los aspectos extra-musicales de la tradición, que ahora es algo del pasado, en desuso.

Sobre el tema de los sones de fandango en esta región, cabe hacer una última observación. El son jarocho y el huasteco tuvieron desde mediados del siglo XX una amplia difusión en medios de comunicación, tanto comerciales como oficiales. Probablemente se deba a esto el auge que ambos tienen hoy en los huapangos, que son multitudinarios y en los que aún bailan con entusiasmo jóvenes, niños, viejos, adultos. Los trabajos de Ricardo Pérez Montfort han explicado claramente la manera en que se formaron estereotipos que no siempre reflejaban la realidad de cómo eran los géneros musicales que se volvieron símbolos nacionales. ¿Sería plausible que los sones de violín y bajo de espiga fueran todo un género? ¿Un género que se presenta en la actualidad como variantes tanto del huapango o fandango del sur de Veracruz, como del huapango huasteco, pero que en realidad era otra variante del son, que, si bien

hermanaba las otras dos variantes, no se parecía más ni menos a ellas de lo que se parecen entre sí? Antes de poder responder a esta pregunta, quizás habría que hacer más trabajo de campo para definir si los *Xóchitl sones* son una música exclusivamente ritual o si hay sones rituales y sones festivos, seculares, para el baile.

De cualquier manera las referencias sobre los sones de fandango en la sierra Norte de Puebla y su actual confirmación dejan diversos elementos que contribuyen a la comprensión del fandango como género festivo: su relación con el zapateado sobre una superficie sonora y su vínculo con las décimas octosílabas; además se confirma su existencia semejante al huapango huasteco y al huapango veracruzano en el territorio que antiguamente se denominaba el Totonacapan (Masferrer, 2006).

Indudablemente la investigación que durante por lo menos ocho años realizó Baqueiro Foster sobre los sones del huapango de Alvarado no puede compararse con la recopilación realizada en un año por Roberto Téllez Girón en la sierra Norte de Puebla. Habría sido un aporte importantísimo que las investigaciones que se realizaban en el Departamento de Bellas Artes fueran de largo aliento. Nunca se sabrá si sería distinta la memoria con respecto a los sones de fandango de la sierra Norte de Puebla si estos hubieran tenido la difusión en términos académicos que Baqueiro se encargó de dar al huapango de Alvarado. Evidentemente también tuvo que ver el hecho de que los músicos de la sierra Norte de Puebla no estaban en la XEW del Distrito Federal grabando discos y saliendo en la radio, trabajando en los cabarets y las marisquerías, como lo hacían los jarochos.

Sones de huapango en el trabajo de Gerónimo Baqueiro Foster

Gerónimo Baqueiro Foster fue una figura de particular importancia en el medio musical mexicano de la primera mitad del siglo XX, no solo como compositor, autor de uno de los mejores métodos de solfeo y maestro del Conservatorio de Música, sino como musicólogo, crítico y autor de centenares de reseñas y artículos sobre la propia música de México y del mundo. Desde 1924 colaboró con Julián Carrillo en la administración

de la revista *El Sonido 13*, lo que fue una parte esencial de su formación. Después sería jefe de redacción de la revista *Música*, órgano del Conservatorio Nacional de Música, de 1930 a 1931. Algunos de los grandes aportes de Baqueiro fueron sus reseñas, su mirada crítica y sus ideas, que se imprimieron durante varias décadas en medios nacionales como *El Universal*, *Excélsior*, *La Prensa*, *El Diario de Jalapa*, *El Dictamen*, *Diario del Sureste* y muchos más. También se leyeron decenas de sus textos en programas de mano de conciertos y eventos de la crema y nata de la sociedad que participaba o era público del México posrevolucionario. Sus últimas publicaciones tienen la fecha 1967, por ser cuando se suspendieron sus colaboraciones en la *Revista de Cultura Mexicana*, suplemento dominical del periódico *El Nacional*.

Nicolás Sosa, arpista de Alvarado, Veracruz, y Gerónimo Baqueiro Foster se conocieron en un fandango en Alvarado en 1934. Desde el principio desarrollaron una intensa amistad cariñosa y exigente, que les dio a ambos enormes satisfacciones, gusto y aprendizaje (Pérez Montfort y Gottfried, 2009), aunque siempre estuvo teñida de la divergencia de intereses. Ambos, entusiasmados por el encuentro, pudieron consolidar eventos que marcaron la historia de la música mexicana. Uno de ellos se llevó a cabo en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes en 1937. Para ese evento se hospedaron en casa de Baqueiro Foster: Nico Sosa, Inocencio *Chencho* Gutiérrez, Nicolás Gutiérrez y varias bailadoras. El evento fue un éxito, y se dieron a conocer los sones jarochos al estilo de Alvarado, que influyeron en los compositores y músicos del conservatorio (Gottfried, 2009). Baqueiro Foster viajó con Roberto Téllez Girón y Esperanza Alarcón a Alvarado, Veracruz, en varias ocasiones, quizá dos, quizá más. En esos viajes recopilaron melodías de Rosalino Martínez y pudieron conocer el fandango alvaradeño, al estilo de los ranchos y como se hacía en La Popular (que ahora solo se recuerda como una cantina).

La correspondencia entre Baqueiro Foster y Nico Sosa es abundante, da cuenta de diversos aspectos de su relación: las enfermedades de Nico, las medicinas que enviaba Baqueiro, el dinero para cuerdas del arpa de Nico o para la compra de un arpa nueva; además le enviaba pesos para comprar papel, de manera que no fuera un pretexto para dejar de mandar versos y cartas siempre que se le ofreciera. En ciertas temporadas

la correspondencia era equilibrada, pero en algunos momentos se lee un tono de desesperación de Nico, por la presión de Chencho, por sus ganas de estar en la radio, en la Ciudad de México, fuera del rancho: *“Aquí ai bamos a los sombrerazos mi cuñado se me desespera digame si ya mero le llega el momento que esperamos digamelo Ud con franquesa maestro”*.¹ En cambio, Baqueiro imaginaba que era posible que Nico fuera el erudito e investigador del son de los huapangos, que investigara, que averiguara todos los detalles sobre la forma de tocar de cada músico, lo analizara, lo aprendiera y, como músico popular erudito, no tuviera más ambición que aprender y difundir su conocimiento.

Tú no dejes de perfeccionarte en tu arpa. Tocar mucho y estudiar, tomar cuantos informes sean necesarios sobre letra, sobre el origen de los instrumentos, de los sones. Saber cuáles son los sones más viejos, escribir sus letras tal como se cantaban antes, es decir estudiar. También ver cómo son los diferentes estilos de acompañamiento de la jarana que tú tocas, por fortuna. Aprende lo más que puedas. Aumenta tus conocimientos en el arpa, aprende más sones nuevos, y viejos, sobre todo. Mientras más sepas, será más fácil vivir aquí y ganar dinero. Volver como antes no es chiste. Ya sabes cómo es México. Aprende cuentos, observa cómo son los grupos de huapangueros en otras partes, cómo tocan, con qué instrumentos lo hacen y escíbeme de todo esto.²

Nico apreciaba y respondía a las exigencias del maestro con entusiasmo, pero también él y los otros músicos ponían resistencia. A Nico Sosa lo presionaba más que a nadie, porque Nico le contestaba sin falta. Antes que pasaran muchos días sin respuesta de Baqueiro, Nico Sosa ya había vuelto a escribir. Siempre con saludos para “Rober y Esperancita”. Baqueiro mandaba cartas afectuosas y en ciertas ocasiones se mostró muy exigente, sobre todo cuando Nico e Inocencio insistían en ir a la Ciudad de México, con o sin su apoyo:

¹ Nico Sosa, correspondencia con Gerónimo Baqueiro Foster, Alvarado, Veracruz, 21 de febrero de 1939.

² Baqueiro Foster, correspondencia con Nico Sosa, México, 3 de febrero de 1938.

Es necesario que me escribas cómo caminan ya tus dedos sobre la guitarra cantadora. No olvides lo que tanto te recomendé de sacarle sonido suave, puro y grande. Es un disparate lo que la mayor parte de los guitarristas hacen de sacar a martillazos sonido a un instrumento que por naturaleza lo tiene precioso y suavemente tocado camina de por sí tan lejos. No quiero sonido seco, sino dulce y vibrante, con vibración agradable. Me desespera oír cómo pasa feo por radio el sonido de la guitarra de los conjuntos de Huapango que hay ahora por aquí. Sonido es lo que te pido; no golpes secos, que nada saben y que hacen horrible un instrumento bello.³

Para Baqueiro lo que tocaba el Conjunto Medellín era una porquería, era echar a perder la tradición del huapango y su complejidad. Para Nico la percepción de Baqueiro era la ley, pero a la vez había algo sobre su realidad, aislada en un rancho, lejos de la radio y los restaurantes, que Baqueiro no entendía: *“Maestro yo los sones los estoy engalanando más con trinos que arpegeo o sea tanguero como Ud dice creo no le tenga ninguno los que yo le tengo...”*

Nicolás Sosa ahora es una de las figuras del son jarocho que siempre sostuvo y mantuvo elementos de la forma “tradicional” o “antigua” de tocar el son. Muy probablemente Baqueiro habrá influido en su estilo y, como tal, en el estilo que se dio a conocer como “tradicional de Alvarado”, pero aun con las sugerencias, una parte de la esencia del huapango alvaradeño fue comprendida por Baqueiro y como tal transmitida por radio, en sus composiciones, en diversos medios impresos, a sus alumnos del Conservatorio, entre otros medios de difusión (Mendoza Castillo, 2006; Pérez Montfort y Gottfried, 2009; Gottfried, 2009).

Tanto en Alvarado como en la Ciudad de México, con la ayuda del piano que había en casa de Baqueiro, Roberto Téllez Girón hizo la transcripción de los sones jarochos. Dirigido por Baqueiro, Téllez Girón tomaría nota de las afinaciones, los acordes, las posiciones de las manos y la emisión del aliento, observando las diferentes notas que constituían los acordes con una u otra afinación. Para Baqueiro tenía un sentido la elección de cada nota, a diferencia, quizá, de otros músicos eruditos que lo hubieran considerado un error o un defecto de la música por ser popular.

³ Baqueiro Foster, carta a Inocencio Gutiérrez, México, 11 de julio de 1938.

Baqueiro fue un defensor, en determinado momento, de la composición de música mexicana sin tonalidad. Se puede deducir por su participación en la revista *Sonido 13*, pero también por una búsqueda por comprender aquello que en el trabajo de campo escuchaba, pues a diferencia de otros compositores, conocía la música mexicana de viva voz.

Un buen ejemplo de esto es la descripción que hace de los acordes de la jarana para tocar el *Pájaro Cú* en un interesantísimo artículo publicado en la *Revista Musical Mexicana*, que él mismo fundó y coordinó por un corto tiempo. El artículo de Baqueiro sobre el huapango apareció en el último número que se conoce de la revista, que es el 8, publicado en abril de 1942.

Los acordes, las afinaciones, las melodías y las notas con que trabajó Baqueiro Foster se elaboraron entre Téllez Girón, Esperanza Alarcón y el mismo Baqueiro, que era el director del proyecto y el que lograría reunir todos los datos en un excelente artículo descriptivo y analítico, del cual tomamos algunos elementos para hacer una comparación con el huapango actual e identificar algunos de los cambios que ha tenido el son jarocho en sus distintas renovaciones.

El son del *Pájaro Cú* lo tocó Inocencio *Chencho* Gutiérrez (Téllez Girón, 1937) con afinación “por primera”, que describe como “la afinación más usada en la jarana” (Baqueiro Foster, 1942: 179) y que también es llamada “de Re Mayor”.



Procede a describir los acordes del son del *Pájaro Cú*, un son que no ha cambiado en su estructura, por lo que es posible reconocerlo:

Con la afinación en primera o Re Mayor, los acordes I y V están en estado fundamental. El acorde I, tónica (La) se construye de manera normal, al igual que el acorde dominante V (Mi) —sin 7^a—, en cambio el acorde subdominante IV (Re) tiene un Sol# que, de acuerdo con la convención de armonía tradicional, no es común y genera disonancias. Posiblemente esto pudiera explicarse como parte de un sistema de armonía antigua, en la que se usaban mucho más los modos griegos; en particular, la música española usaba los modos lidio y mixolidio.⁴ Esta nota Sol# aparecería en la escala Re-lidio, aunque también es una nota de la tonalidad de La. Lo relevante es que, ante lo que algunos pudieran considerar disonancias, Baqueiro comenta lo siguiente:

Muy cierto es que el acorde de 4º grado con la adición de la sensible del tono es un indiscutible elemento de belleza, novedoso de por sí; pero es también necesario reconocer que el color característico del acompañamiento de muchos sonos veracruzanos depende de la posición de 4ª y 6ª en que invariablemente se emplea, en la afinación primera, el acorde de la tónica, encanto que ha desaparecido en los Huapangos acompañados por las guitarras sextas que, inevitablemente, tienen que hacer este acompañamiento con los acordes en estado fundamental (Baqueiro Foster, 1942: 179).

En los fandangos actuales no se toca con guitarra sexta, pero se ha formado una tradición, sobre todo en torno al ballet folclórico y sus derivados, donde la jarana es construida y afinada como guitarra sexta, pero con las dimensiones de jarana, con algunas órdenes dobles y con la afinación de un rango más reducido que la guitarra sexta. En esa adaptación o renovación y variantes de la tradición del fandango o huapango, puede concebirse un continuo entre las artes escénicas y los procesos festivos (Gottfried, 2006). Una de las variables del continuo puede observarse en Santiago Tuxtla, donde algunos músicos y grupos tomaron los sonos jarocho que eran éxitos nacionales en la radio y, considerando que eran los mejores, por ser de fama internacional, los incorporaron al fandango.

⁴ María Teresa Linares [comunicación personal], Cátedra “Jesús C. Romero”, CENIDIM, 2006.

En lugar de “dejar morir al fandango”, lo actualizaron, lo adaptaron al estilo del son que algunos llaman *marisquero*, mismo estilo de son jarocho que grabaron en discos y la radio desde la década de los años treinta o cuarenta el Conjunto Medellín, Conjunto Tlalixcoyan, Conjunto Tierra Blanca e incluso el grupo de Los Tiburones del Golfo en el que tocaba Nico Sosa.

Como parte de esa tradición se han difundido métodos de enseñanza de la jarana que recomiendan afinarla como guitarra (Figuroa Hernández, 1997), argumentando que se facilita la ejecución, pues la posición de los acordes es la misma que en la guitarra. La vihuela del mariachi también se difundió con esa afinación, es decir, tomando la afinación de la guitarra española sin la cuerda superior Mi, ambas en el contexto del nacionalismo de mediados del siglo XX, en aquellas corrientes que buscaban el *mestizaje* de las tradiciones mexicanas con las bellas artes y que recomendaban afinar los cordófonos de diversas tradiciones de una misma manera para poner orden a ese caos de fandangos.

Actualmente, los músicos que tocan en los portales de Veracruz, así como una mayoría de conjuntos jarochos que tocan para un ballet folclórico afinan sus jaranas como vihuela, como guitarra o, como algunos han llamado, afinación “universal”.

Tomando como ejemplo el son del *Pájaro Cú*, en Do Mayor, la conformación de los acordes (tomados de la posición de acordes en la vihuela, que se afina como la guitarra sexta sin el Mi grave), I (Do) y V (Sol) se encuentran en estado fundamental y el IV (Fa) en 1ª inversión. Principalmente se puede observar que no hay disonancias, ni notas extrañas en ninguno de los acordes.

The image displays two staves of musical notation for the son 'Pájaro Cú' in G major. The first staff shows five chords: I, IV, V7, IV, and I. The second staff shows a rhythmic pattern of chords: I, IV, V7, IV, and I, with a final I chord.

Con el objeto de tener un punto de comparación más claro, se muestran a continuación los acordes de la misma afinación (como vihuela)

y el mismo son del *Pájaro Cú*, pero, como en el ejemplo del texto de Baqueiro Foster, en la tonalidad de La Mayor. Se puede observar que en la afinación no hay disonancias como en la afinación por primera o Re Mayor que Baqueiro Foster y Téllez Girón recopilan de los músicos huapangueros de Alvarado en 1937.



Por otro lado, es asombrosa la abundancia de grupos de tipo rondalla — que son conjuntos enormes de jóvenes que tocan guitarra sexta, en Santiago Tuxtla y San Andrés Tuxtla — y sorprende la cantidad de guitarras en cada uno, de manera que a primera vista parecieran disidentes de la tradición jaranera. Sin embargo, posiblemente no hay una disidencia, ni eran en el pasado todos jaraneros, sino que se han desarrollado de manera paralela las tradiciones de guitarras de canciones y boleros en tertulias y las tradiciones de los jaraneros en torno a la tarima. Sobre las distintas relaciones de la jarana con la guitarra sexta y su convivencia antes del siglo XX habría que ahondar en otra ocasión, posiblemente apuntando al hecho que la cancionización de sones, así como la afinación de la jarana como guitarra se pudiera deber a la representación de cada una en términos de clase social, afiliación indígena o castiza. También se pudiera argumentar que las afinaciones como guitarra en la jarana se debieran a los contactos comerciales realizados por arrieros que recorrían, de ida y vuelta, caminos de Veracruz a Jalisco y Michoacán, tierras en las que se toca aún la vihuela con dicha afinación.

Volviendo al tema de las afinaciones, vale notarlo como uno de los aspectos del son del huapango que ha caído en desuso, y hasta se puede decir que es un elemento estructural de los sones de fandango o huapango que ha cambiado, y a partir de ello se puede observar un cambio musical en dos direcciones distintas: una es la afinación de la jarana como guitarra y toda la tradición desarrollada de manera para-

lela al ballet folclórico, pues los músicos de la tradición orgullosamente retoman el estilo de Lino Chávez y Andrés Huesca, considerando que esos músicos eran portadores de la “verdadera” tradición. Uno de los orgullos podría haber sido que con la renovada afinación como guitarra se eliminaban las sonoridades extrañas, como el Sol# que tanto le atraía a Baqueiro Foster.

La segunda dirección es la del movimiento jaranero, que surge en la década de 1980 como una segunda escenificación del huapango veracruzano, una nueva interpretación del son jarocho, más tradicional por estar más cerca de la fiesta de tarima. Si bien se puede discutir si es o no un movimiento, y lo que ello implica, o si es una moda, a la vez que una nueva escuela de lo tradicional, el hecho es que en el entorno del fandango urbano, al igual que en la incorporación de jaranas en diversos géneros musicales, se difunde la afinación de las jaranas de una manera homogénea, la afinación “por cuatro”.



Se puede observar, tomando nuevamente como ejemplo el *Pájaro Cú* en Do Mayor, que los acordes I, IV y V están en estado fundamental y que no hay notas extrañas ni disonancias.

Hay quienes defienden una sola afinación afirmando que con ella pueden construirse cómodamente los acordes de las tonalidades más comunes en el fandango actual, sin notas raras y en posiciones cómodas. En otras palabras, se produce una cierta simplificación del sistema mu-

sical del son jarocho, permitiendo así su amplia difusión. El son jarocho es más accesible y alcanza a un mayor público; el aprender distintos acordes en una sola afinación es más sencillo que aprender distintas afinaciones y en cada una un conjunto de acordes. La simplificación ocasionó un cambio en la sonoridad, en el sistema general de los sones de fandango o huapango veracruzano.

Incluso tomando la afinación llamada “universal”, que se consigna como una de las afinaciones antiguas de los Tuxtlas (Campos, 1996), se puede apreciar la ausencia de notas disonantes, así como la posición fundamental de sus acordes. Nótese que esta afinación llamada “universal” no es la misma que la afinación de la guitarra sexta: tomando una vez más como ejemplo el son del *Pájaro Cú*, puede apreciarse la conformación de sus acordes I, IV y V.

Y para reafirmar el cambio musical, otra afinación antigua, muy gustada y accesible es la que en los Tuxtlas se denomina “por variación”.⁵ Se ha difundido esta misma afinación con nombres distintos, o con el mismo nombre otra con una diferencia en la afinación de una cuerda. El hecho es que los testimonios actuales muestran que el nombre de las afinaciones solía variar de un pueblo a otro, de una región a otra, y es posible que los músicos virtuosos afinaran sus jaranas y guitarras a su gusto, sin una fórmula fija. Este es uno de los rasgos del son de fandango que ha cambiado, pues incluso esta afinación “por variación”, que es bastante conocida, es usada por muy pocos músicos.



En el *Pájaro Cú*, en Do Mayor, en el acorde IV hay una nota Sol que la armonía convencional diría que no debería estar ahí, pues genera cierta disonancia. Sin embargo, en este acorde, con esta afinación y sobre todo en una jaranita requinto o primera combinada con una jarana grande o tercera, tiene un sonido hermoso y característico del fandango.

⁵ Idelfonso Medel Mendoza [serie de entrevistas], 2005, en el Municipio de Santiago Tuxtla.



Otro aspecto, relacionado con las afinaciones, que ha cambiado en el lapso de 67 años, desde la publicación del artículo de Baqueiro Foster, tiene que ver con la relación entre los instrumentos. En el presente lo que llamamos una jarana tercera, que es la de mayores dimensiones, se afina de la misma manera que una jarana llamada primera, que es la más pequeña, antes del mosquito, que es aún más pequeño. En los Tuxtlas, se les solía llamar *requinto* a los instrumentos pequeños; así se hablaba de *violín requinto*, *jarana-requinto*, o simplemente *requinto*; y Baqueiro en su texto habla del *arpa-requinto* (1942). La jarana-requinto podía tener cinco cuerdas sencillas o algunas dobles y otras sencillas en las que se podía combinar el rasgueo con el punteo, como lo hace actualmente Juan Zapata en Santiago Tuxtla, Veracruz; pero ya no se acostumbra entre los jaraneros jóvenes ni en las tendencias del fandango urbano. La clasificación de jaranas que hace Baqueiro, a partir de lo que se acostumbraba en los fandangos de Alvarado en la década de 1930, se parece más a lo que se conoce como “tradicional” en los Tuxtlas y difiere de la clasificación que se difunde en la actualidad. “De la jarana, minúscula guitarra de afinaciones múltiples y con cinco órdenes de cuerdas, de las cuales son sencillas la primera y la quinta y dobles la segunda, tercera y cuarta, hay dos tamaños: el normal y su requinto” (Baqueiro Foster, 1942: 178). El requinto llevaba ese nombre porque se afinaba una cuarta justa arriba de la “normal”, que sería la equivalente a la que en el presente llamamos tercera.

Músicos actuales como Pablo Campechano de Santiago Tuxtla, entre algunos otros, conciben tanto las clasificaciones “antiguas” como las “nuevas”, pero la mayoría de los músicos que entienden este tipo de organización sonora alrededor de la tarima son músicos ya grandes, con más de sesenta o setenta años. Por ejemplo, como se explica en el párrafo anterior, Idelfonso Medel, del Municipio de Santiago Tuxtla,

recomienda mucho combinar la afinación por cuatro en la jarana tercera con la afinación que él llama “variación” para el requinto o jarana primera, e insiste en los contrastes entre los instrumentos, pues para él los graves deben tener una afinación distinta de los agudos. El instrumento que actualmente se denomina *requinto*, por ser punteado con un plectro y por llevar las melodías, también se encontraba en dos tamaños y se llamaba *guitarra de son*.

A diferencia de lo que ocurre en las danzas de la sierra Norte de Puebla, en la música del huapango se aprecian cambios, modificaciones sustanciales, sin que haya una sustitución o un olvido del sistema musical. Las semejanzas apuntadas entre el son de Alvarado, que Baqueiro Foster, Téllez Girón y Esperanza Alarcón registraron sistemáticamente, y el son del huapango actual de los Tuxtlas, no significa que hubiera un estilo de huapango homogéneo en las dos regiones. El hecho de que compartan algunas bases, algunos elementos estructurales, que ahora suenan ajenos a la mayoría de los jaraneros del fandango urbano, significa que el cambio entre el antes y el ahora es homogéneo, es decir, que en toda la región del Sotavento Veracruzano hubo un cambio, pero si lo vemos más de cerca, observamos las variables entre un pueblo y otro o entre una microrregión y otra, tanto antes como ahora.

Lo que no cambió en el huapango

El huapango que describe Baqueiro Foster tiene los mismos elementos básicos del huapango o fandango que se ha difundido actualmente por distintas ciudades de México y el mundo: la fiesta de tarima que engendra el son jarocho, en la que tañen jaranas y requintos, donde se cantan versos y en cuyo centro está la tarima percutida por el zapateado. El fandango se ha dado a conocer como un sistema, unas veces más completo, otras menos, pero cuando se enseña el fandango este se transmite necesariamente de manera integral, lo que se refleja en la definición del son como género o especie: lírico, coreográfico y musical. Justamente porque es una fiesta, y no solo un género musical, resulta tan atractivo, pero también más complejo de transmitir. La dificultad recae en que se puede enseñar la música del son jarocho sin que haya como tal un

aprendizaje del fandango. El fandango, como fiesta, se aprende en la fiesta, sobre o en torno a la tarima, y como tal implica la interiorización de un conjunto de normas sociales y musicales (Blacking, 1973; Mantlehood, 1971; Béhague, 1984; Herndon, 1980; Bauman, 1986), unas tácitas y otras manifiestas.

Una parte del aprendizaje del huapango se resume en las categorías que nombran cada una de sus partes, como cualquier taxonomía. Se observa, aquí sí, una continuidad en las categorías usadas para el son de fandango que registró Baqueiro Foster. Por ejemplo, la versada, el versador, el trovero, el tanguero (definido por Baqueiro como “acompañamiento”, 1942: 167), categorías como florear, al descante. En cuanto a los bailes de montón, actualmente se llaman sones de montón, pero es casi lo mismo. De las anteriores, quizá la única categoría que no es frecuente en las nuevas tendencias del huapango veracruzano es el descante; tampoco el rabo, que significa lo mismo. Ambos aluden al estribillo, pero tienen algunas variantes de sentido; lo mismo ocurre con los términos baile de montón y son de montón.

Además de las categorías anteriores, habría que agregar otras que se refieren a la correcta ejecución del son jarocho, la declaración del son, o, como solía subrayar Juan Pólito Baxin, la detonación del son (Baxin, 2005). Baqueiro escribe con cursivas en su texto, indicando una frase recurrente entre los huapangueros de Alvarado de entre 1934 y 1942, *el canto en el son debe entrar por la derecha*.

De dos o más jaraneros, unos *posturearán* o *engalantarán* admirablemente y otros lo harán de manera poco interesante — estos dos vocablos indican adorno del acompañamiento —; pero nunca interfieren si saben entrar por la derecha de que antes hablamos.

Los buenos, esos que saben retozar con las manos — esta expresión se refiere a la extraordinaria habilidad en el rasgueo — enloquecerán a los espectadores con sus maniqueos — brillante juego de las manos que rasguean y que da a la armonía de la jarana una diversidad de acentos difíciles de registrar —; los mediocres se contentarán con marcar a tiempo los cambios de las funciones armónicas (Baqueiro Foster, 1942: 178).

Los títulos de los sones son los mismos, así como los nombres de las afinaciones; estos son conocidos como “categorías”, pero rara vez

como “afinaciones”. Algunos músicos conocen los términos afinación por primera, “*Mayor natural, Menor natural, Mi menor, Sol menor, Tono de Bandola, Tono de cuatro, Cuatro menor*, y otras más, exclusivas de los buenos jaraneros, pues estos bien saben guardar celosos el secreto” (Baqueiro Foster, 1942: 179). A los “jaraneros de fama” se les decía “primeros espadas”.

La sustitución de categorías o el desuso no ocurre únicamente en el entorno del fandango. El vocabulario de los arrieros se agotó al ser sustituida la arriería por transporte en carreteras, el de los vaqueros podrá seguir vigente en ciertos contextos ganaderos, aunque en el oficio las transformaciones habrán resultado en el abandono de muchas categorías. En otros contextos y oficios se estarán olvidando categorías y palabras que nombraban aquello que ahora ha dejado de existir por ya no ser nombrado. En el oficio de la agricultura de la caña o del maíz se ha de poder apreciar; es decir, que este proceso de generalización y simplificación de las categorías y sus significados no es exclusivo de la música o el son. Y ¿por qué no comprender las categorías del son jarocho, del fandango, y hacer de ellas la base de su enseñanza? Ese es otro tema.

Conclusión

Aunque los procesos sociales y los procesos musicales no están imbricados ni necesariamente relacionados, sí influyen unos en otros. Es decir, que los cambios sociales se reflejan en las músicas y se hacen notar sobre todo en los elementos extra-musicales. El cambio musical (Blacking, 1977) no se refiere a la alteración de los elementos extra-musicales, sino a factores estructurales de una música. Se puede ver un caso de cambio y uno de continuidad en los ejemplos expuestos. En la sierra Norte de Puebla, los sones de fandango no cambiaron, cayeron en desuso; y las danzas, que no cambiaron, fueron renovadas en sus elementos extra-musicales, permitiendo así su continuidad, con precisión, sin cambios sustanciales, a pesar de ser de transmisión oral. En el caso del huapango veracruzano se observan cambios estructurales en el sistema musical, sin que este deje de ser el mismo sistema: son los mismos sones, los mismos versos, y se mantiene la estructura general de la fiesta en torno

a la tarima, pero hay cambios de fondo en la armonía, en las afinaciones, en la sonoridad, y el sentido social que esta habrá tenido también debe de haberse renovado.

El tema del cambio musical y las reflexiones que pueden derivarse de él no pueden ser comprendidas a la luz de una percepción estática de la cultura y la historia. Los procesos de cambio no son simultáneos en los diversos ámbitos de la sociedad; con temporalidades diversas se desarrollan los procesos sociales y musicales; entrelazados, influyen unos en otros, mas no son paralelos. Esta es quizá la conclusión más relevante sobre el cambio musical: su autonomía respecto de los procesos sociales, los cuales indudablemente influyen en él, pero no lo determinan.

Bibliografía citada

- BAUMAN, Richard, 1986. *Story, Performance and Event, Contextual Studies of Oral Narrative*. Nueva York: Cambridge University Press.
- BÉHAGUE, Gerard, 1984. *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives*. Londres-Conneticut: Greenwood Press.
- BLACKING, John, 2000. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- _____, 1977. "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change". En *Yearbook of the International Folk Music Council. International Council for Traditional Music* 9: 1-26.
- BAQUEIRO FOSTER, Gerónimo, 1942. "El huapango". *Revista Musical Mexicana* 8: 174-183.
- CAMPOS, Héctor Luis, 1996. *Acordes y antiguas afinaciones para jarana*. Santiago Tuxtla: Serigráfica Montero.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael, 1997. *Jarana. Nivel 1*. Xalapa: ConClave.
- GOTTFRIED, Jessica, 2006. *El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz*. Tesis de maestría. Universidad de Guadalajara.
- _____, 2009. "Nicolás Sosa: informante y amigo de Gerónimo Baqueiro Foster. Investigaciones del huapango veracruzano". *Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Música tradicional: raíces, trayectorias y encuentros históricos II*: 86.

- HERNDON, Marcia, 1987. "Toward Evaluating Musical Change Through Musical Potential". *Ethnomusicology* 31: 455-468.
- _____ y Norma MC LEOD, 1980. *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood: Norwood Editions.
- HOOD, Mantle, 1971. *The Ethnomusicologist*. Los Ángeles: McGraw Hill.
- MASFERRER KAN, Elio, 2006. *Cambio y continuidad entre los totonacos de la Sierra Norte de Puebla*. Tesis de maestría. Universidad Iberoamericana.
- MENDOZA CASTILLO, Herlinda. "Gerónimo Baqueiro Foster y su legado documental". *Revista Digital Universitaria*. 10 de febrero 2006, 7-2. [Consultada: 11 de febrero de 2006]. Disponible en: <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art16/int16.htm>.
- MIDGETT, Douglas K., 1977. "Performance Roles and Musical Change in a Caribbean Society". *Ethnomusicology* 21-1: 55-73.
- NETTL, Bruno, 2005. *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- NKETIA, J.H., 1959. "Changing traditions of Folk Music in Ghana". *Journal of the International Music Council* 11: 31-36.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo, 2007. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México: Publicaciones de la Casa Chata.
- _____ y Jessica GOTTFRIED, 2009. "Fandango y son entre el campo y la ciudad, Veracruz-México 1930-1990". En *Veracruz: sociedad y cultura popular en la región Golfo Caribe*, coord. Yolanda Juárez Hernández y Leticia Bobadilla González. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Universidad Veracruzana / Instituto Veracruzano de Cultura.
- PLATÓN, 1872. *Obras completas*, vol. 7. Madrid: Edición de Patricio de Azcárate.
- RHODES, Willard, 1956. "Toward a Definition of Ethnomusicology". *American Anthropologist* 58: 457-463.
- SAMPER, Baltazar, 1962. *Investigación Folklórica en México I*: 5.
- TÉLLEZ GIRÓN, Roberto, 1962. "Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en los distritos de Teziutlán, Tlatlauquitepec y Zacapoaxtla, Estado de Puebla, y Jalacingo, Estado de Veracruz, en junio y julio de 1938". *Investigación Folklórica en México* 1.

- _____, 1962. "Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en los distritos de Teziutlán, Tlatlauquitepec y Zacapoaxtla y Municipio de Huitzilán, Estado de Puebla y Distrito de Jalacingo, Estado de Veracruz, en agosto y septiembre de 1938". *Investigación Folklórica en México* 1.
- _____, 1962. "Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en Huitzilán, Estado de Puebla, en diciembre de 1938". *Investigación Folklórica en México* 1.
- WIDESS, Richard, 2004. "Caryä and Cacä: Change and Continuity in Newar Buddhist Ritual Song". *Asian Music* 35-2: 7-41.

Entrevistas

- Nicolás Sosa, 1992 [hecha por Ricardo Pérez Montfort], en Veracruz, Veracruz.
- Idelfonso Medel Mendoza, 2005, en el municipio de Santiago Tuxtla, Veracruz.
- Roque de Jesús, 2009, en Zacapexpan, Puebla.
- Juan Pólito Baxin, 2005, en la ciudad de San Andrés Tuxtla, Veracruz.
- Samuel Ávila, cronista de Atempan, 2009, en Atempan, Puebla.
- Feliciano Rosas Caracas, Mauro Gabriel Canela, Silverio de la Cruz Hernández [Sesión de reconocimiento], 2009, en San Juan Xiutetelco, Puebla.

Archivos

- Archivo Baqueiro Foster en el CENIDIM.
- Archivo Histórico del CENIDIM.



Jesús Jáuregui. *El mariachi, símbolo musical de México*. México: INAH / CONACULTA / Taurus, 2007; 436 pp.

Una lectura atenta de los trabajos de Jesús Jáuregui me ha permitido advertir, desde hace ya muchos años, las cualidades de este antropólogo, quien, para beneplácito de los que amamos el arte mexicano, ha realizado aportaciones encomiables y de solidez indiscutible para su estudio y disfrute.

El primer trabajo que de Jáuregui conocí, *Música y danzas del Gran Nayar* (México, INI, 1993) me llamó la atención, no solo por su tema y buena factura —se trata de una impecable antología—, sino por la sana erudición que en ella campea. Como Jáuregui se basó aquí en un texto suyo, “Un siglo de tradición mariachera entre los huicholes: la familia Ríos”, me percaté de la atención que estaba ya dedicando al mariachi. Hoy, a más de quince años de ese trabajo, Jáuregui nos ha obsequiado con una plétora de escritos agudos, ricos y esclarecedores a los que se añade, como una suma necesaria, el presente libro.

Llama la atención, desde luego, la exquisita manera en la que la obra se publicó: pastas duras con cubierta y solapas, ilustraciones en color, con documentos intercalados, gran formato y un diseño y cuidado editorial absolutamente profesionales. Digo lo anterior, no sin señalar con pena que muy rara vez en México nuestras publicaciones musicales alcanzan los honores de una edición visualmente bella, por lo que aquí envío una calurosa felicitación a quien haya sido responsable de que *El mariachi...* fuese no solo un buen libro, sino un artefacto pulcro y bello.

Pulcro y bello es el libro, sí, pero también de urgente necesidad en nuestro medio cultural, pues es cada vez más evidente la necesidad que tenemos de poner a examen nuestras instituciones culturales, aun las que, por cercanas y entrañables, como es el mariachi, parezcan no necesitar del examen académico.

Jáuregui, con las armas de su sagacidad antropológica, de su erudición en historia y de sus amplios saberes artísticos, nos muestra cómo abordar un tema toral del arte y la vida mexicanos y, al hacerlo, contribuye a la preservación, transformación, arraigo, extensión y esclarecimiento del mariachi, institución amada, repudiada o ignorada por nosotros los mexicanos, pero nunca ajena a nuestra manera de ser y sentir.

Coincido con nuestro autor cuando afirma que la ausencia de ensayos etnográficos sobre el mariachi es síntoma de cierta ceguera en la antropología mexicana ante algunos problemas dignos de su atención (11); con todo, no puedo dejar de señalar que la ceguera de los antropólogos corre parejas con la de los compositores, intérpretes, críticos y otra suerte de músicos, académicos o empíricos. Pareciera que, pese a su omnipresencia, el mariachi apenas existe para otros músicos que no sean los propios mariacheros. Sin duda, persiste en ellos una suerte de prejuicio clasista que los aleja de un aspecto riquísimo de nuestra vida musical real.

Quiero señalar también aquí un problema grave, que exhibe por desgracia la sociedad mexicana de hoy; me refiero a la pérdida paulatina, pero continua, de nuestra sensibilidad e interés por la música en todas sus manifestaciones. Desde mi punto de vista, la poca valoración y aprecio por la música en todos los grupos sociales obedece a que, hoy por hoy, parece ser la música más un producto que un arte y el individuo más un consumidor que un escucha. Se concibe el proceso de la circulación de la música como un simple acto de comercio. Tengo la firme convicción de que para valorar la música en términos reales y significativos hay que tomarse el trabajo de practicarla, cantar y tocar, someterse a los procesos de aprendizaje, pues la música solo penetra en la conciencia mediante la práctica y no por un consumo carente de compromiso. Que nuestra población, pese al mito absurdo de lo contrario, no sea *musical* es por lo menos causa parcial de la desatención erudita o lega de la música de mariachi. Para decirlo en términos de un sociólogo-músico, Theodor W. Adorno: "síntoma de la decadencia de la cultura musical es la pérdida escandalosa de la ejecución musical práctica en la población general". Pero basta, no quiero seguir sonando como augur de una catástrofe filarmónica cuando se trata de celebrar un libro tan atractivo como el presente.

Quien se acerque al texto de Jáuregui no podrá evadir la seducción que ocasiona el entusiasmo con que el autor aborda su objeto de estudio.

Para mí, en esto reside la virtud de la obra. Es evidente desde las primeras páginas que quien escribe es un verdadero amante apasionado del mariachi y no un estudioso gélido de gabinete, distanciado higiénicamente de sus especímenes.

La más intensa pasión, no obstante, no es garantía de comunicación fluida o de calidad científica. Pero, en este caso, Jáuregui, científico de pura cepa, posee también los dones exquisitos del buen narrador, y sus textos, además de probos, exhiben tal donaire, que el lector puede participar de sus audiciones, conversaciones, descubrimientos, lecturas y toda suerte de otras experiencias sufridas o gozadas en el largo camino que le ha llevado a la construcción de este libro admirable.

Como evidencia de mis afirmaciones sugiero la lectura detenida de la introducción —“Un antropólogo estudia el mariachi” (11-33)—, redactada con tanta emoción cuanto solvencia académica. Se trata de un texto colorido, cálido, amoroso, en ocasiones lírico, por virtud del cual acompañamos al autor desde 1975, cuando descubre el mariachi tradicional en Nayarit, hasta su decisión de estudiar al mariachi con las armas propias de su profesión. Le vemos explorando, cavilando, reflexionando, dudando, aseverando, negando, corrigiendo y —cosa que hace con evidente rigor dialéctico— polemizando con vivos y muertos.

Los diez capítulos de que consta la obra pueden considerarse acercamientos a las diferentes facetas del fenómeno. Es muy grato que el libro no tenga una estructura lineal, progresiva y ascendente, sino que el mariachi se vea como el objeto multifacético que es, una suerte de cabeza en un cuadro cubista. Este enfoque, mutando las perspectivas, conviene maravillosamente al estudio de un fenómeno de tan ingente magnitud y riqueza.

Los tres primeros capítulos, “Entre la Independencia y la Revolución”, “El México posrevolucionario” y “Cómo se inventó el género mariachi”, tejen el entramado histórico con documentos fehacientes, desde el primer testimonio registrado que menciona al mariachi (en un contexto festivo local nayarita), el famoso informe de Rosamorada (1852), hasta la presencia del mariachi en contextos urbanos modernos, esto es, en las industrias de grabación y cinematográfica del siglo XX. En la referida introducción Jáuregui nos habla de cómo decidió consultar archivos y hemerotecas para comprender en profundidad el fenómeno, y de cómo

fue descubriendo la importancia del mariachi moderno, no solo como excrecencia o contraparte del mariachi arcaico y tradicional, sino como un tema que justificaba por sí mismo, sobradamente, los esfuerzos de investigación.

“El símbolo. El mariachi como elemento de la cultura nacional”, capítulo IV, es una diestra exploración de los elementos sonoros, mímicos, plásticos, coreográficos y psicológicos que componen al mariachi, y una construcción que nos enseña cómo se combinan, articulan o yuxtaponen para construir un símbolo de mexicanidad. Su concepción del mariachi moderno, despojada de prejuicios, es digna de tomarse en cuenta al intentar cualquier explicación seria sobre los aspectos simbólicos del mariachi y de la cultura que en torno a él se ha generado.

El capítulo V aborda un tema añejo, la etimología de la voz *mariachi*. Igual que los capítulos anteriores, el presente también exhibe erudición sana, deducciones inteligentes y buena dosis de sagacidad. Como historiador, lingüista y filólogo, Jáuregui no se pierde en un tema tan erizado de fantasías como es la indagación etimológica. Su propuesta razonada de que la voz del español mexicano actual *mariachi* procede de un término de lengua yutoazteca posee el rigor necesario para desterrar, de una vez por todas, la falsedad tan difundida de su procedencia de la voz francesa *marriage*.

El problema de los orígenes del mariachi ocupa el capítulo sexto del libro. Aquí se desmenuza otro mito. El que localiza en Cocula, Jalisco, el surgimiento del mariachi. Jáuregui acude a variados testimonios antiguos para mostrar que el origen del mariachi (sea este grupo musical, tarima, baile, fiesta, música, palabra, o todo ello) no es algo parecido a una invención local y fija en un momento, sino un fenómeno que se proyecta, transforma y adapta, en lo nacional y en lo internacional, y cuyo devenir temporal se extiende por lo menos desde el siglo XVIII hasta el XXI.

Los cuatro capítulos últimos no desmienten la buena opinión que el lector se ha formado ya del estilo inquisitivo empleado por Jesús Jáuregui. Con mano hábil, el autor caracteriza al mariachi tradicional y lo distingue con nitidez del mariachi moderno, en virtud no solo de diferencias formales en la dotación del conjunto, sino tomando en cuenta la diferencia “de lógica, de sensibilidad y de discurso musical” que se ha producido entre ambas instituciones. Jáuregui examina repertorio,

dotación, así como contextos de interpretación y de proyección, para otorgarnos imágenes nítidas de uno y otro mariachis.

No puedo dejar sin encomio los postreros dos capítulos, el IX, un estudio copiosamente documentado y sagaz del Mariachi Vargas de Tecalitlán, y el X, el seguimiento de los procesos mediante los cuales el mariachi y sus estilos y repertorios han sido adoptados fuera de México, en América toda, en Europa y en Asia. Capítulo no exento de información que puede sorprender al más pintado de los conocedores, nos recuerda cómo, incluso, el mariachi ha sentado sus reales en la Universidad de California, donde el conjunto mexicano típico se estudia, teórica y prácticamente, y desde donde se proyecta al atildado mundo académico.

Ahora, para discordar con Jáuregui un poco, quiero hacer algunas observaciones levemente críticas, que son en realidad minucias. Primero, me extraña que en un libro tan completo no existan índices, de personas, de lugares o de otros aspectos. Tales índices facilitarían la consulta admirablemente. Convendría también revisar algunas fechas de nacimiento y muerte de las personas aludidas. Por ejemplo, en la página 66 se da como buena la fecha de nacimiento del músico Manuel M. Ponce en 1886, cuando nació en 1882. Por último, cuatro omisiones en la bibliografía, de las páginas 397 a la 420. La primera es una brevísima nota de don Victoriano Salado Álvarez titulada "Una conjetura sobre la palabra mariachi", publicada en su libro de 1957, *Minucias del lenguaje*. La segunda, un trabajo ciertamente incompleto y superado, pero, no obstante, digno de escrutinio, me refiero a *Popular Music in Mexico* de Claes af Geijerstam, publicado en Albuquerque, Nuevo México, por la University of New Mexico Press en 1976 (capítulo 2). La tercera es la breve nota de Gutierre Tibón denominada "Los mariachis" en las páginas 227 y 228 de su libro *Aventuras en México 1937-1983* (México: Diana, 1983). La cuarta es una fuente venerable, el libro de Juan N. Cordero, *La música razonada. Estética teórica y aplicada* (México, 1897). Cordero trata, así sea brevemente, de la música nacional en las páginas 191 a 198.

Es claro que hoy Jesús Jáuregui es el maestro de toda erudición sobre el mariachi. La bibliografía, amplísima y detallada, como corresponde a esta obra de tan magna envergadura, será bienvenida por los estudiosos y por los bibliotecarios. El absoluto fervor del autor por el tema, el amor con que lo examina, los dones loables de indagación, de doctrina

científica, de claridad expositiva, de habilidad para narrar, su involucramiento comprometido con el *mariachi* de antes, de hoy, del futuro, deben ser conocidos y reconocidos dondequiera que se encuentre un escucha atento y un lector diligente.

JUAN JOSÉ ESCORZA

CENIDIM, INBA

Randall Ch. Kohl S. *Ecós de "La bamba". Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho de Veracruz, 1946-1959*. Xalapa: Instituto Veracruzano de Cultura, 2007; 239 pp.

A lo largo del siglo XX en México, compositores, músicos, antropólogos, musicólogos, literatos y políticos volvieron la mirada y el oído hacia la música campesina de nuestro país, para dar sustento a sus propias obras, para documentar —para propios o extraños— un aspecto poco estudiado de la cultura nacional o para buscar la simpatía de la población rural, que paulatinamente se fue desplazando hacia las ciudades, con sus instrumentos y sus gustos musicales.

Frente al discurso reivindicador y dignificador que los *guardianes de la tradición* forjaban desde las instituciones académicas, o que desde las instituciones culturales solían proferir sobre la *pureza* de la labor de los músicos populares, se fue gestando otro, perverso y denigrante, que culpaba a los propios músicos populares que se desligaban de la tierra y marchaban a la ciudad en busca de nuevos horizontes laborales y de desarrollo económico, algo que la urbe y el Estado prometían. Esos músicos que iban integrándose al paisaje de restaurantes y cantinas, que acompañaban ballets folclóricos, que se hacían un lugar en la radio y amenizaban actos políticos y cívicos, eran condenados en el asfalto por quienes los habían elogiado en el surco, toda vez que habían saltado la tranca del pasado idílico para perder su natural pureza en *el infierno de la ciudad*.

Si bien desde los primeros años del periodo postrevolucionario en México los gobiernos asimilaron a los conjuntos de música tradicional rural a la cultura cívica oficial, durante el sexenio de Miguel Alemán —quien ostentaba un tinte nacionalista en el discurso cultural, aunque

científica, de claridad expositiva, de habilidad para narrar, su involucramiento comprometido con el *mariachi* de antes, de hoy, del futuro, deben ser conocidos y reconocidos dondequiera que se encuentre un escucha atento y un lector diligente.

JUAN JOSÉ ESCORZA

CENIDIM, INBA

Randall Ch. Kohl S. *Ecoss de "La bamba". Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho de Veracruz, 1946-1959*. Xalapa: Instituto Veracruzano de Cultura, 2007; 239 pp.

A lo largo del siglo XX en México, compositores, músicos, antropólogos, musicólogos, literatos y políticos volvieron la mirada y el oído hacia la música campesina de nuestro país, para dar sustento a sus propias obras, para documentar —para propios o extraños— un aspecto poco estudiado de la cultura nacional o para buscar la simpatía de la población rural, que paulatinamente se fue desplazando hacia las ciudades, con sus instrumentos y sus gustos musicales.

Frente al discurso reivindicador y dignificador que los *guardianes de la tradición* forjaban desde las instituciones académicas, o que desde las instituciones culturales solían proferir sobre la *pureza* de la labor de los músicos populares, se fue gestando otro, perverso y denigrante, que culpaba a los propios músicos populares que se desligaban de la tierra y marchaban a la ciudad en busca de nuevos horizontes laborales y de desarrollo económico, algo que la urbe y el Estado prometían. Esos músicos que iban integrándose al paisaje de restaurantes y cantinas, que acompañaban ballets folclóricos, que se hacían un lugar en la radio y amenizaban actos políticos y cívicos, eran condenados en el asfalto por quienes los habían elogiado en el surco, toda vez que habían saltado la tranca del pasado idílico para perder su natural pureza en *el infierno de la ciudad*.

Si bien desde los primeros años del periodo postrevolucionario en México los gobiernos asimilaron a los conjuntos de música tradicional rural a la cultura cívica oficial, durante el sexenio de Miguel Alemán —quien ostentaba un tinte nacionalista en el discurso cultural, aunque

no lo tuviera en términos económicos —, por su origen veracruzano, este presidente que gobernó de 1946 a 1952 centró su atención en los conjuntos de música jarocho del centro de Veracruz, cuyos músicos, emigrados a la capital del país como tantos otros músicos provincianos, encontrarían acogida, entre otros foros, en el cine y la radio, medios que promovieron la música jarocho de manera particular.

El libro que comentamos ahonda en la presencia de este género musical en algunos medios impresos y radiofónicos del periodo referido, a partir de los cuales se propone estudiar la imagen que el son jarocho tenía en las notas periodísticas, en la publicidad comercial y en la radiofonía cultural; asimismo, procura describir, a partir de algunos registros fonográficos, el prototipo de los sones jarochos que eran ejecutados durante esa época. Resultan de gran interés las fuentes primarias a las que recurre para su estudio: fundamentalmente, los periódicos *El Dictamen*, del Puerto de Veracruz, y el *Diario de Xalapa*, aparecidos entre 1946 y 1959, los programas de radio de la serie *Folklore mexicano* que el folclorista José Raúl Hellmer produjo para Radio UNAM entre 1962 y 1964, así como entrevistas realizadas por el propio Kohl entre 1998 y 2001, principalmente, a músicos de la época estudiada.

El libro ubica a manera de antecedentes algunas referencias históricas sobre el son jarocho, haciendo un recuento de los principales estudios acerca del tema; delimita la región en la que se cultiva el género en la actualidad (el centro y el sur del estado de Veracruz), para referirse luego al carácter de la gestión de Miguel Alemán y al uso que durante su carrera política dio al son jarocho, que había sido empleado ya antes en campañas y actos públicos por otros políticos, como Manuel Ávila Camacho. La nota de prensa de *El Dictamen* del 15 de enero de 1946 hace referencia al gusto que Miguel Alemán tenía por la música de su tierra: “Frecuentemente, el señor presidente, [...] cuando ofrece una fiesta en su casa, llama a Nicolás Sosa y sus Jarochos, que ponen en ejecución todo el sabor y el colorido del son sotaventino” (53).

En cuanto a la valoración de la música tradicional en la época, Kohl hace referencia a las ejecuciones que la Orquesta Sinfónica de Xalapa hizo de la *Suite Veracruzana núm. 1* de Jerónimo Baqueiro Foster, que, como lo señala la reseña del *Diario de Xalapa*, “incluye ‘La bamba’ y ‘El balajú’” (55). Pero al hablar de Miguel Alemán —quien, por cierto, como otros

políticos, apoyó a algunos músicos con la donación de instrumentos y vestuario y con la concesión de plazas de policía —, hay que destacar la recurrencia al son de *La bamba*, acerca del cual ciertos músicos jarocho de la época recuerdan, según dice Kohl, la preferencia que el político tuvo por este son emblemático. Señala Mario Barradas, del Conjunto Tierra Blanca: “estuvimos tocando en su campaña presidencial, sobre todo ‘La bamba’, porque Miguel Alemán era de Veracruz” (57). Mario Cabrera recuerda que el político “hizo ‘La bamba’ como himno veracruzano” (58), y en su testimonio, Andrés Alfonso describe cómo con su ingenio echó mano del esquema del estribillo para, con el cambio de una sola palabra rimante, promover la figura del candidato:

Fui el primero que usó “La bamba”; a mí me tocó hacer propaganda al licenciado Miguel Alemán, y se prestaba mucho el verso para poder hacerle la propaganda. Me pareció muy fácil decir “Y arriba y arriba / y arriba irán” [...] y como tuvimos la facilidad de improvisar versos, entonces en lugar de decir “soy marinero” [*sic*, por “soy capitán”] decíamos “soy de Alemán, soy de Alemán” (57-58).

Kohl registra enseguida de manera amplia los antecedentes históricos del son jarocho actual, al cual ubica, según han hecho otros autores cuyas obras son referidas por él, entre los bailes condenados por la Inquisición durante el siglo XVIII y los primeros años del XIX, así como en el género dramático de la tonadilla escénica y en los sonecitos presentados como interludios en las funciones dramáticas a lo largo del siglo XIX. Cita algunas coplas de carácter popular y contenido político, y diversos testimonios acerca de los bailes y cantos populares en la región estudiada. En *El libro de mis recuerdos*, Antonio García Cubas recuerda, por ejemplo — a propósito de la fama de picardía que tiene la lírica veracruzana —, que durante un viaje a Veracruz, en Jicaltepec presencié un baile; haciendo gala de memoria, señala: “muchos de aquellos versos pude coger al vuelo [...] pero no todos son para escritos, pues para ello sería preciso mojar la pluma en tinta colorada” (70).

Luego, a partir de los documentos que revisó para su estudio, Kohl realiza un interesante repaso de las “características contextuales del son jarocho” durante los años de 1946 a 1959, centrándose en aspectos tales

como las referencias a la región en la que se cultivaba, los usos que tenía, otros estilos musicales y manifestaciones culturales con los que aparecía, el comercialismo, la antigüedad y autenticidad, la preservación y enseñanza, la violencia, el vestuario, el turismo, la presencia del son jarocho en el cine, la incidencia de la comunicación, las carreteras y servicios públicos en el conocimiento del estilo de la cuenca del Papaloapan por encima de los estilos de los Tuxtlas y el sur del estado, el nacionalismo, la ausencia de menciones del son jarocho en diversas fuentes impresas, la popularidad del género, las diferencias económicas o étnicas reflejadas en las fuentes, la paulatina presencia de aparatos de radio en la región y algunas opiniones personales sobre el género.

El autor dedica un capítulo a “las características músico-técnicas” del son jarocho del periodo que estudia; parte en este de las que llama “características músico-técnicas generales”: repertorio, grupos y ejecutantes, instrumentos y el uso de los términos *huapango* y *fandango*, que, señala, “parecen ser intercambiables” (143). En el caso de las grabaciones de sones de los programas radiofónicos de José Raúl Hellmer, el autor estudia aspectos como el metro (compás musical), el ritmo, el *tempo* (o velocidad de ejecución), la armonía, la forma u organización, sobre la que dice: “los ejemplos cantados tienden a [...] alternarse entre versos [*sic*, por *coplas*] e interludios instrumentales” (150), el contorno (u “organización de la línea melódica”), la relación entre la melodía y el texto – “casi exclusivamente silábica [pues] se cantó una nota por cada sílaba del texto” (151) – y la duración de los sones registrados, que fue de poco más de dos minutos y medio, en promedio, dado que estaban destinados sobre todo a la difusión radiofónica.

Enseguida, el autor presenta tres partituras de los sones *El siquisirí* – en una versión que, siguiendo a Hellmer, llama “Improvisaciones” –, *La tuza* y *El coco*. Presenta en cada caso la transcripción de las coplas y la versión cantada de la primera de ellas en el pentagrama; el “primer verso”, dice el transcriptor, siguiendo la nomenclatura popular y creando alguna ambigüedad, pues a veces usa el término en el sentido canónico de ‘línea de una composición poética’ y a veces en el de ‘copla’.

Sobre el son de *La bamba*, al cual dedica el capítulo final del libro, el autor señala algunas peculiaridades en cuanto a su rítmica musical (binaria, frente al ritmo ternario de la mayoría de los sones jarochos, y

agregaríamos, de los sones mexicanos en general), a la enunciación por un solo cantor (a diferencia de muchos otros, cuyas coplas son cantadas de forma alternada por más de un cantor) y a la enunciación de los versos de sus coplas. No se refiere, sin embargo, al hecho de que la forma estrófica de *La bamba* es de seguidilla, a diferencia de las cuartetos y sextillas de octosílabos que abundan en la mayoría de los otros sones citados por el autor.

Pensamos que el autor debió haber acudido al *Cancionero folklórico de México* (CFM) para cotejar sus transcripciones de las cintas de Raúl Hellmer con las suyas propias. Por ejemplo, la copla: “A la pobre de la tuza / le dieron su buena pela, / porque vendió sin licencia / cuatro cuartillos de vela” (CFM: 3-6082), aparece en Kohl como “... le dio sin licencia / cuatro cuartillas de avena” (158). Igualmente, habría podido consultar en el CFM los añadidos que siguen a los primeros tres versos del estribillo del son *El siquisirí*, sobre el cual están hechas las improvisaciones de Rutilo Parroquín y Darío Yépez, registradas también por Hellmer (152-154).

Regresando a *La bamba*, hay que decir que, dado el uso político de que fue objeto y gracias a la popularidad que alcanzó, llegó a proyectarse fuera de las fronteras jarocho y nacionales, para ser considerado como un himno jarocho. Si bien, parece arriesgado señalar que “el hecho de que este son no siga el molde del resto del repertorio tradicional es simbólico de una administración que alternó drásticamente la forma de gobernar el país” (203).

El autor muestra, por otra parte, cómo frente a otros estilos de tocar el son jarocho —como los de la región de Los Tuxtlas y del extremo sur del estado de Veracruz—, se impuso en la época que estudia la manera propia de la región de la cuenca del río Papaloapan y del centro del estado (Veracruz, Alvarado, Tierra Blanca), desde donde muchos músicos se trasladaron a la capital del país para participar en las transmisiones radiofónicas, en algunas películas de la llamada *época de oro* del cine mexicano y para tocar en actos cívicos, así como en eventos sociales, en restaurantes y centros nocturnos. Lo mismo sucedió en las grandes ciudades del estado de Veracruz, que es donde centró Kohl su estudio de la prensa. Como es de suponerse, dado el centralismo que impera en nuestro país, los músicos de más fama en los periódicos de Veracruz

parecen ser aquellos que triunfaron en la Ciudad de México y no tanto aquellos que permanecieron en sus comunidades de origen.

Lo contrario ocurre con el interés de José Raúl Hellmer por los músicos campesinos: sin discriminar el talento de los que alcanzaron el éxito en la capital del país —y entre ellos el folclorista norteamericano destaca sobre todo la figura del arpista, laudero y cantor tlacotalpeño Andrés Alfonso Vergara, recientemente fallecido—, Hellmer centra su atención en los músicos de origen campesino, intérpretes de los estilos tradicionales, cuyas ejecuciones registró en muchos casos en sus propias comunidades de origen. Frente a la ola de popularidad que algunos músicos alcanzaban “en esta época de discos comerciales y canciones estereotipadas que en otras regiones del país han sustituido la improvisación por la imitación”, Hellmer destaca en el son jarocho de Tlacotalpan, por ejemplo, “las improvisaciones [de coplas] de tanto salero que se dirigen a alguna muchacha” (185).

El estudio de la prensa permite a Randall Ch. Kohl apoyar el aserto de David Stitberg “sobre la actitud contradictoria [...] en la sociedad veracruzana: aunque se proclama al son jarocho como la música que mejor representa la región, no se le presta mucha atención real” (195), puesto que, según lo demuestra, si bien en muchos actos sociales y políticos de la época había participación de conjuntos musicales jarochos, nunca constituían el plato fuerte, sino que entraban de relleno, amenizando la intervención del político en turno, o bien, complementando la actuación de otros conjuntos musicales que ejecutaban los géneros de moda en la época. La música jarocha “cumple una función de adorno [pues] es suficientemente significativa para incluirla, pero no como el tema principal” (196).

No es extraña la falta de interés particular por la música regional tradicional descrita por Kohl para el caso de Veracruz: subyace a esta —como en otras regiones del país— el sentimiento de que se trata de una expresión artística que se da prácticamente de forma natural, y que su duración o resistencia centenarias garantizan su supervivencia en el futuro, siempre y cuando se mantenga en un supuesto estado de integridad que solo puede otorgarle el mantenerse fuera de los medios de difusión empleados por la música de moda. Esto ha generado, por un lado, una actitud purista ante los estilos campesinos y, por otro, la conde-

na de los músicos que han migrado a las ciudades y que, supuestamente, han traicionado su legado tradicional, desconociendo muchas veces las aportaciones que con su talento han hecho a la tradición sonera de su región. La tradición no debe entenderse como un anclaje al pasado, sino como una forma de expresión que, proveniente del pasado, se renueva y se proyecta al futuro.

En el caso del son jarocho, se ha querido ver una escisión irreconciliable entre ambas formas de difusión de la música —la comunitaria y la urbana—, que ha llevado a la paradoja de censurar a los músicos jarochos que alcanzaron fama a mediados del siglo XX, a la vez de elogiar a aquellos que la han alcanzado en nuestros días, no solo en la Ciudad de México sino en Estados Unidos. En este sentido, me parece que *Ecos de "La bamba"*... permite un conocimiento mejor de la notoriedad y la fortuna que realmente lograron obtener aquellos músicos, puesto que, según el decir del arpista Rubén Vázquez, entrevistado por Randall Ch. Kohl, "no entiendo por qué le llaman '[son jarocho] comercial', porque no conozco a un solo compañero músico que haya hecho comercio con [su música]. Era una cosa de grabar un disco y que [quedara] allí un testimonio, pero no era una cosa de que se [fuera] a hacer rico" (197).

Las ilustraciones, provenientes sobre todo de los periódicos analizados, así como de ciertos libros, constituyen una aportación valiosa: a través de ellos el lector descubre las imágenes que en la época estudiada se forjaron sobre el son jarocho, los músicos, los bailes y el fandango, en los anuncios publicitarios, turísticos y políticos, en los reportajes, en los registros de carácter etnográfico y en las artes plásticas. A la luz de los argumentos del libro —donde se remite continuamente al apartado de las ilustraciones—, las imágenes incluidas al final del volumen cobran sentido como testimonios de la aparición, ciertamente marginal, que el son jarocho tuvo en la prensa de la época. Algunas presentan retratos de músicos y bailadores jarochos, de fama y desconocidos, cuya imagen muestra, en el caso de los últimos, el desenfado de la vida cotidiana y la liga de su actividad artística con el devenir de su comunidad, y en el caso del primero, el célebre arpista Andrés Huesca, la impronta del ambiente cinematográfico y de espectáculos que le tocó vivir en la capital del país, retratado, como aparece, en una foto de estudio, con su atavío de charro y con su arpa en primer plano.

Según la propuesta del autor, el libro nos permite asomarnos a esta época emblemática de la música jarocho a partir de documentos generados en esos años. Si bien las fuentes podrían parecer limitadas, considero que tanto la pesquisa bibliográfica como la audición del archivo de José Raúl Hellmer resultan, en conjunto con los testimonios de los músicos entrevistados, contribuciones de valor para el mejor conocimiento del son jarocho, un género protagónico de la música tradicional mexicana que, como lo muestra Randall Ch. Kohl, se proyectó en particular durante los años del sexenio alemanista.

La popularidad que alcanzó, la fama que cobraron algunos de aquellos músicos y la atención que sobre el son jarocho pusieron estudiosos y políticos resulta de cierta forma un fenómeno análogo al que se da hoy en día, con grupos y ejecutantes de fama. *Ecos de "La bamba"*... resulta de interés también por ello, puesto que, a la luz del tiempo transcurrido desde aquella época, queda claro que la tradición musical y poética jarocho se ha adaptado a los tiempos y a los lugares en los que sus protagonistas viven, y que si bien los intereses comerciales y políticos han llegado a incidir en su proyección, la música y la poesía tradicionales viven más allá del relumbrón que en un momento dado les puede procurar el interés o la ambición de un político o los vaivenes de la producción mediática. Ciertamente, la fama momentánea puede dejar *ecos*; la continuidad de la tradición sonora sigue resonando en *La bamba*, como lo hace en tantos otros sonos jarochos tradicionales y en los que se siguen componiendo con base en el estilo de aquellos.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Guillermo Bernal Maza. *Compendio de sonos huastecos: método, partituras y canciones*. Ciudad Nezahualcóyotl: FOECAM-CONACULTA, 2008; 379 pp.

Este libro es una publicación novedosa, que consiste, básicamente, en una colección de transcripciones de sonos huastecos, cuya función didáctica principal es poner al alcance de violinistas con estudios de nivel medio y profesional un repertorio popular de transmisión oral, que en nuestro

Según la propuesta del autor, el libro nos permite asomarnos a esta época emblemática de la música jarocho a partir de documentos generados en esos años. Si bien las fuentes podrían parecer limitadas, considero que tanto la pesquisa bibliográfica como la audición del archivo de José Raúl Hellmer resultan, en conjunto con los testimonios de los músicos entrevistados, contribuciones de valor para el mejor conocimiento del son jarocho, un género protagónico de la música tradicional mexicana que, como lo muestra Randall Ch. Kohl, se proyectó en particular durante los años del sexenio alemanista.

La popularidad que alcanzó, la fama que cobraron algunos de aquellos músicos y la atención que sobre el son jarocho pusieron estudiosos y políticos resulta de cierta forma un fenómeno análogo al que se da hoy en día, con grupos y ejecutantes de fama. *Ecos de "La bamba"*... resulta de interés también por ello, puesto que, a la luz del tiempo transcurrido desde aquella época, queda claro que la tradición musical y poética jarocho se ha adaptado a los tiempos y a los lugares en los que sus protagonistas viven, y que si bien los intereses comerciales y políticos han llegado a incidir en su proyección, la música y la poesía tradicionales viven más allá del relumbrón que en un momento dado les puede procurar el interés o la ambición de un político o los vaivenes de la producción mediática. Ciertamente, la fama momentánea puede dejar *ecos*; la continuidad de la tradición sonora sigue resonando en *La bamba*, como lo hace en tantos otros sonos jarochos tradicionales y en los que se siguen componiendo con base en el estilo de aquellos.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Guillermo Bernal Maza. *Compendio de sonos huastecos: método, partituras y canciones*. Ciudad Nezahualcóyotl: FOECAM-CONACULTA, 2008; 379 pp.

Este libro es una publicación novedosa, que consiste, básicamente, en una colección de transcripciones de sonos huastecos, cuya función didáctica principal es poner al alcance de violinistas con estudios de nivel medio y profesional un repertorio popular de transmisión oral, que en nuestro

país resulta desconocido en el ámbito académico. Además de 90 melodías, el autor incluye un estudio breve, dividido en cuatro capítulos, un cancionero que aparece, repartido, al final de cada una de las seis secciones que constituyen la parte musical, dos anexos, una bibliografía y una página final con los nombres de los compositores de huapangos.

El estudio es la sección inicial del libro y trata cuatro capítulos: “El son huasteco”, “Características musicales”, “El violín” y, por último, “La huapanguera y la jarana”. Los primeros dos capítulos están basados en una investigación documental del autor, mientras que los dos últimos fueron escritos a partir de su experiencia personal.

Los dos primeros apartados, en los que el autor expone conceptos básicos del son en general y del huasteco en particular, merecen algunos comentarios, ya que se observan contradicciones, generalizaciones o datos imprecisos que pueden confundir al lector.

En primer lugar, Guillermo Bernal clasifica los sones de acuerdo con el estado de la república al que —supuestamente— pertenecen, lo cual resulta un tanto artificial, como él mismo reconoce: los sones “fueron clasificados considerando los diferentes estilos de la región, en la medida de lo posible (ya que hay sones que se interpretan en más de un estado)” (17). Sabemos que, salvo contadísimas excepciones, los sones huastecos tradicionales constituyen un acervo colectivo que comparten las zonas correspondientes a los seis estados que conforman la Huasteca. La división ficticia adoptada en esta publicación puede deberse al hecho de que el autor incluye en su compendio un gran número de huapangos de más reciente composición y de autor conocido, de los cuales es más factible conocer su lugar de origen.

La distinción entre el huapango moderno y el huapango tradicional, por otra parte, resulta más determinante aún para abordar el estudio de los sones huastecos, y el autor no alude a esa distinción. Al no mencionarse las diferencias existentes entre uno y otro tipo de huapango, el lector puede llegar a confundirlos sin siquiera darse cuenta, lo cual es todavía más riesgoso.

Muchos elementos estructurales, tanto musicales como poéticos, son distintos en uno y otro tipo de huapango. Por ejemplo, uno de los rasgos lírico-musicales que el autor aborda sin hacer esta diferenciación es el estribillo, del que sabemos carece el son huasteco. La investigadora

Rosa Virginia Sánchez ha realizado estudios detallados, en los que ha encontrado que el estribillo no forma parte de la estructura tradicional del huapango; esta inserción es más tardía y corresponde a la urbanización del género a partir de la década de 1940. Dentro del repertorio tradicional solo se han encontrado tres sones con estribillo, a los que la investigadora llama “marginales”, porque ni siquiera todas las versiones analizadas de estos sones lo tienen.¹ El autor, sin embargo, expone que el estribillo forma parte de la estructura de este género, sin especificar que, en realidad, aparece solo en el huapango moderno o en otros híbridos:

Dentro de la parte literaria de una pieza musical, es decir la letra, el estribillo es un párrafo que se repite alternadamente con las demás coplas y cuyo contenido es representativo del total de la pieza; resume lo dicho por el resto de los versos y puede incluir el nombre del son o la canción. Si bien la copla se puede improvisar, es común que el estribillo, o al menos una parte, sea fijo. En muchas ocasiones se canta con una melodía distinta del resto de la pieza (28).

La ausencia de discriminación entre el huapango tradicional y el moderno nos lleva a otro tipo de generalizaciones a lo largo de estos primeros capítulos, como lo es el afirmar que la estructura del huapango, *per se*, consta de tres partes cantadas (26), cuando sabemos que esta estandarización se da en un contexto muy específico: el de la industria disquera. A partir de criterios de espacio en los discos de acetato, los tríos se vieron obligados a reducir cada son a tres coplas. Sin embargo, en el contexto de la fiesta del huapango y en las topadas, la duración es indeterminada y variable; pueden cantarse cuantas coplas deseen los intérpretes o permitan las circunstancias.

En el tercer capítulo, el autor, además de abordar cuestiones generales de la historia del violín, también propone el uso de la tablatura, lo cual puede ser muy útil para el músico empírico, aunque puede confundir al estudiante, debido a la terminología utilizada: Guillermo Bernal ha-

¹ Rosa Virginia Sánchez García, “Diferencias formales entre la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarochos”. *Revista de Literaturas Populares* II-1, 2002: 126.

bla de ‘posiciones’, cuando, estrictamente, las posiciones en el violín se realizan a partir del desmangue de la mano izquierda sobre el diapasón. De esta forma, la octava posición, por ejemplo, se realiza pulsando en la cuerda de mi la nota fa índice 7 con el primer dedo, es decir, con el dedo índice, y no el do índice 7 con el meñique, como lo señala el autor (43).

Después de esta primera parte teórica, el autor presenta la parte sustancial de este compendio: las transcripciones, distribuidas en seis partes, de acuerdo con los diferentes estados que conforman la Huasteca. El trabajo comprendido en esta sección representa un esfuerzo enorme, ya que pone en papel 90 transcripciones de diversos sonos huastecos y huapangos modernos; en ellas, no solo transcribe la melodía del violín – tanto en pentagrama como en tablatura –, sino también los acordes de la jarana y la huapanguera y, además, algunas coplas para cada son.

A pesar de que toda transcripción es una aproximación, sobre todo cuando de música de tradición oral se trata, este compendio es muy útil para todo aquel músico académico que busque un acercamiento al son huasteco, aun cuando se encuentre geográficamente distante de la Huasteca, o incluso de las grabaciones que no llegan a todos los rincones de México y del extranjero. El alcance que estas transcripciones puede tener en el contexto del fenómeno migratorio de mexicanos a Estados Unidos y de sus descendientes es de suma importancia.² En estas y otras regiones apartadas de México, este compendio ofrece una idea básica de cómo interpretar el son huasteco, y puede representar un primer acercamiento para cualquier persona, no solo en nuestro país, sino en el extranjero.

Si bien la bibliografía es un tanto sucinta, la discografía es amplia, con un listado de casi doscientos discos. Ahí encontramos, por un lado, grabaciones históricas en LP del Trío Chicontepec, del Conjunto Tamaulipeco, de Los Cantores del Pánuco y de Los Hidalguenses y, por otro lado,

² Cito aquí, a pesar de su carácter anecdótico, el caso de una persona de Houston, Texas, identificada como “transpais”, quien comenta en un video de Youtube sobre un curso de música huasteca: “Qué lástima, donde yo vivo no hay talleres como esos; yo vivo en Houston, Texas. Amo la música Huasteca, tengo un violín, pero no he podido encontrarle la forma de aprender a tocarlo”. (<http://www.youtube.com/watch?v=MsDiCR6gvcQ>).

grabaciones más modernas, realizadas por tríos como Los Camperos de Valles, Los Brujos de Huejutla, el Trío Tamazunchale y muchos más.

Entre las transcripciones podemos encontrar sonos tradicionales como *La petenera*, *El gustito*, *La guasanga*, *La malagueña*, *La pasión*, *La rosa* y *El sentimiento*, al lado de numerosos huapangos modernos como *El mil amores*, *El cuervo*, *El tamaulipeco*, *Pahuatlán*, *Así es mi Jalpan*, *Las tres Huastecas*, *El hidalguense*, *La vara de mi violín*, *Serenata huasteca* y muchos más. Sabemos que detrás de estas canciones huapango, por ser de más reciente creación, está la mano de autores reconocidos, como Nicandro Castillo, Pedro Rosas, José Alfredo Jiménez y Cuco Sánchez. El nombre de estos compositores aparece en un pequeño anexo, al final del libro, donde erróneamente se adjudican algunos sonos tradicionales, como *El tepetzintleco*, *El triunfo* y *Las conchitas*, a ciertos autores, siendo anónimos y del dominio público.

Esto está relacionado con otro aspecto de gran importancia: hubiera sido conveniente que el autor enfatizara el hecho de que la transcripción es tan solo una aproximación, así como que la partitura es únicamente *una* versión, la cual capta ciertos elementos musicales – como las alturas –, pero no el ritmo en su totalidad, ni los elementos improvisatorios, que son imposibles de escribir.

En cuanto a las fuentes musicales tomadas para las transcripciones, Guillermo Bernal señala que

las partituras se transcribieron de las grabaciones más apropiadas para su estudio. En algunos casos se consideraron varias versiones de un mismo son, extrayendo los pasajes más característicos de este. Para el cancionero, se recopilaron varios versos de diferentes versiones, para una libre elección (17).

Por esta razón el lector no encontrará la referencia de las grabaciones en las partituras.

Sin duda, el potencial de este compendio es enorme. Un libro de tal naturaleza representa una importante herramienta para los músicos que no estamos inmersos en la cultura musical de la región. Es – como dice el propio autor – un registro escrito, cuyo fin es “acercar al músico académico a un género ajeno a su repertorio de costumbre, promoviendo su

ejecución y acercándolo a su estudio, rompiendo la barrera que siempre ha existido entre la música 'cultura' y la música 'folklórica'" (16).

Sin embargo, en mi opinión, este trabajo no puede ser un sustituto o complemento de la tradición oral. Ya lo da a entender el autor cuando comenta que así como los músicos de las bandas de Oaxaca pueden leer música, los músicos huastecos pueden aprender a tocar su música y, a su vez, aprender a leerla a través de este compendio (16). Tales afirmaciones nos llevarían a largas discusiones sobre la oralidad, pero, además, si esta afirmación se convirtiera en realidad, el son huasteco perdería sus características rítmicas e improvisatorias más notables. La tradición oral ha regido por más de un siglo el aprendizaje y la difusión de esta música, en boca de aquellos músicos que viven en la región y son intérpretes del huapango, sin necesidad de la notación musical.

Es un hecho que algunos conceptos contenidos en esta publicación —sobre todo en la parte teórica— merecen algunas aclaraciones, ya que la información que ahí se lee puede proporcionar una idea equivocada al lector, como ya se mencionó, acerca de los huapangos de la Huasteca.

Pero, a pesar de los anteriores comentarios, hay que reconocer que este compendio representa una labor significativa, que tiene todas las virtudes y desventajas de ser pionero; una de sus virtudes es servir de medio para todos los que pretendemos un primer acercamiento musical a este complejo género, lo cual es ya una gran aportación.

LILIANA TOLEDO GUZMÁN
Colegio Marymount, A. C.

Raúl Eduardo González. *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán. Volumen I. Canciones líricas bailables*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente-CONACULTA, 2009; 434 pp.

Este libro de reciente publicación es el resultado de varios años de investigación de campo, de un trabajo profundo de análisis y de la difícil tarea de estructurar y redactar las conclusiones finales de este proceso. Su autor, Raúl Eduardo González, desempeñó estas labores, según puede

ejecución y acercándolo a su estudio, rompiendo la barrera que siempre ha existido entre la música 'cultura' y la música 'folklórica'" (16).

Sin embargo, en mi opinión, este trabajo no puede ser un sustituto o complemento de la tradición oral. Ya lo da a entender el autor cuando comenta que así como los músicos de las bandas de Oaxaca pueden leer música, los músicos huastecos pueden aprender a tocar su música y, a su vez, aprender a leerla a través de este compendio (16). Tales afirmaciones nos llevarían a largas discusiones sobre la oralidad, pero, además, si esta afirmación se convirtiera en realidad, el son huasteco perdería sus características rítmicas e improvisatorias más notables. La tradición oral ha regido por más de un siglo el aprendizaje y la difusión de esta música, en boca de aquellos músicos que viven en la región y son intérpretes del huapango, sin necesidad de la notación musical.

Es un hecho que algunos conceptos contenidos en esta publicación —sobre todo en la parte teórica— merecen algunas aclaraciones, ya que la información que ahí se lee puede proporcionar una idea equivocada al lector, como ya se mencionó, acerca de los huapangos de la Huasteca.

Pero, a pesar de los anteriores comentarios, hay que reconocer que este compendio representa una labor significativa, que tiene todas las virtudes y desventajas de ser pionero; una de sus virtudes es servir de medio para todos los que pretendemos un primer acercamiento musical a este complejo género, lo cual es ya una gran aportación.

LILIANA TOLEDO GUZMÁN
Colegio Marymount, A. C.

Raúl Eduardo González. *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán. Volumen I. Canciones líricas bailables*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente-CONACULTA, 2009; 434 pp.

Este libro de reciente publicación es el resultado de varios años de investigación de campo, de un trabajo profundo de análisis y de la difícil tarea de estructurar y redactar las conclusiones finales de este proceso. Su autor, Raúl Eduardo González, desempeñó estas labores, según puede

verse, con un alto grado de seriedad y excelencia. Más allá del hecho de que representa un logro muy significativo en la carrera profesional del autor —ya que se trata de su tesis de doctorado en Letras—, este libro es, en mi opinión, el inicio de una novedosa e importante línea de estudios y de publicaciones en el marco de la lírica popular de México, como trataré de explicar enseguida.

La obra aborda dos géneros de una zona específica de Michoacán, que Raúl Eduardo ha venido estudiando y que conoce bien desde hace varios años —como lo demuestran algunas publicaciones suyas anteriores—; géneros que pueden resultarnos familiares en la medida en que, más allá del conocimiento y del gusto que varios sentimos por la música popular de nuestro país, estos se relacionan con uno de los emblemas musicales que se han erigido como representativos de lo mexicano desde hace varias décadas, en este caso, a través del conjunto conocido como *mariachi*. Se trata de dos géneros cantados de la región de Tierra Caliente de Michoacán, el jarabe ranchero y el son, los cuales se distinguen de otros por el hecho de ser bailados, lo que “incide de forma fundamental en su constitución musical” (y poética, diría yo), como lo expresa el propio autor (13, nota 1).

Raúl Eduardo González no ha sido el único ni el primero en trabajar estos dos géneros —cabe señalarlo—, pero sí en presentar un trabajo cuyas características hacen de su libro un paradigma, un documento pionero dentro del campo de la lírica tradicional, en particular en lo que concierne al estudio del son, de esta región o de cualquier otra. Entre los numerosos estudios y publicaciones que abordan la lírica tradicional, el *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán* se distingue por el enfoque utilizado, que resulta original porque reúne música y poesía, las cuales, a pesar de su estrecha vinculación, suelen separarse, por tratarse de disciplinas diferentes, en los estudios sobre los géneros lírico-coreográficos en nuestro país. El propio autor nos dice en su introducción: “Desde el principio, consideré la posibilidad de estudiar la relación de la poesía y de la música en el cancionero, dado que los textos poéticos no se encuentran de manera aislada, sino asociados con la o las melodías con que se cantan; ambos componentes son —continúa Raúl, siguiendo las palabras de Margit Frenk— tan inseparables como las dos caras de una medalla” (20).

Aunque existen antecedentes significativos de estudios y antologías que se preocupan por ambos aspectos de la lírica popular, hay que reconocer que son muy pocos y que básicamente están representados solo por el exhaustivo e invaluable trabajo de una persona: el folclorista Vicente T. Mendoza (20-21). Como si todo hubiera quedado dicho, no volvieron a publicarse más trabajos de este tipo. Hace falta señalar algo de suma importancia. Las grandes recopilaciones, con sus respectivas transcripciones musicales, realizadas por el maestro Mendoza se centran, básicamente, en tres géneros: el corrido, la valona y la canción monotemática. Todos ellos, dicho en términos muy generales, se distinguen por ser géneros cuya estructura lírica, por diversas razones, se compone de estrofas fijas, es decir, de textos pensados originalmente para ser cantados con melodías específicas.

Los sones, en cambio, se caracterizan en su gran mayoría por manifestar una estructura mucho más abierta, en la que música y poesía no guardan necesariamente una relación recíproca, y por lo tanto es muy común encontrar que a una melodía dada no le corresponde una letra determinada. Por el contrario, es muy usual que la letra varíe de una interpretación a otra y esto, a mi juicio, implica una complejidad mayor y un verdadero reto en el estudio de la relación existente entre poesía y música. Dar una propuesta de acercamiento a los géneros líricos de este tipo fue la meta principal que Raúl González se propuso alcanzar en su trabajo desde un principio.

Vicente T. Mendoza conocía muy bien este tipo de géneros, a los que él mismo calificó como "lírico-coreográficos". Ciertamente, escribió sobre el son, sobre el huapango, sobre la seguidilla y, por supuesto, sobre la copla; sin embargo, no realizó ninguna recopilación o estudio de la magnitud que alcanzaron sus publicaciones sobre los otros géneros mencionados. ¿Fue acaso un asunto de tiempo lo que determinó que el maestro Mendoza no emprendiera semejante tarea, o se debió más bien al aparente caos que llega a manifestarse entre los discursos literario y musical en los sones mexicanos? En muchos de ellos, ambos repertorios — uno de coplas y otro de melodías — se muestran tan independientes, que pareciera que los músicos de manera más bien caprichosa simplemente los juntan a la hora del canto — como lo expresara Thomas Stanford hace casi 26 años. Desde esta perspectiva, creo que ni el trabajo del reconocido

investigador de mediados del siglo pasado puede figurar como antecedente del *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán*, el cual es —insisto— único en su género.

Por otra parte, el interés explícito de Raúl González por la relación que existe entre letra y música no se limita a aspectos tales como la correspondencia entre el ritmo prosódico y el musical, ni a las formas de ajustar métricamente los textos a las frases melódicas, ni siquiera a los diversos modos de canto (todos ellos aspectos muy importantes, sin duda). Él pone un especial énfasis en lo que concibe como la pertinencia o no de incluir los textos poéticos, debido a su temática o su forma, en tales o cuales canciones (21). Y es aquí donde reside lo novedoso del estudio, el eje central de su aportación. El autor es consciente de que en la relación música-poesía, sin lógica a primera vista en estos géneros populares, subyacen reglas, criterios tradicionales colectivos (tácitos, generalmente) que determinan qué coplas pueden cantarse en uno o en otro son. En este sentido, Raúl señala: “Lo que las coplas dicen está también determinado por el ámbito de la canción en la que los textos son actualizados, un ámbito que establece sus propias condiciones para la inclusión de los textos poéticos dentro de sus límites, de acuerdo con parámetros estéticos tradicionales, como lo son la presencia de una fórmula inicial, un esquema paralelístico común, la recurrencia de una ‘palabra clave’ o el carácter monotemático o politemático de las canciones” (19). “Así, pues, —continúa el autor— la copla aparece inmersa en un ámbito musical impregnado de una estética marcada por el carácter de las canciones”. Para descifrar esos códigos que yacen detrás del carácter y el estilo de las coplas y de los sones, tal vez habría que comenzar —sugiere más adelante— por comprender que estos

se dan en función de un acervo, de un corpus, pero no de uno escrito, sino de uno que vive en virtud de la voz, que es su medio natural. Estudiarlo a partir de las transcripciones de los textos poéticos, despojados de las características sonoras propias de la canción, resulta una reducción en la que la poesía tradicional sale perdiendo (19-20).

Siguiendo esta línea de análisis, el autor nos explica que, a diferencia de lo que muchas veces se ha expresado en cuanto al carácter heteroees-

tráfico y aleatorio de los sonos, ciertamente existen distintos rasgos temáticos y formales en las coplas que acotan y limitan su canto en uno o en otro son. Por otro lado, es pertinente señalar que a partir de los distintos modos y grados de relación entre las coplas y las melodías (o sonos) con que se cantan, se puede hablar de la existencia de distintos tipos de sonos. Una vez esclarecidos estos tipos, un análisis comparativo entre las diferentes variantes de son y géneros afines nos revela que no todos se dan en todas las zonas, o bien, que no tienen el mismo grado de presencia en todas partes.

Antes de entrar en materia, el libro incluye un primer capítulo, que nos introduce a los dos géneros estudiados: el jarabe ranchero y el son. Ahí se nos habla de su ubicación geográfica y de las características generales de la zona; también nos proporciona una descripción de los diferentes conjuntos musicales que interpretan esa música y los nombres de varios músicos famosos de la región.

En cuanto al estudio propiamente dicho, este se divide en dos partes muy precisas, que corresponden a dos niveles de análisis. En la primera, titulada "La copla", se abordan los aspectos internos del texto poético (la forma estrófica, la rima, el ritmo, el lenguaje, las formas estereotipadas y el simbolismo, entre otros). Es importante hacer notar que, como lo explica el mismo autor, en esta parte él no se aboca tanto a la observación de los asuntos presentes en la copla, como a la observación de la forma en que el poema dice lo que dice, atendiendo a diversos aspectos que en conjunto configuran lo que se ha llamado el estilo tradicional, "su gramática" (18).

En "Los géneros poético-musicales", segunda parte del libro, Raúl González dirige su atención, básicamente, a la relación de los textos poéticos con los sonos y elabora una propuesta tipológica de los sonos, a partir de cuatro aspectos:

1. Su contenido poético, que contempla cuestiones como la utilización de una "palabra clave", el carácter heterogéneo del son, el uso de un esquema paralelístico, el empleo de una fórmula inicial y la tendencia monotemática.

2. La forma de enunciación de las coplas, es decir, las maneras en que los versos se adaptan a las melodías (que constan por lo general de 16 compases que requieren de 8 versos, lo que se logra repitiendo de dos

maneras principales los versos de la cuarteta octosilábica, estrofa básica en esta zona).

3. La forma de canto, que puede ser a una o dos voces, simultáneo o responsorial y con estribillo o con *jananeo*, que es una forma de silabeo característica de los sones de la región estudiada.

4. La rítmica, a partir de la cual el autor distingue cuatro tipos: sones derechos, sones atravesados, sones cruzados y sones mixtos (234).

El *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán* resulta un trabajo sustancioso y original en la medida en que, dado su enfoque, aborda el tema de la lírica tradicional desde varias perspectivas y diversos niveles; pero no solo eso: Raúl Eduardo elabora un estudio muy completo sobre dos géneros pertenecientes a una zona cultural específica, y esto resulta de gran ayuda, entre otras cosas, para la comprensión de los rasgos musicales y líricos característicos de la región estudiada y, a la vez, para no caer en las usuales generalizaciones de trabajos anteriores. Esto constituye también, en mi opinión, una gran aportación.

El análisis comparativo, a partir de los rasgos distintivos de un género, nos permite advertir tanto las coincidencias como las diferencias que existen en relación con otros géneros afines. Mucho se ha hablado, por ejemplo, de los elementos comunes que manifiestan los sones de las diferentes regiones y que son los que nos permiten agrupar toda la gama de melodías bajo el rubro de un único género: el son mexicano. Sin embargo, poco se ha reflexionado (mucho menos escrito) acerca de *las diferencias*. Ellas nos permiten caracterizar las distintas variantes del son, las que corresponden a grupos culturales concretos, cuya estética ha definido todos aquellos rasgos con los que cada uno de ellos se identifica. Resulta muy interesante, en este sentido, observar las particularidades que se manifiestan en el son de Tierra Caliente — descritas en las conclusiones del libro — frente a diversos elementos que se manifiestan en otras variantes regionales, como el son de la Huasteca o el son jarocho.

Por otro lado, uno de los resultados de la investigación vertida en este libro es la constatación de que el cancionero de la Tierra Caliente de Michoacán no puede entenderse — explica el autor — como un fenómeno musical local y aislado, sino como una tradición integrada a una vasta región con características comunes (17). Se trata de una franja, o corredor geográfico-musical, que se inicia en la costa del estado de Nayarit y se

extiende hasta la Costa Grande de Guerrero, pasando por el suroeste de Jalisco, el estado de Colima y la Tierra Caliente de Michoacán. Las numerosas semejanzas que existen entre los sones de estas zonas contiguas en el Occidente cobran aquí un gran sentido, en la medida en que, más allá de los procesos locales de folclorización, dichas coincidencias permiten suponer un origen histórico común (14).

El tema ha sido trabajado por el antropólogo Jesús Jáuregui, cuyos estudios han impulsado esta idea, al considerar que en dicha zona musical la forma prototípica de la agrupación musical es la conocida como “mariachi”. Por cuestiones de extensión, Raúl Eduardo solo se ocupa de Michoacán en este cancionero. Para él, hay al menos dos características principales que permiten hablar de tradiciones análogas en diversas músicas que se manifiestan a lo largo de esta área geográfica: la presencia de conjuntos de cuerdas —cuyo origen se remonta a la época colonial— y un repertorio con similitudes en el ritmo (sesquiáltera) y en la estructura (alternancia de coplas, estribillos y partes instrumentales). La poesía es una dimensión fundamental en la que también se localiza un gran número de elementos comunes, como la predominancia de la cuarteta octosílaba y, en el contenido poético, los recursos formales del paralelismo y la descripción a partir de tipos (17).

Complementa el trabajo un corpus de 106 canciones, con música y texto. En el estudio introductorio se presentan además algunos ejemplos de las zonas aledañas del sur de Jalisco y de la Costa Grande de Guerrero, en consideración a que estas forman parte de una misma región musical. Cada uno de los títulos del corpus incluye la transcripción musical de la melodía cantada, lo que nos permite conocer las diferentes melodías y constatar varios de los rasgos descritos a lo largo del libro.

Por todos los elementos mencionados (y por otros más que se quedan en el tintero), el libro de Raúl Eduardo González es sin duda una fuente de consulta obligada y se erige desde ahora como un modelo metodológico que habrá de aplicarse a otros géneros afines.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ

CENIDIM, INBA

Carlos Ruiz Rodríguez. *Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica. San Nicolás, Guerrero, y El Ciruelo, Oaxaca*. Libro y dos discos compactos. México: El Colegio de México / FONCA, 2005; 91 pp.

Esta obra es el producto de una recopilación de campo sobre la performance del baile de artesa en las dos comunidades que menciona el título. Está formada por dos discos y un libro que contiene un comentario sobre el contexto, la ejecución actual del baile y la letra de las canciones. El son de artesa, conocido también como “baile de canoa” y como “fandango de artesa”, es una expresión musical de la Mixteca de la Costa, zona afromestiza que ha sido poco estudiada.

De hecho, hace algunas décadas, el son de artesa era muy popular en toda la Costa Chica, pero hoy se encuentra a punto de desaparecer. Como manifestación tradicional, solo se conserva, justamente, en los pueblos de San Nicolás y El Ciruelo. Su nombre proviene, nos dice Carlos Ruiz, de que el baile se ejecuta sobre una artesa, es decir, “un cajón de madera de una sola pieza y grandes dimensiones, que tiene labrado en sus extremos una figura animal”; “es utilizada para bailar y zapatear sobre ella en celebraciones comunitarias” (12) y además se integra, al ser percutida con los pies, como uno más de los instrumentos del conjunto musical.

El son de artesa es una variante de la canción tradicionalailable conocida como chilena. La chilena se está convirtiendo, al parecer, en el género más representativo de Oaxaca; se escucha prácticamente en todo el Estado y se canta, se baila y se compone en varias comunidades indígenas, mestizas y afromestizas de la Mixteca. Es por ello que la chilena que se baila sobre la artesa se la conoce también como “chilena de artesa”.

La chilena proviene de la *cueca* de Chile — género de canción tradicional compuesto originalmente por seguidillas —, que marineros sudamericanos trajeron a costas mexicanas en su paso hacia Estados Unidos, a mediados del siglo XIX, durante el periodo de la conocida “fiebre de oro” debida al descubrimiento de yacimientos auríferos en California. La chilena se toca y se baila de varias maneras diferentes, según la región y el grupo étnico; por ejemplo, en general, la chilena indígena es solo instrumental y la de la costa, de carácter más festivo, es cantada con coplas pícaras. En la actualidad, el ritmo de la chilena tiene más parecido con el

son que con la cueca; en el baile de artesa, después de cantar la chilena, se zapatea sobre la artesa en la parte del son instrumental.

En el libro de Carlos Ruiz se habla de continuo sobre la dificultad para relacionar el son de artesa con la chilena; incluso los músicos no tienen la misma opinión al respecto. Así pasa en El Ciruelo, donde se suele “calificar a la mayoría de las piezas como *chilenas*, e, inclusive, hay quien asegura en El Ciruelo que son *sones achilenados*, o bien, que son ‘tipo *chilena* pero se les nombra *sones*’” (34).

En San Nicolás, pueblo de agricultores y ganaderos, los instrumentos que intervienen en el baile son “artesa, cajón, violín, charasca y una o dos voces” (17). Para ellos, la tarima o cajón se distingue de la artesa por contener, la primera, una membrana de piel de venado que altera el sonido. Aunque los músicos son solo varones –y pueden ser niños y ancianos–, las mujeres participan en el baile y en la declamación de estrofas sueltas. Respecto a la canción,

cada pieza se construye con dos o tres frases cortas básicas que el violín expone [...] al inicio de cada *son*; luego vienen estrofas cantadas sobre estas mismas frases musicales. La secuencia compuesta por la alternancia entre sección instrumental y sección cantada se repite, variando ligeramente las frases que componen cada parte (22).

En cuanto a El Ciruelo, las condiciones son similares. Las actividades económicas son, de manera predominante, la agricultura, seguida de la pesca y la ganadería. Los instrumentos musicales empleados son: artesa, violín, guitarra sexta y tambor (31). En este pueblo también se alternan la sección instrumental y la sección cantada de los sones, los cuales en general “tienen forma estrófica, es decir, dos o tres fórmulas melódicas base se repiten con texto diferente” (34).

Como mencioné al principio, en la parte final del libro encontramos los textos de las canciones contenidas en los discos, que Ruiz comenta desde una perspectiva social y cultural. Resulta muy interesante que varias de estas chilenas no se tocan necesariamente en otras partes de Oaxaca y Guerrero; la mayoría son evidentemente tradicionales, aunque hay algunas de autor, según señala Ruiz, como *La Manuelita*. Hay canciones, como *La cucaracha* y *La petenera*, que originalmente no eran

chilenas, pero que se “achilenaron”, en términos de Patricia López;¹ es decir, ahora se cantan con el ritmo característico de la chilena de la costa. He aquí la letra de la primera, según la versión de San Nicolás:

La cucaracha no vino
 porque le hace falta un pie;
 se lo quitó la gallina,
 se metió adentro ‘e la red.

[Estribillo:]

*La cucaracha, la cucaracha
 ya no puede caminar,
 porque le falta, porque le falta
 alitas para volar.*

Ya se va la cucaracha,
 ya se va para la estancia,
 porque no se quiso dar
 al partido de Carranza.

[Estribillo]

Ya se va la cucaracha,
 ya se va para La Viga,
 porque no se quiso dar
 al partido de Chundía.

[Estribillo]

Ya con esta me despido
 de señoras y muchachas,
 aquí se acaban los versos,
 versos de *La cucaracha* (54).

¹ Patricia García López. “La estructura musical en coplas de la Mixteca de la Costa”. En Aurelio González, ed. *La copla en México*. México: El Colegio de México, 2007; 307.

De la misma canción, encontramos coplas diferentes en la versión de El Ciruelo:

Ayúdame, buen Jesús,
a pintar un ángel bello,
de la punta de los pies
hasta el último cabello.

[Estribillo]

Donde mandan aguilillas
no gobiernan gavilanes,
ni en las nahuas amarillas
aunque las surtan de holanes.

[Estribillo]

¡Ay, caramba!, mis frijoles
ya se me estaban quemando,
lo que me vale y me vale,
que apenas los estoy sembrando.

[Estribillo]

Ya me voy a despedir
de señoras y muchachas,
aquí se acaban cantando
versos de *La cucaracha* (74).

De las coplas anteriores, sólo el estribillo se encuentra registrado en el *Cancionero folklórico de México* (CFM: 3-5874);² pero, al parecer, varias coplas provienen de la época de la Revolución, como sucede con la segunda estrofa, donde se menciona a Venustiano Carranza.

En la recopilación también se rescatan otras canciones, como *Mariquita, María* (46-48, 80-82), que tampoco es considerada en principio

² *Cancionero folklórico de México*, coord. Margit Frenk. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.

como chilena, a pesar de ser tradicional, como lo prueban algunas de sus coplas, que pertenecen a otras canciones enraizadas en México, así como su forma estrófica — de seguidilla —, entre otras características. La versión de San Nicolás dice:

Mariquita, María,
 María del Carmen,
 préstame tu peineta, — mira, pues, mi alma,
 para peinarme.

(cf. CFM: 1-1252)

[Estribillo:]
*A la tirana, na,
 a la tirana, na.*

Antes que el agua caiga
 de la alta peña,
 nunca podrá ser blanca, — mira, pues, mi alma,
 la que es trigueña.

[Estribillo]

Cuántas pelonas son
 las que van a misa,
 y las de pelo largo, — mira, pues, mi alma,
 se caen de risa.

[Estribillo]

Ventanas a la calle
 son peligrosas
 para el padre que tiene, — mira, pues, mi alma,
 niñas hermosas.

(cf. CFM, 2-4577)

[Estribillo]

Anda, vete, anda, vete,
febrero loco,
el pito que tocaba — mira, pues, mi alma,
ya no lo toco.

[Estribillo]

Con esta, y nomás esta,
ya me despido,
ramillete de flores — mira, pues, mi alma,
jardín florido.

(cf. CFM, 2-7655)

[Estribillo]

En El Ciruelo se canta:

A la cirana, na,
a la cirana, na,
préstame tu peineta, — mira, pues, mi alma,
para peinarme.

Esa arenita azul,
¿de 'onde salió?
anoche cayó l' agua — mira, pues, mi alma,
y la destapó.

A la cirana, na,
a la cirana, na,
préstame tu peineta, — mira, pues, mi alma,
y la destapó.

Cuatro o cinco limones
tenía una rama
y amanecían cincuenta — mira, pues, mi alma,
por la mañana.

De esta manera, la importancia del texto de Carlos Ruiz radica en ser una de las primeras recolecciones del son de artesa, hecha con rigor académico, y que además contribuye al rescate de este tipo de manifestaciones culturales del pueblo mixteco, tan ricas y tan variadas como la propia chilena. Al respecto, y aunque falte mucho por hacer en el estudio sobre la chilena, me parece que a partir de esta recopilación se podría iniciar un debate que tratara de contestar hasta dónde se puede considerar chilenas a estas canciones, dados los múltiples ritmos que las acompañan en la performance de las diferentes zonas de la Mixteca.

GRISSEL GÓMEZ ESTRADA

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Thomas Stanford. *Colección Puebla. Grabaciones de campo de música popular tradicional* (10 vols.). México: Dirección de Música-Secretaría de Cultura de Puebla / Orquesta Sinfónica del Estado de Puebla / Start Pro Diseño y Producción, 2008.

En el contexto nacional ha aumentado el interés por la música mexicana. El *boom* jaranero, con todas las variables y extensiones que implica, combinado con el predominio de músicas con instrumentos eléctricos, estrepitosas, de excesivos decibeles, contribuye a que una parte de las sociedades mexicanas ponga sus oídos en las músicas tradicionales. Se busca el sentido en un mundo saturado de mensajes y símbolos. Los espacios de claridad son inherentes a los contextos tradicionales, que por definición son normados. Un creciente interés, prácticamente una moda, implica que aumenten los públicos; la respuesta positiva de las instituciones que difunden y dan su lugar a las manifestaciones musicales permite que esos públicos cuenten con más elementos para apreciar y aprehender la diversidad musical, y como consecuencia el público se va haciendo más exigente y crea un círculo para la producción discográfica centrada en las músicas mexicanas de las varias regiones.

En la Secretaría de Cultura de Puebla existe una Dirección de Música, encabezada actualmente por el compositor Helio Huesca, que ha hecho efectivo un proyecto de difusión de la música que incluye todos

De esta manera, la importancia del texto de Carlos Ruiz radica en ser una de las primeras recolecciones del son de artesa, hecha con rigor académico, y que además contribuye al rescate de este tipo de manifestaciones culturales del pueblo mixteco, tan ricas y tan variadas como la propia chilena. Al respecto, y aunque falte mucho por hacer en el estudio sobre la chilena, me parece que a partir de esta recopilación se podría iniciar un debate que tratara de contestar hasta dónde se puede considerar chilenas a estas canciones, dados los múltiples ritmos que las acompañan en la performance de las diferentes zonas de la Mixteca.

GRISSEL GÓMEZ ESTRADA

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Thomas Stanford. *Colección Puebla. Grabaciones de campo de música popular tradicional* (10 vols.). México: Dirección de Música-Secretaría de Cultura de Puebla / Orquesta Sinfónica del Estado de Puebla / Start Pro Diseño y Producción, 2008.

En el contexto nacional ha aumentado el interés por la música mexicana. El *boom* jaranero, con todas las variables y extensiones que implica, combinado con el predominio de músicas con instrumentos eléctricos, estrepitosas, de excesivos decibeles, contribuye a que una parte de las sociedades mexicanas ponga sus oídos en las músicas tradicionales. Se busca el sentido en un mundo saturado de mensajes y símbolos. Los espacios de claridad son inherentes a los contextos tradicionales, que por definición son normados. Un creciente interés, prácticamente una moda, implica que aumenten los públicos; la respuesta positiva de las instituciones que difunden y dan su lugar a las manifestaciones musicales permite que esos públicos cuenten con más elementos para apreciar y aprehender la diversidad musical, y como consecuencia el público se va haciendo más exigente y crea un círculo para la producción discográfica centrada en las músicas mexicanas de las varias regiones.

En la Secretaría de Cultura de Puebla existe una Dirección de Música, encabezada actualmente por el compositor Helio Huesca, que ha hecho efectivo un proyecto de difusión de la música que incluye todos

los géneros de buena calidad y se complementa con foros y mesas de discusión. El estado de Puebla tiene ahora una producción discográfica abundante y buena, para la cual ha contado con el apoyo de autoridades y de un buen equipo de colaboradores. En el año 2008 se pusieron a disposición del público dos series de discos, cada una con su propia caja de cartulina impresa, bien diseñada. La serie “Compositores Poblanos” incluye títulos como *Música popular contemporánea*, *Música sinfónica*, *Música electro-acústica*, *Música popular de la Huasteca*, *Compositores del siglo XIX*, entre otros. La otra serie es la “Colección Puebla”, conformada por diez discos de las grabaciones de campo de Thomas Stanford, objeto de esta reseña. Además, hay un disco doble que compila otra selección de las grabaciones de campo de Stanford y un DVD con el video de una entrevista al etnomusicólogo; juntos conforman su Memoria.

La serie de diez discos se presenta en cajas de cartón de un gris oscuro y elegante con letras color crema, que unifican la colección. Cada disco se viste con fotografías —no directamente vinculadas con los temas de cada disco, sino con la colección en su totalidad— que muestran la vida del rancho, el campo, las danzas, los músicos, los caminos, las carretas, las mulas, las bandas de música, las lavanderas, las molenderas, los paisajes, la vida cotidiana. La mayoría de las fotos parecen antiguas; algunas pudieran no serlo, pero, dadas las limitaciones de la mirada urbana del siglo XXI, no se distinguen de las que sí lo son. Dentro de las cajas, ilustradas y numeradas del 1 al 10, se encuentra el libreto, en cuyo forro se guarda el disco. Todos los discos tienen la misma presentación: un breve texto del gobernador del estado de Puebla, otro del secretario de Cultura y unas palabras de Helio Huesca. Se nos dice que Thomas Stanford donó 123 grabaciones de campo realizadas en distintas regiones del estado, habitadas por las etnias nahua, popoloca, mixteca, totonaca, otomí y mestiza. Las grabaciones se hicieron en 47 poblaciones. Al darlas a conocer se revela la diversidad cultural y su valor en tanto que patrimonio intangible. Un catálogo completo de las grabaciones queda en la Fototeca Vicente T. Mendoza para su consulta, y en la Fonoteca pueden ser escuchadas.

La selección de 106 pistas se distribuye en los diez discos, combinando géneros, dotaciones instrumentales, timbres, estilos, conjuntos e intérpretes. El resultado es que cada disco es equilibrado en la combinación

de géneros y timbres. Pasa de un huapango a una canción ranchera, interpretada por una banda, seguida por un son de danza y una cumbia, quizás, o un canto, una alabanza o un corrido. Cualquiera de los discos individuales ofrece una muestra de la diversidad musical de Puebla. El criterio de organización de las pistas en cada disco no está dado por región ni por etnia; por el contrario, acaso se habrá cuidado que la transición entre uno y otro género no fuera abrupta y que en cada disco haya un poco de todo.

Cada pista se describe en los libretos con un conjunto de campos: título, autor, intérprete, género, lugar, etnia y fecha de grabación. Aun con lo problemático que resulta la clasificación de músicas tan variadas, es importante hacerla, pues justamente se trata de informar sobre lo que se escucha para lograr así su mejor apreciación. La fecha de grabación y el nombre de los intérpretes no representa mayor dificultad; tampoco la etnia, pues las muestras van revueltas, principalmente de pueblos nahuas y totonacas; en segundo término, de músicas otomí, popoloca, mixteca, y una minoría de muestras mestizas. Las grabaciones fueron realizadas entre 1996 y 2004. En cuanto al lugar indicado, suponemos que se trata del sitio donde se realizó la grabación. Los nombres de los músicos fueron cuidadosamente documentados, como integrantes de un conjunto o como individuos, salvo los músicos de las bandas; hay algunos contados ejemplos de intérpretes desconocidos. En cuanto a los autores, solo se alude a dos. La clasificación por géneros es complicada, pero en esta colección se resuelve de manera clara, aunque con algunas imprecisiones. En la información sobre cada pista, el mayor detalle se encuentra en los nombres de los músicos y en la instrumentación.

El género más abundante de la colección es el son, y cada disco se inicia con uno, pero hay diversos tipos y no se distinguen uno de otro. En cambio, hay la misma cantidad de piezas interpretadas por bandas, pero en estas se hace la diferenciación entre un género y otro. Las bandas interpretan vals, pasodoble, canción ranchera y mexicana, alabanza, marcha, entre otros géneros representativos del siglo XX. El danzón titulado *La rielera*, interpretado por la Banda Yancuitalpan de la localidad náhuatl Santiago Xalitzintla, con un sonido y estilo espectacular y originalísimo (disco 5); el bolero titulado *Angelitos negros* (disco 2), interpretado por una banda improvisada de Chigmecatitlán, localidad mixteca, también

es excepcional. La banda es la instrumentación más abundante del total de la colección.

Los sones se interpretan ya con flauta y tambor, ya como con flauta sola, violín y guitarra, violín y arpa, violín y dos huapangueras, u otras combinaciones. Y hay sones de danzas, sones para bailar, otros que invitan al zapateado, sones que en la Sierra Norte de Puebla se denominaban de fandango, que eran zapateados y en los que todos podían bailar, y otros cuyo tipo, contexto, función musical o social no se mencionan y que son agrupados indistintamente como sones. Además de estos, hay huapangos, algunas canciones, corridos, cumbias, cantos; entre estos, resaltan las voces de niños popolocas cantando *Los peces en el río* (disco 1) y *Canto para romper la piñata* (disco 2).

En el campo correspondiente a la clasificación de los géneros, se indica en una pista el género xochipitzahua (disco 1). Se incluyen tres muestras de este género en el total de los discos, pero solo una se identifica como xochipitzahua, y las otras dos solo se denominan “canción” (disco 10) o “música de boda” (disco 4). Las tres piezas muestran la diversidad del xochipitzahua.

Se alternan las grabaciones que revelan un ambiente festivo con otras que se habrán hecho en una casa cerrada, sin ruidos ambientales. Entre aquellas en las que se aprecia el ambiente y el paisaje sonoro, resalta *Cristianos lloremos* interpretada por la Banda Los Castillo de Los Santos Reyes Huatlatlauca, Tepexi (disco 2), que se inicia con un hermoso sonido de campanadas de una iglesia, y a medida que se desarrolla la pieza la banda se aleja de las campanas. Otros ejemplos del paisaje sonoro, que además captan el movimiento de los músicos o de la grabadora, permiten imaginar un poco el contexto: en el paso doble titulado *La botijota*, interpretado por la Banda Yancuitalpan de Santiago Xalitzintla en San Nicolás de los Ranchos, otra localidad náhuatl (disco 1), se escuchan los cohetes como parte de la pieza y el ambiente festivo. Otro ejemplo, más sutil que el anterior, es una bellísima grabación de un *Son para levantar la cruz* de Tenexco, Pantepec, en el que se escuchan en el fondo, en un segundo plano muy distante, el canto de pájaros, un gallo, voces y un claxon, en especial hacia el final del son. Otro ejemplo es el primer son de toda la serie, un *Son de costumbre*, perteneciente a la danza de santos de Pantepec, cuyos instrumentos son flauta, tambor y los cascabeles que

portan los danzantes como parte de su traje y que los hacen sonar al danzar; estos se perciben en este ejemplo (disco 1); otro caso semejante es el *Son de entrada* de Mecapalapa, Pantepec (disco 2), que también es un son de la danza de santos, del cual se anotan como instrumentos la flauta, el tambor y los cascabeles, detallando el nombre del intérprete de voz y cascabeles; algo extraño, pues normalmente son varios los que danzando los hacen sonar. Incluso, hay uno en que, además de los gritos de los danzantes, se hace un anuncio por micrófono y se escuchan voces del ambiente: *Son de Zacatipan*, Cuetzalan (disco 6).

Algunos sones que normalmente son zapateados en el piso de las antiguas casas de tabla o sobre alguna superficie sonora, no suenan con zapateado en los discos. Solo se percibe el golpe de los pies sobre el suelo en algunas danzas de Cuetzalan en las que los danzantes usan cascabeles en los pies y parecen tocar conchas (discos 6, 8 y 9). También en el *Son de Bartola* (disco 4) de Tenexco, Pantepec, localidad otomí, se sugiere, por un momento de la grabación, un zapateado sobre un suelo poco sonoro, pero es apenas perceptible. En la Sierra Norte de Puebla se solía zapatear sones como *Los enanos* y *Los panaderos*, mismos que no son identificados como tales por los productores ni por Stanford, pero cuyas melodías son reconocibles. Ambos ejemplos son de Pantepec, localidad ubicada en la Sierra Norte, y son interpretados por músicos distintos: *Los panaderos* (disco 10) de Ameluca, Pantepec, también es titulado *Son de costumbre*, tocado por Ulises Rodríguez en el violín y Tomás Rodríguez en la guitarra; *Los enanos* (disco 4), titulado *Son de costumbre*, es interpretado por Domingo Diego Francisco en el violín y por Miguel Eduardo Cruz en la guitarra sexta (disco 4).

El conjunto de sones cuyos intérpretes son Domingo Diego Francisco y Miguel Eduardo Cruz, totonacas de Pantepec, son algunos de los ejemplos más hermosos de la colección (discos 2, 3, 4, 7 y 9); en especial resaltan los que combinan el arpa con el violín, sonido exquisito. Miguel Eduardo Cruz toca guitarra sexta en unos sones y en otros, el arpa. Ellos mismos tocan la flauta y el tambor en otros ejemplos (discos 1 y 8). Con cierta semejanza, pero de pueblos distintos, son las interpretaciones otomíes de los sones de levantamiento de la cruz, la presentación de la cruz o el despedimiento, sones de Tenexco, Pantepec, a mano de Emiliano Pérez Francisco en el violín, y con huapangueras, Heriberto Pérez

Martín y Rosendo Francisco Salas (discos 1, 4, 6, 7 y 8; uno de los sones se repite, con una imprecisión en el título). También resalta un *Son de costumbre* que es muy semejante a una *bamba* (disco 9), una muestra de que una música igual a otra en contextos distintos significa y comunica algo enteramente diferente.

Son bastantes los ejemplos particularmente especiales, ya sea por su valor histórico o por la belleza de su sonido. Un ejemplo que remite al pasado —un pasado que evidentemente no ha quedado atrás, sino que avanza con los tiempos o que ha permanecido hasta ahora con una función social y musical específica— fue titulado *Música para procesión* (disco 9). Si acaso parece que Martín Morelos Carranza está afinando su flauta, implicando que está desafinado, el sentido de la afinación no tiene validez alguna, pues más bien traza una concepción distinta del sonido y de la música. No es un son, no es una canción, sino un sonido transportador, intenso y poderoso y aun sutil, una música que no se cae y que tiene una sonoridad que tampoco es melodía y, como tal, contiene siglos de historia y un profundo significado.

También hablan del pasado los vales y pasodobles, pues son dos de los géneros muy recordados por las personas que vivieron en la primera mitad del siglo XX. El pasodoble es uno de los géneros que los jóvenes de las generaciones actuales desconocen; resalta el interpretado por la Banda de la Policía del Estado de Puebla en Santa María Molcaxac, Tepechi, que además termina con una *Diana*, algo típico de ese pasado. El fragmento del vals interpretado por la Banda Yancuitalpan (disco 6) es un ejemplo hermoso de los vales de los que nos hablan los abuelos. El segundo ejemplo de vals es *Viva mi desgracia*, composición de Francisco Cárdenas (disco 4), autor que no es mencionado en las notas de la pista. Los únicos autores que se anotan como compositores son Antonio Arizpe, compositor de *Viva Ahuatlán* (disco 6) y Mauro Jiménez, compositor de una marcha fúnebre (disco 1). Otros autores que pudieran ser reconocidos son Antonio Aguilar, compositor de la canción *Te vas, ángel mío* (disco 3), o el contralmirante Estanislao García Espinoza, autor de la pieza titulada *Marinos mexicanos*, entre otros ejemplos.

No se incluyen las referencias de los autores de otras canciones que tocan las bandas; de hecho, se siente una falta de información que se hubiera podido conseguir en el trabajo de campo. Sin embargo, parece

que Thomas Stanford se interesó más por los músicos como individuos que por los contextos musicales o por la función o el significado de las músicas que registró con tanta precisión técnica.

El Trío Tres Hermanos de Acalmancillo, Pantepec, integrado por Cristóbal Díaz Francisco en el violín, Álvaro Juárez Salvador en la jarana y Pedro Juárez Salvador en la huapanguera, interpreta tres cumbias que son un regalo y una muestra de las músicas más actuales. La cumbia es uno de los géneros más escuchados y bailados actualmente en las comunidades de Puebla y en otros estados del centro y sur de México. Estas tres cumbias en particular serían un éxito en más de una reunión o fiesta del Distrito Federal: *Pabidonabi* (disco 9), *El manguito* (disco 10) y, en particular, *El chicle* (disco 8).

Los sones huastecos son clasificados como huapangos en la mayor parte de los casos, y en tres interpretaciones del Trío Pantepec se clasifican como sones. Las interpretaciones de estos huapangos o sones huastecos quedan a cargo de dos conjuntos en toda la colección (pues únicamente en la parte norte del estado se acostumbra el son huasteco): el mismo Trío Tres Hermanos, otomí, que también toca las cumbias, y el Trío Pantepec, totonaco. Se aprecian diferencias considerables entre ellos, como muestra del estilo de la Huasteca poblana, que se puede diferenciar claramente de los de otros territorios huastecos.

Otros tantos ejemplos merecen ser mencionados por todo lo que implican y por todo lo que contienen, como sonidos organizados, apreciados incluso sin datos sobre el contexto, el origen o el significado, o como músicas que hablan de un lugar, de una región, de los presentes y los pasados. Cada ejemplo de la colección es un valioso legado. Sin duda, falta un poco más de información, en particular sobre los sones, de los que se dice poco, porque aún se sabe poco. Quede esta colección discográfica como reto y motivación para realizar más investigación sobre el son en Puebla. La labor de Thomas Stanford está plasmada, y ahora podemos asir una impresión del sistema musical general del estado de Puebla, compuesto por diversos y variados subsistemas musicales que se entrelazan y juntos caracterizan una región.

JESSICA GOTTFRIED
Centro INAH Veracruz

Amparo Sevilla Villalobos, Rodolfo Candelas *et al.* (coord.). *Sones compartidos: Huasteca, Sotavento, Tierra Caliente* (2 discos compactos y folleto adjunto). México: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca / Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento / Programa de Desarrollo Cultural de la Tierra Caliente / Dirección de Vinculación Regional - CONACULTA, 2008.

Cualquier músico mexicano versátil, que ejecute música tradicional de varias regiones de México sin ser necesariamente oriundo de alguna de ellas, lo sabe, lo aprende instintivamente por medio y a través de sus dedos, de su garganta, de su corazón: si alguna vez tocó *El siquisirí* jarocho y hoy se aprende *El gusto* huasteco o alguno de los varios *gustos* de Tierra Caliente, los ciclos de acordes y las rítmicas le dan un mensaje: se trata de *la misma música*. Pero ¿cuál fue primero?, ¿es casualidad?, ¿alguien copió al otro? Es evidente también que son estilos diferentes, pero los dedos insisten: *aquí hay algo similar...*, inquietud confirmada también por los textos poéticos, pues buena parte de las coplas son muy similares, como ocurre con las diferentes *malagueñas*.

Es afortunada la circunstancia de que Rodolfo Candelas, durante su coordinación del Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento en la Dirección de Vinculación Regional (DVR-CONACULTA) haya notado este mensaje sin ser músico; como coordinadora del Programa de Desarrollo Cultural de la Tierra Caliente, pude participar directamente en la realización del fonograma. Afortunada es también la relación de Candelas con el investigador y músico Antonio García de León, quien podía explicar el mensaje musical dándole un marco histórico. Esta complicidad dio pie a la realización de un álbum doble de discos compactos que, sin ser novedad para los músicos, sí es un compendio bien seleccionado de composiciones. Lo enmarcan un texto preciso, ameno y poético que guía nuestro entendimiento desde los polvosos caminos del siglo XVII hasta la ejecución musical contemporánea de estos repertorios.

Como dice Antonio García de León en el folleto adjunto al disco:

Todo el espectro de la música popular mexicana está basado en una profundidad histórica que es digna de mencionar, sobre todo si se piensa que el “núcleo duro” de estas expresiones está presente tanto en una lírica común como en una musicalidad compartida del “cancionero ternario

colonial”, que si bien se modificó al paso del tiempo, se mantiene en sus líneas generales[...]. Y es que los motivos del *son mexicano* actual, que conforman varios géneros regionales dispersos por todo el país, derivan todos de los llamados “sones de la tierra” que se decantaron a finales del periodo colonial (1).

Al igual que otros muchos elementos culturales, estos repertorios viajaron de polizones a lomo de mula a través de las rutas comerciales de la Nueva España.

La razón primordial para haber elegido la Huasteca, el Sotavento y la Tierra Caliente, entre las regiones que comparten estilos y repertorios, está en las características de sus conjuntos instrumentales y en la continua comunicación que ha habido entre ellas hasta el presente:

Porque en realidad, a pesar de sus diferencias regionales e instrumentales, los aires evocados, al derivar de esa matriz común, pueden ahora volver a comunicarse de manera comprensible, pues forman parte de los estilos que prefirieron la música de cuerdas. Los intérpretes [...] parecen saberlo desde que reconocen en el estilo de los demás los horizontes abiertos de sus propias interpretaciones: es ese diálogo el que distingue la riqueza musical de este disco, en el que se juntan aguas que se habían separado hace más de un siglo (2).

Y agrega Antonio García de León:

Pero a pesar de su inicial aislamiento, entre las tres regiones de la muestra se establecieron después algunas interinfluencias inevitables y enriquecedoras. Un ejemplo sería la adopción del arpa grande michoacana por los conjuntos jarochos desde la tercera década del siglo XX; otro, la indudable presencia unificadora que jugó la radio desde aquellos años para acercar y compartir ciertos estilos en el canto, la impostación y el repertorio de la coplas (5-6).

No podemos dejar de lado la época de oro del cine nacional, plena de escenas costumbristas; especialmente en las primeras películas en que no estaban tan influidos por el gusto urbano del director los estilos de música y baile presentados. También en las décadas de los años cincuenta

y sesenta hubo un acercamiento importante: los centros nocturnos de la Ciudad de México incluyeron en sus espectáculos diversas variantes del son mexicano. Predominó el conjunto conocido como mariachi, que ya estaba sufriendo modificaciones instrumentales y estilísticas, pero también el son jarocho, el huasteco y algunos estilos de Tierra Caliente. Estos espacios fueron usados con naturalidad por los músicos para ejercer el intercambio y estos, al regresar a sus lugares de origen, polinizaron nuevamente sus repertorios.

Sin dar detalles de los intrincados caminos de la planeación interinstitucional de esta edición, sí vale la pena mencionar que las grabaciones lograron realizarse en cada una de las regiones involucradas, acondicionando espacios que, sin ser estudios de grabación, fungieron como tales. Esto permitió tener a los músicos en entornos familiares para ellos, lo cual se refleja en la frescura interpretativa.

Antes de las grabaciones, se elaboró un cuadro sinóptico para seleccionar el repertorio específico que habíamos de pedir a los grupos, aunque ya *in situ* no faltaron regalos. Sabíamos de cierto que en las tres regiones se interpreta *Los panaderos*, una pieza lúdica para invitar a la gente al baile, donde se van mudando las parejas, siguiendo las instrucciones del cantante *pregonero*, el cual parte de un corpus de estrofas memorizadas, que va adaptando al momento interpretativo y, en algunos casos, de la improvisación o adecuación de las mismas. En Apatzingán, Michoacán, se remata con un jarabe y en el Sotavento veracruzano se intercalan fragmentos de otros sones, para solazarse con la maestría del bailaror en turno o divertirse a costa de los otros. Pero el grupo representante de la Cuenca del Balsas nos sorprendió con una variante que no imaginábamos: una danza para zapateado muy sencilla y un juego chusco en que el *pregonero* pide al bailaror imitar las acciones de diversos animales:

Sentencia de su martillo,
sentencia le voy a dar:
que me mee como perro
si gusto nos quiere dar.

O rebuznar como burro y otros castigos surrealistas. Por si algo faltara, la amenaza por no cumplir con la instrucción dada es que el músico podría *montar* al bailador.

Otro gran regalo fue dado por el *versador* Patricio Hidalgo, del Sotavento: en *El siquisirí* – usado en los fandangos de la región como son *de entrada* o *saludo* – dedicó una estrofa muy concisa a este disco:

Yo vengo por las razones
que me invitan a cantar.
¡Alégrese, corazones,
porque vengo a festejar
música de las regiones!

Se eligió este son para abrir el álbum porque además, en su sextilla, Ramón Gutiérrez manda saludos a Los Camperos de Valles, trío huasteco que interpreta *La petenera* en el mismo disco, y que aún no había sido grabada. Cuando lo fue, y sin haber oído lo anterior, el pregonero de Ciudad Valles refiere el título del disco:

Mis versos voy declarando,
que nunca son repetidos,
y ahora que estamos grabando
para todos mis amigos,
que siempre estén escuchando,
estos *sones compartidos*.

Por otro lado, el hecho de solicitar repertorio específico a los músicos, en algunos casos los forzó a recuperar piezas que ya tenían en el olvido; así sucedió con la espectacular interpretación de *La malagueña* por el Conjunto Alma de Apatzingán, y con las dos versiones de *Los chiles verdes*: la del Trío Atlapexco de Hidalgo y la de Los Cantores de Ozuluama, Veracruz, que, a pesar de pertenecer a la misma región Huasteca, difieren entre sí, pues se presentan en modo mayor y menor, respectivamente.

Esta edición fue presentada en el Teatro de la Ciudad de México, donde los músicos tuvieron la oportunidad – como antes, en los centros nocturnos – de escuchar el resultado, de conocerse, convivir e intercambiar impresiones y más repertorios. Entonces, el disco no solo teoriza y

ejemplifica las influencias que mutuamente hay entre las regiones; de manera involuntaria también ayudó a propiciarlas. ¿Qué podrá venir en el futuro mediato? Esperemos a verlo. Total, *arrieros somos...*

ANA ZARINA PALAFOX

Los Microsónicos de Tancoltzen. México: CONACULTA-DGVC / Secretaría de Cultura del Estado de San Luis Potosí, 2005.¹

En años recientes han salido a la luz tres producciones musicales que, en sendos discos compactos, resultan imprescindibles para la difusión de la cultura tének de la Huasteca. La primera de ellas, editada en el 2002, lleva por título *Tének ajat, Cantares huastecos, realización del Trío Los Tének* de Epifanio Sarmiento Rubio.² Tres años más tarde, aparece el fonograma intitulado *Wanaj ti ubát' k'al an son*, de Antonia Cesárea Pérez,³ cuya traducción sería algo así como *Vamos a jugar con la música*. Ese mismo año, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través de la Dirección General de Vinculación Ciudadana, edita el disco compacto *Los Microsónicos de Tancoltzen*. Sobresale el hecho de que las canciones de las tres fuentes mencionadas están cantadas completamente en tének, o huasteco, como mejor se le conoce. En este sentido, vale la pena citar como una aportación, también fundamental, el disco compacto que el mismo Consejo editó bajo el título *Sones indígenas de la Huasteca*, ya que incluye algunas piezas cantadas en tének, las que, a pesar de no conformar una obra entera, no dejan de ser testimonios importantes.⁴

Las dos producciones editadas en 2005 están dirigidas mayormente al público infantil. Con objetivos didácticos y de diversión, involucran

¹ Debo un agradecimiento a la maestra Rosa Virginia Sánchez por invitarme a realizar esta reseña y por hacerme sugerencias muy notables, que espero haber incorporado.

² Xalapa: Instituto Veracruzano de la Cultura, 2002, CD-001.

³ San Luis Potosí: FECA-CONACULTA, 2005.

⁴ México: CONACULTA-Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2006, varios intérpretes.

ejemplifica las influencias que mutuamente hay entre las regiones; de manera involuntaria también ayudó a propiciarlas. ¿Qué podrá venir en el futuro mediato? Esperemos a verlo. Total, *arrieros somos...*

ANA ZARINA PALAFOX

Los Microsónicos de Tancoltzen. México: CONACULTA-DGVC / Secretaría de Cultura del Estado de San Luis Potosí, 2005.¹

En años recientes han salido a la luz tres producciones musicales que, en sendos discos compactos, resultan imprescindibles para la difusión de la cultura tének de la Huasteca. La primera de ellas, editada en el 2002, lleva por título *Tének ajat, Cantares huastecos, realización del Trío Los Tének* de Epifanio Sarmiento Rubio.² Tres años más tarde, aparece el fonograma intitulado *Wanaj ti ubát' k'al an son*, de Antonia Cesárea Pérez,³ cuya traducción sería algo así como *Vamos a jugar con la música*. Ese mismo año, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través de la Dirección General de Vinculación Ciudadana, edita el disco compacto *Los Microsónicos de Tancoltzen*. Sobresale el hecho de que las canciones de las tres fuentes mencionadas están cantadas completamente en tének, o huasteco, como mejor se le conoce. En este sentido, vale la pena citar como una aportación, también fundamental, el disco compacto que el mismo Consejo editó bajo el título *Sones indígenas de la Huasteca*, ya que incluye algunas piezas cantadas en tének, las que, a pesar de no conformar una obra entera, no dejan de ser testimonios importantes.⁴

Las dos producciones editadas en 2005 están dirigidas mayormente al público infantil. Con objetivos didácticos y de diversión, involucran

¹ Debo un agradecimiento a la maestra Rosa Virginia Sánchez por invitarme a realizar esta reseña y por hacerme sugerencias muy notables, que espero haber incorporado.

² Xalapa: Instituto Veracruzano de la Cultura, 2002, CD-001.

³ San Luis Potosí: FECA-CONACULTA, 2005.

⁴ México: CONACULTA-Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2006, varios intérpretes.

poesías sencillas y músicas para oídos de niños y jóvenes. Las tres ediciones son una maravilla de sorpresas, aunque aquí me ocuparé solo de la tercera, dejando para otra ocasión las dos primeras.

Es importante mencionar que, al lado de los tének, los hablantes de la lengua náhuatl conforman la otra gran cultura indígena de la Huasteca potosina y, como antecedentes editoriales sumamente importantes en la labor de la difusión cultural de esta zona, encontramos dos grabaciones, cuya característica es la de incluir ejemplos cantados en náhuatl; se trata de los cassettes *Trío Tlayolti-Llane*, de Antonio Hernández Meza⁵ y *Yolpajketl (El Alegre)*,⁶ los que merecen ser comentados con una atención especial.⁷ En estas líneas hablaré sobre el disco del maestro Santos Antonio Salvador Cruz, *Los Microsónicos de Tancoltzen*.

Los textos que aparecen en este disco son de don Santos, maestro de educación básica en Tancoltzen, municipio de Tancanhuitz, San Luis Potosí. Son textos llenos de poesía e imaginación, escritos en cuartetas, quintillas y sextillas, al modo de la lírica del son huasteco; son composiciones que discurren en tének —lengua del tronco mayense, según nos señalan los lingüistas—, pero que aparecen traducidos al español. Esto nos permite apreciar, y hasta saborear, los diversos mensajes que los músicos nos quieren transmitir. Un bello ejemplo de este disco compacto es el siguiente, en el que se aborda uno de los valores humanos fundamentales, el de la igualdad social:

An tsapnedhontaláb k'al a yanél *El saludo para los compañeros*

Tajk'anének exóbchix
tajk'anének ti yanél
wawá' xó'u lej kulbélits
kon ne'tsits tu exóbal.

Buenos días, profesor,
 buenos días, compañeros;
 estamos todos contentos,
 porque vamos a estudiar.

⁵ Dos cassettes: México: Discos Lebe, 1989, CLB-033 y CLB -037.

⁶ Trío Familiar Huasteco. Pachuca: PACMYC Hidalgo-CACREPH, 2009.

⁷ Agradezco enormemente al maestro Enrique Rivas Paniagua la información precisa acerca de los fonogramas *Tének ájat, cantares huastecos*, Trío Tlayoli-yane y *Yolpajketl*.

<i>Naná' yab jant'oj tu kwenta ma pél it dhakchám naná' yab jant'oj tu kwenta max tatá' pél it nok' naná' yab jant'oj tu kwenta max tatá' pél it láb naná' antsan tu lé' kom pél tu ebchál.</i>	A mí no me importa si tú eres náhuatl. A mí no me importa si tú eres mestizo. A mí no me importa si tú eres español; así es como te quiero. porque eres mi hermano.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

El lector observará en este texto y en los que vienen que, en términos de poética, en los textos tének no hay rima ni ritmo silábico, y por ello no guardan paralelo con el castellano; en cambio, se respeta la estructura estrófica de las coplas (es decir, el número de versos de cada una de ellas). La fuerza del idioma huasteco radica en sus conceptos y en la forma en que se versifica, atendiendo sobre todo al contenido semántico.

En las poesías de Santos se revela un mundo comunitario y campesino: la tierra y sus labores se expresan, por ejemplo, en el son *An tolmixtaláb* (*La ayuda mutua*), del cual transcribimos un fragmento:

<i>An tolmixtaláb</i>	<i>La ayuda mutua</i>
<i>Alabél k'wát ti chudél u kulbélits k'al an dhajw kulélchik an ts'itsin ajat in bakiyal an t'ojnal inik.</i>	Qué hermoso el amanecer, cómo nos alegra el alba; contentas trinan las aves, despertando al que trabaja.
<i>An júchul ani an ekwet otochún ani an ta'tam alabél in ajtintal in k'ijidhbedhál an k'aylál.</i>	Perdices y chachalacas, calandrias y primaveras, con sus bonitos trinares el universo se alegra.
<i>An papám ani an pich ts'ok ani an kutsu'</i>	El papán ⁸ y la turquesilla, el tordo, como el cotorro,

⁸ *papán*: "Una especie de cuervo de tierra caliente, y especialmente de las Huastecas... etimología desconocida; quizás onomatopéyica por la voz de esta ave" (Luis Cabrera, *Diccionario de aztequismos*, 5ª ed. México: Colofón, 2002; p. 106).

*u bákil kom in le'its
an ajan ani an way'.*

al trabajador despiertan
pidiéndole su maíz.

*An mimláb kulbél ts'akíts
k'al in k'anilábil an ts'itsin
an inik almúdhanit
xowé'ne'tsits ti chíxil.*

Se levantó la mujer
con música de las aves,
ya almorzó temprano el hombre
que con la tierra trabaja.

En este mundo lleno de vida, el maíz —y la tortilla como su derivado— es parte insustituible de la existencia, por lo que no puede dejar de ser mencionado en estos cantos. Escúchense para ello *An mat'íl* (*La mazorca*), o bien, *An ts'ejkom bakan* (*La torteadora*):

An tséjkom bakan

La torteadora

*Lej alabelak tu tsu'tal
tam tit tse'elak al an tsa'
an t'ele a kitkim ta kux
tokot lotslolól it yut'il
alwachik bakan a pak'álak
abal wawá' ku k'apúts.*

Qué hermosa yo te veía
con tu bebé en la espalda
cuando en metate molías;
bonito suena el metate,
y bonitas las tortillas
que nos das para comer.

Este sonecito continúa lamentándose de que ahora la masa y las tortillas se tienen que comprar en la tortillería, por culpa de las dificultades que hay en el campo para sembrar, y de los hombres, que ya no quieren trabajar en la agricultura. Ecos de un tiempo... y de una época, quizá.

Los Microsónicos cantan a los niños a través de historias de animalitos a manera de fábulas; estas se escuchan en piezas como *An tsakam t'él* (*El ratoncito*), *An tsakam to'ol* (*El pececito*), *An tsakam chapcham* (*La abejita*) y *U tsakam koxolil* (*Mi gallito*):

An tsakam chapcham

La abejita

*Tsakam ts'ikat chapcham
yabáts xó' ti kin ts'ik a
tsakam ts'ikat chapcham
yabáts xó' ti kin ts'ik a.*

Pequeña abejita,
ya no me piques;
pequeña abejita,
ya no me piques.

<p><i>Wana ani wana tiwa' ti ts'ulél ne'ets ku t'aya' yán i tsakam wits abal ka kó'oy yán I tsi'im.</i></p>	<p>Vamos y vamos; allá en el bosque sembraremos flores para que no falte miel.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------

<p><i>¡Sininíl! ka t'aja dhenenél kit juman pok'pópoy a k'ubak kál an kulbéltaláb.</i></p>	<p>¡Tsssss! Harás tú, aleteando al volar; que aplaudan las manos de felicidad.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------

Aquí, la enseñanza también está presente, como lo muestran los versos de la segunda estrofa, que instan a los niños, a través de la acción concreta de sembrar, a conservar la naturaleza como un bien sustancial para la existencia.

En esta producción se abordan temas cotidianos para el mundo campesino y comunitario, como hemos visto, pero también se tocan otros, como el trabajo de trapiche para moler la caña, la responsabilidad de formar una familia, el valor de la educación y la ayuda solidaria de la comunidad. Un tema recurrente es, como ya se dijo, el venerado maíz. Llama la atención de manera especial una canción en la que se evoca la divinidad *Dhipák*, o 'alma' de este grano sagrado, pero donde el mensaje central es una arenga política con profundo sentido crítico. Esto lo hacen Los Microsónicos a través de la conocida leyenda huasteca del "niño maíz" o *idhidh*, que ellos cantan así:

<p><i>Ki atsanchíts a Dhipák jawa biyál tu ku uchál yab ku kotnáj ejtíl an ko'nél k'al an jaylom k'al in uchbíl wanajáits ki kwete takuy jita i le' ti uchbídhal.</i></p>	<p>Escuchemos a Dipák lo que siempre nos ha dicho, que no somos animales al servicio del poder; elijamos por nosotros el gobierno que ha de ser.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p><i>Wana ki punchi ant'ojláb yab ki aychi an pidhobláb kom nixe pel in niáxtaláb abal yab ki lama' i wal ku pitslaxin k'al i kwenchál kom játs xi in lé' a uluts'.</i></p>	<p>Vámonos a trabajar, del poder nada esperamos; con dádivas nos controlan para vendarnos los ojos, y peleando entre nosotros nos quiere ver el gobierno.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

*Tam ka bats'uw an tolmixtaláb
ibá ka odhnachikiy
kom nixe pel kwete tuminal
xi it tixk'ancháb tam it ts'a'um
it wichbanchábits lej wé'
abal kit paxk'inchat a wal.*

Cuando recibas apoyo,
no vayas a desperdiciarlo,
porque es tu propio dinero
que cuando compras te quitan;
hoy te regresan un poco
para taparte los ojos.

Por último, el humor no podía faltar en estas composiciones, aunque sin dejar de lado la intención didáctica. Algunas se dirigen a los jóvenes y les hablan de la prevención anticonceptiva y de la responsabilidad en la formación de una familia. Un ejemplo humorístico es el de la pieza *Lej k'ijdh an ts'ik'ách* (*Qué placer con las muchachas*):

Lej k'ijdh an ts'ik'ách

Qué placer con las muchachas

*Naná' tam tin lej kwitole
Lej k'ambinelom k'al an ts'ik'ach
U uchalak ju'tamak ku witsiy
Talbé' ju'tamak ku pet'na
Uchalak max ayetse in alwá'
Tam jún kwetém ani tomkidh.*

Cuando yo estaba joven
era muy enamorado,
decía dónde florearlas
y después dónde tirarlas;
pensaba que era lo mismo
ser casado que soltero.

*Tam ti tejwaméj an pat'al
U xalk'an ti uchbitaláb
Yab abal naná' in jikélak
Expidh kom yabak u lé'
kom max yab ku t'aja ani
walab kin aban ti éb.*

Cuando apareció el arma,
yo me tuve que casar;
no es que tuviera miedo,
simplemente no la amaba,
pero si no me casaba
al cielo me despachaban.

*Kom u atsá lej ti k'ijdh
U tse'ejkachikiy u tsakámil
Xowe' patal tin konchal
Jawa in tsu'tal jajchichik in lé'
Xo' in t'ojnal xant'ini an ch'uri'
tokot pat'at'ál u kúx.*

Al sentir mucho placer,
engendré todos mis hijos;
hoy lo que ven me lo piden,
todo lo que ven lo quieren;
hoy trabajo como un burro
con la espalda maltratada.

Para la musicalización de estas coplas, Los Microsónicos recurren a la tradición musical que les es propia: el son huasteco. Se escuchan ecos

de *El perdiguero* y otros huapangos de la tradición. Sin embargo, también hacen uso de ritmos como la cumbia, el bolerito y la canción ranchera. Si bien la música de estas poesías no explora más posibilidades que las armonías al uso, las melodías son eficaces y sirven al propósito de enviar el mensaje temático de cada una de las piezas.

Es importante destacar la bien lograda interpretación de la divina trinidad huasteca, a saber: el violín, ejecutado por don Santitos; la jarana, interpretada por Fernando Salvador Pérez; y la quinta huapanguera, a cargo de Beningo Salvador Cruz, interpretación que además resulta muy sabrosa. Podemos decir lo mismo de las líneas melódicas de la voz, dibujadas en registros altos, a la manera del cante del huapango, pero sin falsete. A propósito de las líneas melódicas, solo habríamos de reparar en un estribillo melódico tomado de una vieja canción de los años cuarenta; se trata de la pieza *An tsakam t'el* (*El ratoncito*), pero es un préstamo que toma don Santitos para imprimirle más alegría a su pieza.

Quien conoce personalmente a Los Microsónicos, y en particular a Santos Antonio, no puede dejar de disfrutar su simpatía y su buen sentido del humor, y ello se refleja tanto en el nombre de su trío (derivado de los micrófonos que les ponían y del hecho de que Santos es menudito) como en las piezas que cantan con gusto en su lengua.

Sin duda, este disco compacto (como los del maestro Epifanio Sarmiento y de Antonia Cesárea) dejará huella en las comunidades a las que se ha dirigido, si no es que ya lo ha hecho, según las noticias que tenemos; pero también lo hará en los músicos de la región y de fuera de ella.

Sería muy deseable que otros músicos de la Huasteca sigan el ejemplo de Los Microsónicos y compongan en tének o en náhuatl o en pame, o en las demás lenguas que allá se hablan, imprimiéndoles la gracia del son huasteco y, si es posible, hacerlo con elaboraciones musicales de innovada frescura.

Sin duda, *Los Microsónicos de Tancoltzén* es un disco que hay que adquirir ¡y gozar!

“Al son que me toquen...” La música, los instrumentos musicales, el canto y el baile en los refranes

O que vai a festa e non sabe bailar: non val de nada e ocupa lugar.
Refrán gallego

Los refranes son frases completas que enuncian un juicio (una sentencia), un comentario o una descripción de algún hecho a través de una metáfora, es decir, que sobre el significado literal o directo tienen un sentido metafórico, sentido que permite el traslado a otras situaciones.¹ La metáfora, como recurso estilístico de los refranes, está relacionada con el nivel léxico-semántico, y este nivel puede ser abordado como campo de estudio específico. El corpus que aquí presento reúne aquellos refranes cuyo léxico involucra a la música, los músicos, sus instrumentos, el canto y el baile.

Así como la lírica popular suele nutrirse de refranes y algunas coplas se proverbializan, los refranes utilizan la música, el oficio del músico o del cantor, los instrumentos musicales, el canto y el baile, para hacer generalizaciones, emitir juicios sobre estas actividades, o para ejemplificar las conductas humanas a través de las imágenes que aportan.

La música ha formado parte del refranero castellano, por lo menos desde su registro en el *Seniloquium* (siglo XV),² con refranes que sentencian: “Cantar mal e fiar en ello”, “El que las sabe las tañe” o “Por dinero baila el perro” (Cantera y Sevilla, 2002: núms. 79, 159 y 340), y ha adquirido un lugar importante en el refranero mexicano, en el cual se adoptan, se recrean y se crean refranes que se regodean con los instrumentos, los bailes y las circunstancias de la vida mexicana.

¹ Son características, también, del género su forma breve por la condensación lograda a partir de tropos retóricos; su estructura, que es, por lo general, bímembre, en la cual una parte expone (describe, marca un tiempo, señala una acción) y otra concluye (presenta las consecuencias), y se apoyan en elementos mnemotécnicos, como el ritmo, la rima o fuertes conexiones semánticas.

² Relación manuscrita de 494 refranes acompañados de glosas en latín.

El corpus reunido resultó tan vasto que consideré oportuno dividir los textos en apartados y así poder ir analizando cómo son utilizadas las metáforas musicales en las sentencias de nuestro hablar. En cada subtema en que divido este texto aparecen los refranes españoles compilados en los siglos XVI y XVII (en cursivas), así como los refranes mexicanos del siglo XX reunidos en dos grandes recopilaciones de Herón Pérez Martínez. Esto nos permite observar la antigüedad de los refranes de nuestro campo semántico y asimismo ver los cambios y resaltar los elementos propios del refranero mexicano. Se trata de refranes que no solo pertenecen al conocimiento y al uso de los que se dedican a este arte sino que cobran el valor de la universalidad para toda la comunidad lingüística que los valida. Reproduzco también, en su caso, las explicaciones de los paremiólogos; dichas explicaciones pertenecen a la última fuente que se cita tras el refrán.

En el refranero la palabra *música* tiene tres significados generales. El primero la equipara con el arte y la práctica musicales, que requieren ambas un adiestramiento y una sensibilidad especiales; este arte o saber puede trasladarse a otras situaciones, según lo requiera el contexto en que se enuncie. El segundo significado es aquel en el cual se reconoce que todos tenemos algo de músicos, médicos, poetas, locos, etcétera. El tercero obedece a la experiencia que observa que en el pago anticipado se prevé una mala ejecución; concepto que no ha encontrado una mejor manera de expresión para cualquier circunstancia y contexto que mediante el refrán mexicano "Música pagada toca mal son" (Pérez Martínez, 2002: 269).

Si la música es un arte para privilegiados, el refranero mexicano distingue entre el buen y el mal músico. El buen músico –el viejo o experimentado– está presente como metáfora del experto y del que, por su calidad de buen ejecutante, no olvida el oficio que conoce. En este mismo sentido, entonces, el mal músico está predestinado a siempre serlo y no debe culpar de sus fallas a circunstancias externas. El refranero mexicano suele albergar elementos localistas con los cuales se hace crítica de algún grupo o región; en ellos, el primer elemento, el localista, solo aporta al refrán esta calidad despectiva, el segundo elemento es la descripción de una conducta; es decir, son, más que metáforas sentenciosas, comparaciones. Asimismo, encontramos refranes en que aparece la

palabra genérica *músicos* o la alusión directa al instrumento en que se especializan, el cual más que aludir a algún tipo específico, quizá esté estrechamente relacionado con la necesidad de la rima. Estos refranes tienen un amplio antecedente en el refranero castellano.

Los instrumentos musicales, por su parte, aportan sus cualidades, sus voces distintivas, su forma y tamaño, incluso su proceso de fabricación, para que se use de ellos según las necesidades metafóricas; así tenemos una gama de instrumentos, desde los españoles antiguos hasta los mexicanos del siglo XXI. Las cualidades de los instrumentos o las asociaciones con las circunstancias en que son usados pueden servir de contraste para ejemplificar conductas, como es el caso de la cítara y el salterio (núm. 16).

Entre los otros instrumentos de viento utilizados en el refranero se encuentra la trompeta, "instrumento conocido bélico, de metal" (Covarrubias, *s.v. trompeta*), cuya significación, además del alboroto bélico, apela al estruendo; el trombón, que se utiliza en el refranero mexicano para dar a entender las capacidades que se requieren para realizar algo, pues se necesita un gran esfuerzo para tocarlo, y el clarín: "la trompetilla de son agudo, que por tener la voz clara la llamaron clarín" (Covarrubias, *s.v. clarín*), que expresa la indiscreción.

Entre las cuerdas, en España, la vihuela se utiliza como metáfora de instrumento refinado, que produce la música más exquisita y, así, funciona como comparación extrema de lo más sutil.³ También se emplea, como veremos que ocurre constantemente en este corpus, con la connotación de la alegría, ya sea para suplir una necesidad, ya como opción para el remedio de una enfermedad; pues tal es el poder de la música

³ En México, la vihuela es un "antiguo instrumento musical de cuerda semejante a la guitarra, pulsado con los dedos o de arco: 'Con los rizos de mi amada / voy a encordar mi vihuela', *al son de laudes y vihuelas*" (*Dicc. del español usual en México, s.v.*). Santamaría, en su *Diccionario de mejicanismos* registra: "'Ser templado en la vigüela, y en el arpa no equivocarse', refrán mejicano muy popular, que se aplica al que es muy competente, o al que es muy listo, o que se pierde de vista. *Fulano* 'es templado en la vigüela, y en el arpa no se equivoca'" (1974: *s.v.*).

que afirman autores antiguos haber en tiempos pasados florecido músicos que con la armonía deste instrumento, o de otro tal, curaban enfermos, mudando los tonos hasta topar con el que era simpático a la complexión del enfermo, y con su sonido les reducía sus humores a su natural estado y complexión. El atraer a sí Orfeo con su música las piedras, los árboles, los animales, es darnos a entender la fuerza de la música (Covarrubias, *s.v. vihuela*).

La guitarra, en el refranero mexicano, se presenta en los brazos del macho y jactancioso, por lo general, representando a la mujer por la forma en que se abraza para tocarla. La jarana, por su parte, produce una música regocijada "y el rasgueo jacarandoso que recorre sus octavas del registro agudo la hace adaptarse para interpretar la alegría de nuestros aires nacionales" (Campos, 1930: 146).⁴

La música de los violones, por el contrario, "es propia para los palacios de los reyes y para los saraos" (Covarrubias, *s.v. violones*). El violín, en México, incluso es valorado como un instrumento fino, equiparable con la virtud de las muchachas.

Las percusiones, en cambio, reflejan otras cualidades, más festivas. El pandero "es un instrumento muy usado de las mozas los días festivos, porque le tañe una cantando y las demás bailan al son; es para ellas de tanto gusto, que dice el cantarillo viejo: 'Más quiero panderico, que no saya'" (Covarrubias: *s.v. pandero*) (NC, 1472 A). El pandero, en el refranero, se utiliza para sancionar a las jóvenes a las que les gusta la fiesta y para advertir que no "todo es verdadero lo que dice el pandero"; también el instrumento sirve en la metáfora para alabar al ejecutante que es muy capaz de resolver aquello que emprende: "En manos está el pandero

⁴ Para César Hernández la diferencia sustancial entre la jarana y la quinta huapanguera y otras guitarras mexicanas y latinoamericanas radica en que posee una afinación característica, "consistente en un temple con un nuevo esquema interválico para las cuerdas al aire a partir de terceras mayores y terceras menores" (2003: 74). A principios del siglo XX, el huapango se tocaba con solo dos instrumentos: el violín y la guitarra quinta o huapanguera. Esta tradición experimentó un cambio significativo al incorporarse la jarana, que vino a enriquecer el acompañamiento y la armonización, para lograr una mayor riqueza musical en el trío huasteco (Hernández, 2003: 72).

que lo sabrán bien tañer" (Correas: 323). En México se utiliza además como metáfora del poder adquisitivo. También son festivos el atambor, atabal o caja, "a cuyo son bailan en las aldeas con el sonido de la flauta" (Covarrubias: *s.v. atambor*) y los tamboriles: "atambores pequeños para fiestas y regocijos" (Covarrubias: *s.v. tamborino*).

La sonaja solo está presente en el refranero mexicano, utilizada como instrumento indispensable para la danza, asociada a ella seguramente por su utilización en las danzas prehispánicas; como puede verse en los códices, que muestran que los danzantes frecuentemente agitaban sonajas. Existían varios tipos de sonajas, como las *ayacachtli*, calabaza hueca en cuyo interior hay piedrecitas; se les agrega un mango que hace controlable el ritmo. También se colocaban en unos báculos o bastones huecos, que usaron los danzantes para tocarlas en aquellos momentos que subrayaban tiempos fuertes o el ritmo de sus bailes (Orta Velázquez, 1970: 104-106).⁵

Pasemos ahora al amplio campo semántico de *cantar*, que el refranero, en términos generales, asocia con la alegría. En la enunciación de los refranes se encuentran presentes las *coplas*, los *versos*, los *cantares* y el *canto*. Con ellos se valora al cantor y a la cantora; se asegura que cantar "espanta" los males; se enseña cómo se debe cantar y la gracia necesaria; se aconseja cantar, a pesar de que también se advierte que, ni aunque se cante, se conseguirá lo que se quiere; el mal cantar también es tema en el refranero. Cantar se utiliza como contrapunto del llorar, significando los opuestos alegría y tristeza, y se asocia con la locura. Cantar se llama también a confesar un delito, por lo cual, el refranero aconseja no cantar en estos casos.⁶

⁵ Por ejemplo, en la "Danza del venado", los instrumentos tienen la función de acompañar a diferentes personajes del drama: los cazadores agitan las sonajas cuando persiguen y dan muerte al venado. También se utilizan *tenabaris*, cascabeles o capullos de mariposa que se unen en gran número en una sarta; al ejecutar la danza, los cascabeles suenan. En la "Danza de los concheros", los danzantes llevan una sonaja en la mano derecha y también utilizan *tenabaris*.

⁶ "Los de germanía llaman cantar en el potro, cuando uno puesto en el tormento confiesa el delito" (Covarrubias, *s.v. cantar*).

El término *cantar*, como dice Covarrubias, "no solo se atribuye al hombre, pero también a las aves, y abusivamente decimos que canta la rana, el grillo y la chicharra" (s.v.). El animal que ocupa el primer lugar en frecuencia en el refranero, tanto castellano renacentista como mexicano, es, sin duda alguna, el gallo, el cual, por su cualidad de cantor, ofrece una amplia simbología. El cantar del gallo representa el amanecer, con el inicio de las actividades laborales, así como anuncia la cercanía de los lugares poblados para regocijo de los caminantes, la ventura, la presteza y la claridad. El gallo posee unas características que permiten con facilidad ser utilizadas como metáfora del hombre:

Es animal belicoso y de gran coraje; pelea uno contra otro, y el que vence canta luego y se va pompeando. El vencido calla y abaja su cabeza [...] el gallo, por ser tan lascivo y tan continuo en tomar las gallinas, pierde presto sus fuerzas. Él solo entre todos los animales, después del coito queda lozano y alegre, porque suele cantar (Covarrubias, s.v. *gallo*).

Así, en el refranero, el gallo personifica al hombre, ya sea porque canta en sus dominios o, si es bueno, en cualquier parte, ya porque canta fuerte y así vence a los demás. También en esta personificación se regula la dinámica familiar, pues el gallo debe ser quien cante, no el capón, ni mucho menos, la gallina; se critica al gallo que no canta, al que anda por otros gallineros y se hacen comparaciones jocosas.

Si en el gallo encontramos la jactancia machista, otros animales cantores, con sus virtudes y errores, se utilizan para juzgar conductas humanas o para criticar directamente a la mujer; además, los animales cantores son abundantes en los refranes meteorológicos, incluso marcan agüeros, como el tecolote en México.⁷

Dentro del campo semántico del bailar se encuentra *el baile* como espacio de reunión social,⁸ especialmente en el refranero mexicano, en donde

⁷ El baile también provoca agüeros como en "Agüero bueno, pues baila el viejo" (Correas: 49); y al santo bailador le rezan así: "San Pascual Bailón baila en este rincón; ...en este fogón" (Pérez Martínez, 2002: 346).

⁸ Según Ricardo Miranda, en México, "el auge de los bailes, como espacios propicios a todo tipo de manifestaciones, lo mismo musicales que sociales,

la sabiduría popular asegura que “Lo que nada nos cuesta, volvámoslo fiesta” (Pérez Martínez, 2002: 243). Para el baile también se emplean los términos *mitote* y *fandango*. *Mitote* proviene del náhuatl *mitotiqui* ‘danzante’, de *itotia* ‘bailar’, cuyo significado original se empleaba para los bailes rituales, danzas de guerra, etc. Hoy, con este término se designa popularmente un alboroto, tumulto o vocerío y para hacer referencia a una fiesta. Por su parte, los sones jarochos dan vida a los fandangos o huapangos, festejos populares donde se canta, baila y toca instrumentos alrededor de la tarima.

Otro tipo de baile se realiza en las bodas y adquiere así características especiales. El único baile específico que aparece en el refranero mexicano es el “jarabe”, baile tradicional típico del centro y del occidente del país; es un baile de cortejo, y entre sus pasos se encuentran el respunteado y el zapateado; según el refranero, no cualquiera puede bailararlo.

También existen refranes sobre la acción de bailar. Esta acción festiva es utilizada en el refranero para múltiples fines; se asocia con la alegría, se sancionan el bailar bien o mal, se justifica, debido al bien que hace, y se extiende este bien a cualquier acción, pues “¿quién nos quita lo bailado?” (cf. *DRAE*, s.v.).

Propia del refranero es la metáfora de *bailar al son* (a la consonancia musical) que aconseja seguir la corriente, armonizarse; aunque también se puede bailar sin son. Se sanciona igualmente la afición al baile como distracción de los deberes, en especial en las mujeres cuya naturaleza incluye el gusto por bailar, según “les enseñó el diablo”. En el refranero mexicano se aconseja no permitir que la mujer propia baile con otro, aunque se critica al marido que baila con su mujer. Bailar tiene también la acepción negativa del engaño cuando a uno lo hacen “bailar”, “lo llevan al baile” o “lo bailan”; y está estrechamente relacionado al dinero, siendo el bailar la metáfora de cualquier acción que se realiza gracias a lo que se recibe a cambio.

políticas y hasta personales, se remonta a la época de la Independencia. Aunque siempre existieron reuniones y lugares para bailar, no fue sino hasta la segunda o tercera década del siglo XIX cuando los bailes fueron aceptados sin cortapisas como parte de la vida cotidiana” (2001: 95).

El cantar y el bailar se usan en otros casos para expresar de manera metafórica aquello que no se puede hacer, ya sea en forma simultánea, ya porque no estén las condiciones o los elementos necesarios, y de aquí se extiende a cualquier situación.

Finalmente, termino este corpus con los refranes del cantar y del bailar y su asociación con la bebida o la saciedad, pues, según el refranero, la bebida propicia que estas acciones se realicen mejor.

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

La música

1. *La música no es sino para quien la entiende: y dábale con la guitarra en las sienes; [o] La música, para quien la entiende...* (Correas: 436).
2. *El que las sabe, las tañe* (Horozco: núm. 1009).
*Quien tiene simplicidad / y malicias no deprende,⁹ / anda siempre a la verdad,
/ mas quien sabe la maldad / aquese mismo la entiende. // Y al que a la llana
viniere / no faltará quien le engañe, / mas quien malicioso fuere / volará por
do quisiere, / que quien las sabe, las tañe.*
Quien las sabe las tañe (Pérez Martínez, 2002: 334).
3. *Ya me voy con mi música a otra parte, donde puedan apreciarla; ...
donde sepan apreciarla* (Pérez Martínez, 2002: 384).
4. *No es música el casar, que suena bien alto y bajo* (Correas: 565).
5. *En música y medicina no hay quien no sepa un poquito* (Horozco: núm. 1126).
*Cada cual por insipiente / que sea, sabe un cantar, / y a cualquier mal o ac-
cidente, / cuando el hombre está doliente, / algún remedio aplicar. // A veces*

⁹ *deprender*: 'aprender'.

mejor atina / el rústico y da el hito / quel de gran ciencia y doctrina, / que en música y medicina / no hay quien no sepa un poquito.

De músico, poeta y loco, todos tenemos un poco; De músico, poeta, médico y loco... (Pérez Martínez, 2002: 139).

6. Música pagada toca mal son; ...no hace buen son; ...hace mal son; Músico pagado toca mal son; ...no toca buen son (Pérez Martínez, 2002: 269).

Los músicos

7. Al músico viejo le queda el compás (Pérez Martínez, 2002: 77).
8. El que es buen músico con una cuerda toca; El buen músico... (Pérez Martínez, 2004: 324).
9. Al que es mal músico hasta las uñas le estorban; Al mal músico... (Pérez Martínez, 2004: 323-324).
10. Como los músicos de rancho, que se les va el tiempo en templar y salir a mear; Como los músicos alquilados, que todo el tiempo se les va en mear y en afinar; Como los músicos: todo se les va en templar e ir a mear (Pérez Martínez, 2002: 114).
11. Músicos de la Tlaxpana,¹⁰ que no les ha quedado más que la afición y el instrumento (Pérez Martínez, 2002: 269).
12. Me admira que siendo arpero no sepas la chirimía (Pérez Martínez, 2002: 261).
13. *En casa del tamborilero los hijos son bailadores* (Correas: 310).
En casa de tamborilero todos son danzantes (Pérez Martínez, 2002: 189).

¹⁰ Tlaxpana: barrio del Distrito Federal.

Cuando el amo es tañedor, los mozos son bailadores (Horozco: núm. 2452).

Cuando quier que los señores / que han de ser más recatados / son malos y pecadores / llevarle han los tenores / los hijos y los criados. // Y en casa del jugador / todos serán jugadores, / y está claro que al sabor / cuando el amo es tañedor / los mozos son bailadores.

Cuando el amo es juglar, la familia es bailadora; ...los mozos son bailadores (Correas: 196).

14. *Cuando los viejos son gaiteros, ¿qué harán los mozos solteros? (Correas: 204). Si las viejas son gaiteras, ¿qué harán las niñas solteras? (Correas: 737). (Cf. NC, 1469 A).*

15. *Las canciones del violero / todas van por un rasero (Horozco: núm. 1545).*

Así el grande como el chico, / el menor como el mayor, / así el pobre como el rico, / en traje, manera y pico / todos van por un tenor. // Cada uno es caballero / porque conforme al refrán / las canciones del violero / todas van por un rasero / por do una todas van.

Instrumentos musicales

La cítara

16. *Abad y balletero no concuerdan la cítara y el salterio (Horozco: núm. 9).*

No es lícito a ninguno / ser religioso y soltero, / pues que sabe cada uno / que menos son para en uno / ser abad y balletero. // Que dos contrarios disuenen / no es novedad ni misterio; / no concuerdan ni convienen, / pues diversas voces tienen / la cítara y el salterio. // Instrumentos para dar / músicas por los cantones / mal se pueden concordar / con el psalterio rezar / metido tras sus rincones. // Bien parece el sacerdote, / en su iglesia y en su templo / y no andar hecho virote / de tal arte que se note / por hombre de mal ejemplo.

La zampona

17. *Duro es ya el alcacel para zamponas. Ya está duro... (Correas: 246).*¹¹ *Duro es el alcacel para hacer zamponas dél (Horozco: núm. 849).*

*En la niñez ha de ser / el hombre bien dotrinado, / que si comienza a crecer,
/ a engordar y endurecer / no puede ser domeñado. // Porque la planta novel
/ se doblega de su grado, / mas duro es el alcacel / para hacer zamponas dél /
cuando está seco y curado.*

La trompeta, el trombón y el clarín

18. *Todo es viento lo que echa la trompeta (Horozco: núm. 2960).*

*Lo que este mundo predica / por grande felicidad / y en alta voz nos publica
/ por cosa estremada y rica / todo es viento y vanidad. // No hay hombre que
esté contento, / por más que el mundo prometa, / y abra el ojo al avariento /
y vea que todo es viento / como el que echa la trompeta.*

19. *No debe tocar trombón el que tiene mal resuello (Pérez Martínez, 2002: 277).*

20. *Criado en la casa, clarín en la plaza (Pérez Martínez, 2004: 160).*

Expresa la indiscreción de los criados y criadas que hacen del dominio público todo lo que sucede en el interior de la casa donde trabajan.

21. *Tu pecho es un relicario y tu boca es un clarín (Pérez Martínez, 2002: 372).*

¹¹ La metáfora se toma de su proceso de fabricación: "Los niños suelen hacer de las cañas del alcacel, cuando está tierno, unas pipas que suenan; pero si se endurecen no les pueden servir para ellas; acomódase a los que están envejecidos en algún vicio, que habiéndole convertido en casi naturaleza no los pueden apartar dél, y también a los viejos cuerdos, cuando los quieren persuadir a tratar cosas de mozos" (Covarrubias, *s.v. alcacel*). Así le dice la sobrina a don Quijote cuando quiere convencerlo de que no salga de su casa: "Está ya duro el alcacel para zamponas" (*Quijote*: II, 73, 1214).

La vihuela

22. *Como el asno a la vihuela* (Covarrubias, s.v. asno).
Cuando a un ignorante le refieren cosas sutiles y que él no entiende.
23. *La vigüela se lo dice* (Horozco: núm. 1540).
*Pugna el alma por salir, / el cuerpo lo contradice, / mas nadie puede huir /
que haber todos de morir / el pandero se lo dice. // Cada cual tenga atención
/ y no caiga ni deslice, / que el bueno haber galardón / y el malo condenación
/ la vigüela se lo dice.*
24. *Uno es cantar en el campo, y otro, templar la vigüela* (Pérez Martínez, 2002: 376).
25. *El escudero, cuando viene a comer, toma la vigüela y empieza a tañer:*
"Llegaos acá, mi vida, tomaréis placer, ésta es la vida que habéis de tener"
(NC, 1467; Correas: 268).
*Dícese a propósito de no tener qué comer, y se procuran alegrar y disimular
su mala ventura.*
26. *El dolor de la muela, no le sana la vigüela* (Correas: 267).
*No embargante [sic] esto, enfermedades hay que las cura la música, como lo
escriben muchos autores.*
27. *La que buena quiere ser, no se lo estorba mi tañer* (NC, 1747 A; Horozco:
núm. 1516).
*A la que no quiere dar / oídos a burlerías / ¿qué aprovecha pasear, / tañer ni
guitarrear, / ni enviar mensajerías? // Aunque para embravecer / a la mujer
baste poco, / la que quiere buena ser / no se lo veda mi tañer, / yo me quedaré
por loco.*
La que quiere ser buena no se lo quita la vihuela (Pérez Martínez, 2002: 230).

La guitarra y la jarana

28. *La mujer y la guitarra son de quien las toca; ...responden si se les
toca* (Pérez Martínez, 2004: 316).

29. Lo que sobra en Amozoque: guitarras y quien las toque; ...jaranas y quien las toque (Pérez Martínez, 2004: 47).¹²
30. Una cosa es con guitarra y otra cosa es con violín; Otra cosa es con guitarra... Una cosa es con violón, y otra cosa es con guitarra (Pérez Martínez, 2002: 374); No es lo mismo con violín, que con guitarra (Pérez Martínez, 2002: 279).
31. No sabe don Juan tocar, no más las clavijas templa (Pérez Martínez, 2002: 295).
32. A Dios las deudas, y al alcalde las jaranas (Pérez Martínez, 2004: 184).
El individuo común y corriente no debe vivir atrapado por las preocupaciones.

El violín

33. ¡Ahora sí, violín de rancho, ya te agarró un profesor!; ...ya te tocó profesor (Pérez Martínez, 2002: 74).
34. Como el violín de Contla:¹³ templado a todas horas (Pérez Martínez, 2002: 112).
35. Nada sabe su violín y todos los sones toca (Pérez Martínez, 2002: 270).
36. Por darle al violín, le dio al violón; ...darle al violón; Tirarle al violín y darle al violón (Pérez Martínez, 2002: 319); Por pegarle al violín, le pegaron al violón (Pérez Martínez, 2002: 321).
37. Adonde va el violín, va la bolsa (Pérez Martínez, 2004: 450).
A donde van las hijas deben ir las madres a cuidarlas.

¹² Dicho local de Amozoc, Puebla.

¹³ Contla, municipio de Tlaxcala.

El pandero

38. *La moza loca más quiere pandero que toca* (Horozco: núm. 1437).¹⁴
Tiene muy poco saber / la mujer de su cosecha, / y si le dan a escoger / lo peor tiene de haber / y lo que es bueno desecha. // Especialmente si toca / en ser loquilla y liviana, / más quiere la moza loca / el pandero que la toca / y de aquel tiene más gana.
39. *No suele ser verdadero / lo que tañe al pandero* (NC, 2022); *No es todo vero, lo que suena en el pandero* (Horozco: núm. 2084).
Úsase tanta maldad / que si bien en ello miras / con grande dificultad / hallarás una verdad / sino trampas y mentiras. // No te creas de ligero / cuanto dicen ser verdad / que cierto no es todo vero / lo que suena en el pandero / que lo más es falsedad.
40. *Eso el pandero se lo dice* (Covarrubias, s.v. *pandero*).
41. *En manos está el pandero que lo sabrá[n] bien tañer* (Horozco: núm. 1128).
Cuando de alguno confío / el negocio en que algo va, / aunque tenga algún desvío / cada vía yo porfío / y espero que lo hará. // Y si acaso algún tercero / quiere en él duda poner, / respondo yo que lo quiero, / en manos está el pandero / de quien le sabrá tañer.
42. *Quien tiene dineros pinta panderos* (Pérez Martínez, 2002: 340).¹⁵

Los atabales, los tamboriles, el tambor y la tambora

43. *Haber traído los atabales* (Correas: 372).
Es: tener experiencia, y estar curtido en malaventura. Tomóse la metáfora de las mulas en que van los atabaleros, tañendo los atabales

¹⁴ Cf. “Más quiero panderico / que no saya” (NC, 1472 A); “Alfaya por alfaya, / más quiero pandero que saya” (NC, 1472 B).

¹⁵ Quizá con la acepción de *pintar* como: “fingir, engrandecer, ponderar o exagerar algo” (DRAE, s.v.).

[...]. Las cuales, por viejas y usadas, no se espantan con estos ni otros ruidos.

44. *La danza de Orgaz*:¹⁶ siete tamboriles y un danzante (Correas: 417).
45. Ahora con tambor, porque con violín se atora; Hora con tambora... (Pérez Martínez, 2002: 73).
46. A mí no me toquen diana, porque soy tambor mayor (Pérez Martínez, 2002: 66).
47. También el tambor es tropa (Pérez Martínez, 2002: 363).
48. El que nació pa tarugo,¹⁷ nunca llega ni a vaqueta; El que nace.... baqueta (Pérez Martínez, 2004: 412).
49. No te arrugues, cuero viejo, que te quiero pa tambor; ...para tambor; No te rompas... que ya es el último jalón¹⁸ (Pérez Martínez, 2002: 298).
50. Caridad y amor no tienen tambor (Pérez Martínez, 2002: 106).
51. Cuando los tambores hablan, las leyes callan (Pérez Martínez, 2002: 128).
52. No da trabajo tocar la tambora, el trabajo es cargarla (Pérez Martínez, 2004: 427). Cualquiera toca el cilindro, pero no todos lo cargan; Todos tocan el cilindro, pero no todos lo cargan; ...pero no cualquiera lo carga (Pérez Martínez, 2004: 137).

¹⁶ Orgaz, población de Toledo.

¹⁷ Juego de palabras, pues *tarugo*: "trozo de madera generalmente grueso y corto" (DRAE, s.v.).

¹⁸ *jalón*: "Distancia o trecho por recorrer, espacio entre dos lugares" (Dicc. del español usual en México, s.v.).

53. Pareces tambora de pueblo, hasta los nacos¹⁹ te tocan (Pérez Martínez, 2002: 314).
54. Salir como la tambora del pato: con golpes hasta en los aros (Pérez Martínez, 2002: 346).²⁰

La sonaja

55. El mejor diablo, sin sonaja. El mejor danzante se quedó sin bailar (Pérez Martínez, 2002: 162).
56. Me retiro de la danza porque no tengo sonaja (Pérez Martínez, 2002: 262).
57. No hay que meterse en la danza si no se tiene sonaja (Pérez Martínez, 2002: 287).
58. Sonador y sonaja, la misma alhaja (Pérez Martínez, 2002: 362).
59. Veinte años de danzante y nunca se me rompió la sonaja (Pérez Martínez, 2002: 380).

El cantar

Coplas, versos, cantares y canto

60. *Ese te hace la copla, que te la dice* (Horozco: núm. 1166).

¹⁹ *naco*: "Persona ignorante y vulgar, que carece de educación" (*Dicc. americanismos, s.v.*).

²⁰ *tambora*: instrumento de percusión usado en bandas de viento de México, especialmente en bandas sinaloenses y duranguenses. Es un membranófono de doble parche, con un diámetro entre 50 y 60 cm., un platillo instalado sobre el marco que se choca con otro platillo y un soporte para la tambora. Se percute con un mazo afelpado. Es una adaptación del bombo europeo (Chamorro, 1984: 63).

*No es lícito referir / cosa de que al[gui]en se sienta, / y así se debe huir / como
hacer o decir / derechamente la afrenta. // Quien dice lo que desplace / aunque
mucho lo matice / no cumple ni satisface, / porque ese es el que te hace / la
copla, que te la dice.*

El que te dice la copla, ese te la hace (Covarrubias, s.v. copla).

*Nunca se ha de decir a nadie lo que le puede lastimar, con sombra de que otro
lo ha dicho dél.*

61. Cuando no les falta verso es que les falta tonada (Pérez Martínez, 2002: 128).

62. *El cantar que no sé, ¿cómo lo diré?* (Horozco: núm. 885).

*Muy mal puedo yo saber / lo que nunca deprendí, / y si consiste en se ver /
¿cómo puedo yo hacer / lo que nunca jamás vi? // Tal es como quien no ve /
el que no sabe ni entiende / y así, el cantar que no sé / decid ¿cómo lo diré /
si primero no se aprende?*

63. *Yo también sé mi salmo y mi cantar* (Correas: 828).

Da uno a entender con esto que sabe su cuento.

64. *Ese es otro cantar; [o] Ese es otro que cantar; [o] Ese es otro cuento* (Correas: 345).

65. *Todos estamos en un cantar* (Correas: 780).

Cuando convenimos en un parecer. Con ironía o sin ella.

66. *Pues comenzastes el cantar, habéisle de acabar* (Correas: 663).

67. *Quien tiene muchos hijos y tiene poco pan, tómelos por la mano y dígales
un cantar* (Correas: 699).

*Que en la necesidad el padre ha de usar de alegría y artificio para disimu-
larla.*

68. *Es como coser y cantar* (Pérez Martínez, 2002: 197).

69. Puro canto y nada de ópera (Pérez Martínez, 2002: 323); ¡Mucho canto y nada de ópera! (Pérez Martínez, 2002: 266).
70. No cantan mal las rancheras (Pérez Martínez, 2002: 276).
71. No hay que cantar victoria; No cantes victoria antes de tiempo (Pérez Martínez, 2002: 286).
72. *El abad, de do canta, de allí yanta; ...donde canta, dende yanta* (Correas: 251).
73. *Como canta el abad, así responde el sacristán; ...responde el monacillo* (Correas: 172).
Como canta el cura... (Pérez Martínez, 2002: 109).
74. *Abad de aldea, mucho canta y poco medra* (Correas: 40).

El cantor y la cantora

75. *Estudiante y fraile, cantor y cantonera, ¡guarda afuera!* (Correas: 354).
76. *Ni barbero mudo, ni cantor sesudo* (Correas: 545).
77. *Ni buey cansado, ni cantor malmedrado* (Correas: 546).
78. ¿Qué porque le canta un pobre, no le gusta la tonada?; Ya porque les canta un probe [*sic*], ni la tonada les gusta (Pérez Martínez, 2002: 326).
79. *¡Quién te oyese, y no te viese!* (Correas: 696).
Dícese por la fea que canta bien.
80. Como las madres de las cantadoras: de oyonas y en buen lugar (Pérez Martínez, 2002: 114).
81. Las mujeres por curiosas no cantan misa (Pérez Martínez, 2002: 235).

Quien canta sus males espanta

82. *Quien canta, sus males espanta* (Correas: 677); *Quien ríe y canta, diz que sus males espanta* (Horozco: núm. 2679).

Sin perjuicio holgar / el hombre mucho aprovecha / para poder olvidar / la tristeza y el pesar / que con esto se deshecha. // Y si la pena no es tanta, / puédesse disimular, / así que quien ríe y canta / diz que sus males espanta / para no darles lugar.

Quien canta sus males espanta; El que canta sus penas espanta (Pérez Martínez, 2002: 168).

83. *Canta Antón por desesperación* (Correas: 153).

Sucede con miedo y sentimiento de daño que se tiene o espera, cantar sin saber de sí, o esforzándose.

Cómo cantar

84. *Cada uno canta como tiene la gracia, y casa como ha ventura* (Correas: 146).

85. No vale cantar tan alto, solo medio tristoncito (Pérez Martínez, 2002: 301); La gracia no es cantar fuerte, sino medio tristoncito (Pérez Martínez, 2004: 225).

Ponte a cantar

86. *En enero ponte en el otero y si vieres verdegear, ponte a llorar; y si vieres torrear ponte a cantar* (Correas: 315).

Porque enero quiere ser claro y de heladas, no blando. "Torrar" es: quemar las hierbas con el hielo; lo contrario de "verdegear".

87. – *Hija regalada, ¿quiés canto o rebanada?* – *Canto, madre* (Correas: 390).

Reprehende las madres que regalan demasiado a las hijas y las dan libertad.

88. *Mozas, cantá y bailá, que yo, ya, ya* (Correas: 530).

Dicho de quien pasó su tiempo.

89. *Dilo cantando, que se sale la cuba; o que se va la cuba* (Correas: 228).
90. *Tanto vale el responso rezado como cantado* (Correas: 766).
Contra los que van rezongando y refonfuñando, y murmurando entre dientes.
91. *¿Qué dicen, calandrias?... ¡Cantan o les apachurro el nido!; Cantan bien...; Calandrias, cantan o les apachurro el nido* (Pérez Martínez, 2002: 324).²¹
92. *Quien tarde se levanta tarde canta* (Pérez Martínez, 2002: 340).
93. *No la chiflen que es cantada; ...chifles...; ...chifle...*²² (Pérez Martínez, 2002: 289).

Ni aunque cantes

94. *Cabellos y cantar, no cumplen ajuar* (Correas: 143); *Cabellos y cantar no es buen ajuar* (Covarrubias, s.v. *ajuar*); *Rubios cabellos y gracia en cantar, no hacen ajuar* (Covarrubias, s.v. *cabello*).
Las mujeres que se casan por ser hermosas y graciosas, pasados los primeros días de contento, viven con angustia, con necesidad y pobreza, empero las ricas y las que no lo son, todas querrían ser rubias, o por naturaleza o por arte; y así usan de lejías fuertes, de donde les provienen enfermedades de cabeza, corrimientos a los dientes y muelas.
95. *No me cante mortuorios; o No me cuente mortuorios* (Correas: 580).
Cuando nos cansa lo que nos dice[n], y no queremos oír excusas que nos dan a despropósito.
96. *No lo estimo en un cantar vizcaíno; [o] en las coplas de Calaiños* (Correas: 579).

²¹ Este dicho forma parte de la siguiente cuarteta: "Árboles de la barranca, / por qué no han reverdecido? / ¿Qué dicen, calandrias, cantan / o les apachurro el nido" (Pérez Martínez, 2002: 324n).

²² *chiflar*: 'eufemismo por el mexicanismo *chingar*. *No la chinguen: ...'*

97. *Ruegos porque cante, y ruegos porque calle* (Correas: 715).
98. Tú cantarás muy bonito, pero a mí no me diviertes; ...muy alegre...; ...muy bien... (Pérez Martínez, 2002: 371).
99. A mí no me cantan ranas; a cantar a la laguna (Pérez Martínez, 2002: 66).
100. Al que nació para triste, aunque le canten canciones (Pérez Martínez, 2002: 81).

El mal cantar

101. *Ruin pájaro, ruin cantar* (Correas: 715).
Del que habla mal como quien es.
102. *Canta el pato entre los cisnes* (Correas: 153).
El que mal canta.
103. *Quien mal canta bien le suena* (Correas: 684).
Quien mal canta bien le suena (Pérez Martínez, 2002: 335).
104. *Cantar mal y porfiar* (Horozco: núm. 523).
*Si de algún inconveniente / es algún hombre increpado / y procura adrede-
mente, / sin vergüenza de la gente, / ser de aquel vicio notado, / procurando
proseguir / el vicio sin se enmendar, / cierto sin nada mentir / podemos por
él decir / cantar mal y porfiar.*
No hay cosa como cantar mal, para cantar mucho (Pérez Martínez, 2002: 282).
105. Muy bien que cantabas, dije; mas no que cantabas bien (Pérez Martínez, 2002: 269).
106. No rebuzna nomás porque no sabe la tonada; No rebuzna porque... (Pérez Martínez, 2002: 295).

Cantar y llorar

107. *Pensé cantar y lloré* (Correas: 630).
108. *Cuando arrendar, cantar; y al pagar, llorar* (Correas: 194); *Al comer de los tocinos, cantan padres y hijos; al pagar, ¡sús!, a llorar* (Correas: 56) (Cf. NC, 2007); *Al comer de los tocinos, cantan tíos y sobrinos, mas al pagar, sus llorar* (Horozco: núm. 202).
Para el tiempo de tragar / nunca faltan comedores, / mas cuando se ha de llegar / al plazo para pagar / hay muy pocos pagadores. // Al matar de los cochinos, / mucho placer y holgar, / y al comer de los tocinos, / cantan tíos y sobrinos, / mas al pagar, sus llorar.
109. *Aprende llorando, y reirás ganando; o y cantarás ganando* (Correas: 97).
Que se lleve con ánimo el trabajo de aprender, por el provecho que ha de salir dél.
110. *Dos dueños de una bolsa, el uno canta y el otro llora; Dos amigos de una bolsa...* (Correas: 243; Horozco: núm. 830).
Si [en] lo que es de compañía / uno gasta y otro endura, / cuanto el gastador tenía / de placer y de alegría / tiene [el] otro de amargura. // Lo que uno trae y embolsa, / el otro gasta en una hora, / como en fin se desembolsa / dos amigos de una bolsa / uno canta y otro llora.
111. *Quien cabo mal vecino mora, en lugar de cantar, llora* (Horozco: núm. 2549).
Es terrible sobregüeso²³ / tener uno un mal vecino / que le trae a picamueso²⁴ / y anda siempre de travieso / y en puntillos de continuo. // Y acontece que a deshora / le levanta una maldad / y el que cerca desde mora / en lugar de cantar llora / con la mala vecindad.
112. *Donde todos salen llorando, no puedo yo ir cantando* (Correas: 241).

²³ sobregüeso: "...lo que molesta o sirve de embarazo o carga..." (Dicc. autoridades, s.v.).

²⁴ a picamueso: 'a pica más eso'.

113. *Cantar en la iglesia y llorar en la celda; o y llorar en casa* (Correas: 154);
En la iglesia, cantar; y en casa, llorar (Correas: 320).
Que se alabe y ore a Dios en la iglesia, y en casa se trabaje y gane la vida, y se giman los pecados; y es queja de clérigo pobre y sacristán.
114. *Llorarán, y cantaremos, darnos han y daros hemos* (NC, 1458 bis; Correas: 479).
Palabras de los clérigos que deben algo; y se acomoda a cirujanos, y otros que medran con discordias ajenas.
115. *La hacienda del abad, cantando se viene y chiflando se va* (Correas: 421);
Los dineros del sacristán / cantando se vienen y cantando se van (NC, 1862);
Cantando se vien, y cantando se va, la hacienda del abad (Correas: 154).
Entre las otras causas porque cantando se va, es porque los herederos la reciben alegremente.
116. *La viuda llora, y otros cantan en la boda* (Correas: 450).
Dice la presteza con que se casará, y que en este mundo unos lloran y otros ríen, y éstos vuelven a llorar, porque es lleno de mudanzas y más del bien al mal.
117. *Todas cantan en la boda y la novia llora* (Correas: 776).
118. *La cantimplora, lo que en verano canta, en invierno llora* (Correas: 414).
Que es dañosa a la salud la mucha frialdad de la bebida, y se paga después.
119. *Un[a] alma sola, ni canta ni llora; o Un ánima sola...; o Una persona sola...* (Correas: 799; Horozco: núm. 3102).
Placer y felicidad / es estar en compañía, / mas viviendo en soledad, / de pura necesidad / ha de faltar alegría. // Allí la tristeza mora / donde a cualquiera hora / no hay con quien tener parola, / así que un ánima sola / diz que ni canta ni llora.
 El pájaro solo ni llora ni canta bien (Pérez Martínez, 2002: 164).

120. Nunca cantes cuando pierdas, que ya llegará tu día (Pérez Martínez, 2004: 177).

Todo mundo tiene su día y todas las cosas su tiempo. Cantar es una alternativa al llanto ocasionado por la desgracia. "Canta y no llores" dice una canción.²⁵

121. Quien con mujeres anda o llora o canta (Pérez Martínez, 2002: 331).

122. El amor entra con cantos y sale con llantos (Pérez Martínez, 2002: 153).

123. También de dolor se canta, cuando llorar no se puede (Pérez Martínez, 2004: 190).

Cantar no es solo síntoma de alegría, como llorar no lo es de dolor. Ambas cosas, la alegría y el dolor, se pueden fingir.

124. Mañana a estas horas... o cantas o lloras (Pérez Martínez, 2002: 253).

El cantar y la locura

125. *Conocerás la locura en cantar y jugar y correr mula* (Correas: 186).

126. *En tristezas y en amor, loquear es lo mejor* (Correas: 329).

Quiere decir divertirse, aunque en juguetes disparatados y cantares sin orden, como suelen hacer los que están con alguna pasión, para no pensar en lo que les da pena.

127. *Si el loco asentado está o los pies mueve o cantará* (Correas: 733).

128. *El seso derecho: cantar en la mesa, bailar en el lecho; o y silbar en el lecho* (Correas: 300).

Por ironía, de hecho de necio.

²⁵ La canción es el "Cielito lindo" mexicano.

129. *Quien come y canta, de locura se levanta; o con locura se levanta; Quien come y canta, seso le falta* (Correas: 679).

El que come y canta loco se levanta (Pérez Martínez, 2002: 168).

Cantar por confesar

130. *Bailar siempre, cantar nunca* (Pérez Martínez, 2004: 64); *Baila, pero no cantes* (Pérez Martínez, 2004: 63-64).

Dicho de ladrones que autoriza a robar en tanto que conmina a no andar divulgándolo; el ladrón puede robar cuanto quiera, pero nunca debe decirlo.

Los animales que cantan

El gallo

131. *Cuando los gallos cantan cerca está el lugar* (Horozco: núm. 2456).²⁶

Cuando llega la vejez, / porque cada cual despierte / el no ver y la sordez / las rugas y la canez / muy cerca está ya la muerte. // Si da pena el orinar / y la ijada a más andar / y los riñones discantan / como cuando gallos cantan / muy cerca está ya el lugar.

132. *Buen gallo le cantó* (Correas: 132).

Cuando uno tuvo buena dicha con el favor y ayuda de alguno. Dícese "cantar buen gallo" por: tener ventura, y "ser su gallo" por: el que da favor. "Es el rey su gallo".

133. *Otro gallo le cantara, si buen consejo tomara* (Correas: 610); ...*si buen camino tomara* (Horozco: núm. 2254).

Aquel que quiso tomar / mal camino en este mundo / y el bueno y santo dejar / justamente va a parar / para siempre en el profundo. // Y pues la vía está

²⁶ Cf. "Caminá, señora, / si queréis caminar, / pues que los gallos cantan, / cerca está el lugar" (NC, 1010).

clara / del camino que va al cielo, / otro gallo le cantara / si buen camino tomara / cuando pudo acá en el suelo.

Si buen consejo tomara, otro gallo le cantara (Pérez Martínez, 2002: 350).

134. *Oyó el gallo cantar y no supo en qué muladar* (Covarrubias, s.v. gallo).

Esto se dice de los que refieren alguna doctrina de profesión que ignoran, y se les quedó alguna proposición o máxima corrompida y no bien entendida.

Oír gallo cantar y no saber en qué muladar (Horozco: núm. 2220).

Veré[i]s algunos que a tiento / tras sus pareceres guían, / y cosas sin fundamento / por solo su pensamiento / adivinando porfían. // Y ocasión de porfiar / toman de haber algo oído / como oír gallo cantar / sin saber el muladar / donde viene el sonido.

Cantó el gallo, no supo cómo ni cuándo (Correas: 154).

Del que mal sabe algo.

Oyes cantar el gallo y no sabes dónde; ...ni dónde; ...ni' onde; pero no das con el rancho (Pérez Martínez, 2002: 306).

135. *En menos que canta un gallo tartamudo* (Pérez Martínez, 2002: 193).

136. *Más claro no canta un gallo; ...el gallo* (Pérez Martínez, 2002: 254).

137. *Cada gallo canta en su muladar* (Correas: 145).

Como decir es señor.

Cada gallo canta en su muladar y en viendo la suya dejó de cantar; Cada gallo en su muladar no canta mal (Correas: 145).

138. *Cada gallo canta en su gallinero; y el español, en el suyo y en el ajeno, cuando es bueno; Cada gallo canta en su gallinero, y el que es bueno, en el suyo y en el ajeno* (Correas: 145).

El que es buen gallo en cualquier gallinero canta; ...dondequiera canta; El buen gallo...; Un buen gallo... El que es gallo... (Pérez Martínez, 2002: 171).

Gallo fino y pendenciero canta bien en todas partes, hasta en su-

cio basurero; ...canta hasta en el basurero (Pérez Martínez, 2004: 215).

Se aplica a situaciones en que se insta a alguien a hacer allí lo que según fama sabe hacer.

139. El gallo más grande es el que más recio canta (Pérez Martínez, 2004: 215).

Se usa para comentar situaciones en que el poderoso y el adinerado se imponen por la fuerza a los demás.

140. *Canta el gallo, responde el capón: "¡Guay de la casa do no hay varón!"; Canta el gallo, responde la gallina: "¡Amarga la casa do no hay harina!"* (Correas: 153; NC, 1197 A y B).

141. *No cantan bien dos gallos en un gallinero, ni pueden bien cantar en un muladar, sin competir y pelear, como ni dos reyes en un reino reinar* (Correas: 569).

142. *Triste de la casa, donde la gallina canta y el gallo calla* (Correas: 792).
Triste está la casa donde la gallina canta y el gallo calla (Pérez Martínez, 2002: 371); Desgraciado el gallinero donde la gallina canta y el gallo cacarea (Pérez Martínez, 2004: 215); Malo cuando la gallina canta y el gallo está clueco (Pérez Martínez, 2002: 253).

143. Gallo que no canta, al corral (Pérez Martínez, 2002: 206).

144. Marido que no es casero canta en otro gallinero (Pérez Martínez, 2002: 253).

145. Pa mole su gallo viejo, que ya mi pollita canta (Pérez Martínez, 2004: 305).

146. Al gallo que canta suelen apretarle la garganta (Pérez Martínez, 2002: 76); Cuando el gallo no canta, algo tiene en la garganta (Pérez Martínez, 2002: 125); Gallo que no canta...; Ese gallo... (Pérez Martínez, 2002: 206).

147. Antes de media noche el gallo cantar pudo, cambio de tiempo seguro (Pérez Martínez, 2002: 87).
148. Como el gallo de la tía Petrona: pelón, pero cantador; ...de tía Clea... (Pérez Martínez, 2002: 110); Eres como los gallos pelones: encuerado y cantador (Pérez Martínez, 2002: 196).
149. Tú cantarás como gallo, pero a mí no me convences; Tú me cantarás como gallo, pero no me haces madrugar (Pérez Martínez, 2002: 371).

Otros animales cantores

150. *En cantando la gallina, máatala luego, quita el agüero* (Correas: 309).
Que se refrene a la mujer.
151. *La gallina que canta al maitín y la mujer que parla latín nunca hicieron buen fin* (Correas: 419).
152. *Antes faltará al ruiñeñor qué cantar que a la mujer qué parlar y llorar* (Correas: 91); ...*que a la mujer qué parlar* (Horozco: núm. 276).
En esto considerando / aun es cosa de advertir / que las mujeres estando / toda su vida parlando / no les falta qué decir. // Y antes le podrá faltar, / al menos en esta era, / al ruiñeñor qué cantar / que a la mujer qué parlar / según de suyo es parlera.
153. *Por el canto se conoce el pájaro* (Correas: 646).
154. *No son todos ruiñeñores los que cantan entre las flores* (Correas: 591).²⁷
No son todos ruiñeñores los que cantan entre las flores (Pérez Martínez, 2002: 298).

²⁷ Véase la letrilla de Góngora: "No son todos ruiñeñores / los que cantan entre flores, / sino campanitas de plata, / que tocan al alba; / sino trompeticas de oro / que hacen la salva / a los soles que adoro...". (Cf. NC, 2012).

155. *Canta la rana y no tiene pelo ni lana* (Correas: 153).
Que se sufra la pobreza con paciencia, tomando ejemplo en los animales, a quien Dios sustenta.
156. *Cantó a la alba la perdiz, más la valiera dormir; Cantó el cuclillo, y cantó por su mal, descubriendo su nido; Cantó el cuquillo y descubrió su nido; Cantó el pardal y cantó por su mal* (Correas: 154; NC, 517).
157. *Pájaro cantador, volador* (Pérez Martínez, 2002: 308).
158. *El ave canta aunque la rama cruja, como que sabe lo que son sus alas; El pájaro canta...* (Pérez Martínez, 2002: 154).
159. *El cisne muere por cantar bien una sola vez* (Pérez Martínez, 2002: 156).
160. *A quince de marzo da el sol en la sombría y canta la golondrina* (Correas: 35).
161. *Si el cuco no canta entre mayo y abril, o él es muerto, o la fin quiere venir* (Correas: 732); *Cuando canta el cuco, una hora llueve, otra hace enjuto* (Correas: 194).
Entiende: cuando comienza a cantar y oírse, que es por abril.
162. *Cuando la culebra canta, señal de agua* (Correas: 202).²⁸
163. *Cuando la perdiz canta y llueve es señal de agua* (Correas: 887).
Donoso pronóstico.
164. *Cuando cantan las cigarras es porque agua piden; ...es porque aprieta el calor* (Pérez Martínez, 2002: 124).

²⁸ Cf. El romance *Penitencia de Rodrigo*: “Bajó unas vegas abajo, / subió unas sierras arriba, / donde cae la nieve a copos / y el agua menuda y fría, / donde canta la culebra, / la sierpe le respondía, / y se encontró a un ermitaño / que vida santa allí hacía”.

165. Cuando el tecolote canta, el indio muere; no es cierto, pero sucede; Si el tecolote... (Pérez Martínez, 2004: 412-413).

Parte de la creencia de los antiguos mexicanos de que el canto del búho es señal de mal agüero. De ahí se formó la creencia que subyace al refrán.²⁹

Objetos cantores

166. *Lo que ha de cantar el buey canta el carro; Lo que había de cantar el carro cantan los bueyes* (Correas: 464); *Lo que ha de cantar el carro canta la carreta* (Correas: 464; Covarrubias, s.v. *carro*).

[La carreta] cuando camina va chirriando y haciendo sonos ya altos ya bajos, aunque lleve poca carga; el carro al revés, va rodando sin ningún ruido y llevando dentro de sí mucho peso. Este refrán se acomoda cuando entre dos que tienen algún trato, se queja el que menos razón tiene, y el agraviado calla y pasa por todo.

Lo que ha de cantar el buey canta la carreta (Pérez Martínez, 2002: 242).

167. *Carro que canta a su dueño avanza* (Correas: 157).

Porque anda ganando.

El baile

Bailes, danzas, fandangos, mitotes y bodas

168. *En el baile la mira. A fe que no es mentira* (Correas: 312).

169. *Pariente de parte del rocín del baile* (Correas: 625).

Contra los que se hacen parientes de otros más nobles; y moteja a los tales de tan ruines, que no les toca aquel parentesco sino en haber sido lacayos, o mozos de caballos, del que se hacen parientes, u de sus pasados.

²⁹ Sahagún registra dos agüeros de los que puede derivar esta creencia, en ninguno menciona específicamente al tecolote, sino los nombres españoles búho y lechuza, véase Sahagún, 2000: V, IV, 446 y V, v, 447.

170. Ya estamos en el baile, y ahora hay que bailar (Pérez Martínez, 2002: 383).
171. Te fue como al catrín del baile, de la tiznada; Como al catrín... (Pérez Martínez, 2002: 366).³⁰
172. Baile y cochino, el del vecino; ...el de mi vecino; ...en casa del vecino; ...en la casa del vecino (Pérez Martínez, 2004: 64).
Establece que todo lo social y público no ha de llevarse a cabo en la propia casa para evitarse molestias.
173. Donde bailan y tocan, los más se embocan; ...todos se embocan (Pérez Martínez, 2004: 64).
Asienta que donde hay pachanga³¹ y hartazón hacia allá acude todo mundo.
174. Hacen lo que las viejas en los bailes: ocupan sillas, desocupan copas y hablan como tarabillas; Hacer lo que las viejas en los bailes, ocupar sillas y desocupar copas (Pérez Martínez, 2002: 209).
175. A ver a una boda y a divertirse a un fandango; A ver a un velorio... (Pérez Martínez, 2002: 69).
176. Adornar el chango pa que otro lo baile; Adornar al mono...; Vestir el mono...; Vestir la muñeca para que otro la lleve al fandango (Pérez Martínez, 2002: 71).
177. *Aquel así bien danza como tiene amigos en la sala* (Correas: 97).
178. *Cada ruin quiere entrar en la danza, con su mudanza* (Correas: 146).

³⁰ *catrín*: "Que viste con elegancia o que se ufana de vestir elegantemente" (*Diccionario del español usual en México, s.v.*); *tiznada*: "Eufemismo por chingada o fregada"; *tiznar*: "manchar la fama" (Gómez de Silva, 2001: *s.v.*).

³¹ *pachanga*: "Fiesta popular o familiar, generalmente con baile" (*DRAE, s.v.*).

179. Como la muerte de Apango: ni chupa³² ni bebe ni va al fandango; ...ni come ni bebe...; ...que ni chupa...; ...que ni fuma ni bebe... (Pérez Martínez, 2004: 310).
Se aplica a quienes se abstienen de manera absoluta de las diversiones.
Apango solo aparece en el texto por necesidad de rima.
180. Esta vida es un fandango y el que no lo baila, un tonto (Pérez Martínez, 2002: 202).
181. Ojo me hace la tristeza en medio de dos fandangos (Pérez Martínez, 2002: 305).
182. Este mundo es un mitote y aquel que se cree de él es un tonto guajolote³³ (Pérez Martínez, 2002: 203).
183. *La flaca baila en la boda, que no la gorda* (Correas: 419).
Defensa de las flacas.
184. *La que no baila, de la boda se salga* (Correas: 443; NC, 1403).
La que no baila que se salga de la boda (Pérez Martínez, 2002: 230).
185. *Ni boda sin canto ni mortuorio sin llanto* (Correas: 546).
186. No te ataques³⁴ que no es boda, es un simple bailecito (Pérez Martínez, 2002: 298).
187. Quien baila, de boda en boda se anda (Pérez Martínez, 2002: 329).

³² *chupar*: "Ingerir bebidas alcohólicas" (DRAE, s.v.).

³³ *guajolote*: En forma figurada: "Bobo, sandio, necio, tonto" (Santamaría, 1974, s.v.).

³⁴ *atacarse*: "Sorprenderse y enfadarse simultáneamente" (Dicc. Americanismos, s.v.).

El “jarabe”

188. Cuando san Juan baje el dedo o cuando baile jarabe; Hasta que san Juan... (Pérez Martínez, 2002: 129).
189. Jarabe sin respunteado es mal bailado; ...sin respuntar, es mal bailar (Pérez Martínez, 2004: 257).
Respuntar consiste en cruzar las piernas alternativamente y pisar al son de la música únicamente con las puntas de los pies.
190. Para bailar jarabe, con quien lo sabe; ...quien lo sabe; Solo baile jarabe el que lo sabe (Pérez Martínez, 2004: 257).

Zapatear y taconear

191. Si es tu destino morir ahogado, puedes bailar en fuego un zapateado (Pérez Martínez, 2002: 352).
192. Zapateador que bien zapatea bien se menea (Pérez Martínez, 2002: 386).
193. Hasta los huaraches zapatean (Pérez Martínez, 2002: 211).
194. Soy chaparro pero taconeador (Pérez Martínez, 2002: 362).
195. Hasta que hubo un guarache viejo que me viniera a taconear; ... huarache... (Pérez Martínez, 2002: 211).
196. Nomás eso me faltaba: que una de guaraches me viniera a taconear; ...que uno de huarache (Pérez Martínez, 2002: 302).³⁵

Bailar

197. *Bailar bien y bailar mal, todo es bailar* (Correas: 116).

³⁵ Que alguien sin los medios o la autoridad suficiente quiera dar consejos u órdenes.

198. *Si bien bailo o mal bailo, mi cuerpo solazo* (Correas: 730).
199. ¿Quién me quita lo bailado? (Pérez Martínez, 2002: 336).
200. Pies que aprenden a bailar no saben quietos estar (Pérez Martínez, 2002: 317).
201. Te olvidaste del nombre, pero no del meneadito (Pérez Martínez, 2002: 366); Olvidaste el nombre, pero no el meneadillo; Se le olvidó... (Pérez Martínez, 2002: 306).
202. Bueno es por gusto bailar, pero no pelarse³⁶ tanto (Pérez Martínez, 2004: 231).
203. El que se fue a bailar perdió su lugar (Pérez Martínez, 2002: 183).
204. No yendo a bailar a Chalma, que son los santos de cuero (Pérez Martínez, 2002: 274).³⁷
205. No te agarro, chapulín, porque estás muy bailador (Pérez Martínez, 2002: 298).
206. O bailas o te suspendo la tonada (Pérez Martínez, 2002: 304).
207. Ora sí que el mejor huehuenche³⁸ se ha quedado sin bailar (Pérez Martínez, 2002: 306).

³⁶ *pelarse*: Santamaría registra una acepción que podría corresponder al sentido de este refrán: "Descararse" (1974, s.v. *pelar*).

³⁷ En Chalma, Estado de México, hay un santuario donde se venera al Señor de Chalma (en el mismo lugar en que los misioneros destruyeron un dios prehispánico color negro se apareció un Cristo también negro). Tradicionalmente, los peregrinos que van por primera vez a Chalma adquieren una corona de flores con la que bajan bailando hasta el santuario donde la depositan.

³⁸ *huehuenche*: "Hombre mayor que dirige las danzas en las fiestas de un pueblo" (mexicanismo), *DRAE*.

208. Otra vez la misma danza y yo que no sé bailar (Pérez Martínez, 2002: 306).

Bailar al son

209. *Al son que me hicieras a ese bailaré* (Correas: 67; Horozco: núm. 159).
Los hijos y servidores / hacen lo mismo que ven / a sus padres y señores / y les llevan los tenores / siguiendo su mal o su bien. // Así que como tañeres / de esa suerte tañeré, / y si que baile quisieres, / al son que tú me hicieras, / a ese mismo bailaré.
 Baila al son que le tocan; Ese baila al son que le toquen (Pérez Martínez, 2002: 94).
 Como la pinten la brinco y al son que me toquen bailo; Como quieran puedo... (Pérez Martínez, 2002: 113).
210. *Asaz bien baila a quien la fortuna hace el son y la mudanza* (Correas: 105).
211. *Hago el son al asnejón, siquiera baile, siquiera non* (Correas: 378; NC, 1500 B); *Sin son o con son, bailaba el asnejón* (Correas: 750).
212. *Si gana habéis de bailar, yo os haré el son, Pascual* (Correas: 735).
213. *Quien tiene gana de bailar sin son bailará; o con poco son bailará* (Correas: 698).
 A ganas de bailar no importa mucho el son (Pérez Martínez, 2002: 61).
214. *Aprende baja y alta; y lo que el tiempo tañere, eso danza* (Correas: 97).³⁹
215. El que no oye sino su son no sabe más que un ton (Pérez Martínez, 2002: 178).

³⁹ Posturas de baile.

216. No muevas todas las teclas por si falta algún son; ...por si te falta... (Pérez Martínez, 2004: 412).

No hay que agotar todos los recursos en lo que has emprendido: hay que guardar algo por si hiciera falta.

La mujer y el bailar

217. *A la mujer bailar y al asno andar y rebuznar, faltando quien, el diablo se lo ha de enseñar* (Correas: 19); *A la mujer bailar y al asno rebuznar, el diablo se lo ha de mostrar* (Horozco: núm. 162).

Aun apenas está fuera / la mujer del cascarón / cuando es ya saltadera, / danzadora y bailadera, / aunque no le hagan son. // Y así, a la mujer bailar / en teniéndose en los pies / y al borrico a rebuznar / no es menester amostrar / que muy natural les es.

- A la mujer bailar y al asno rebuznar, el diablo se lo debió de mostrar* (Covarrubias, s.v. baile).

Esles tan natural a las mujeres la inquietud y mutabilidad, que esta las inclina y facilita al baile, que no es otra cosa sino una inconstancia en su cuerpo y en todos sus miembros. Algunos bailes deben haber sido en el mundo de mucho perjuicio; y entre todos, el que más fue, es de la hija de Herodíades, que en premio de su desenvoltura la dieron la cabeza del bienaventurado Baptista.

218. *El avisado y discreto sabe que las mujeres sin maestro saben llorar, mentir y bailar* (Correas: 256); *Las mujeres, sin maestro...* (Correas: 455).

219. *Si Marina bailó, tome lo que halló* (NC, 1501; Horozco: núm. 2833).

Si alguna cosa hacemos / reprobada y deshonesta, / de ella misma en fin habemos / el pago que merecemos / por donde caro nos cuesta. // Y de aquí se levantó / aquel refrán muy usado / que si Marina bailó, / tome lo que se halló / por haber así bailado.

- Si Marina bailó, tome lo que ganó* (Covarrubias, s.v. Marina).

Dando a entender que las mujeres no han de ser desenvueltas.

220. *La moza bailadera, en un año echará tela; y la que no baila, cada semana* (Correas: 429).

221. *La rueca en la cinta y los pies en la bailía* (Correas: 444).
222. El que presta la mujer para bailar o el caballo para torear, no tiene qué reclamar; ...y el caballo... (Pérez Martínez, 2004: 313).
 Para un hombre hay cosas que no se prestan: el caballo, el rifle y, desde luego, la mujer, que forma parte del ajuar del ranchero como las otras. Si contraviene esta regla fundamental, no tiene nada que reclamar después.
223. Hay tres clases de pendejos:⁴⁰ el que brinda con el cantinero, el que monta sin barbiquejo⁴¹ y el que baila con su mujer; ...de tarugos: el que brinda con el dependiente... (Pérez Martínez, 2004: 139).

Que no te bailen

224. *Hacerle cornudo y hacerle bailar no es hecho de alabar* (Correas: 377).
225. *Tras cornudo, apaleado, y mandábanle bailar, y aun dicen que baila mal* (Correas: 787).
226. *Loa al tonto y hazle bailar; si no es tonto, tonto le harás tornar* (Correas: 468).
227. No seas mono porque te bailan (Pérez Martínez, 2004: 307).
 Insta al que se hace el gracioso, el galán o el presumido a no adoptar tales o semejantes actitudes porque puede quedar en ridículo. Se usa para frenar tales actuaciones.

El dinero y el bailar

228. *Anden dineros, que todos bailaremos* (Correas: 87).

⁴⁰ *pendejo*: "Que es tonto en extremo, que resulta despreciable" (*Dicc. del español usual en México, s.v.*).

⁴¹ *barbiquejo*: "Barboquejo" (Santamaría, 1974, *s.v.*). *barboquejo*; "Cinta o correa que sujeta una prenda de cabeza por debajo de la barbilla" (*DRAE, s.v.*).

229. *Dineros haya en el bolsón, que no faltará quien haga el son* (Correas: 229).

230. *Por dinero baila el perro* (Horozco: núm. 2366).⁴²

*No hay cosa en aquesta vida / que tener el hombre pueda / por más preciosa
y subida / que no pueda ser habida / por el que tiene moneda. // Por el dinero
se ablandan / las duras peñas y el hierro, / por dinero ruines mandan, / tras
dinero todos andan, / por dinero baila el perro.*

Por dinero baila el perro (Covarrubias, s.v. dinero).

Las más cosas se hacen por el propio interés y no por darnos contento.

Por dinero baila el perro, y por pan si se lo dan (Correas: 645); *Por el
dinero baila el perro y salta por el cerco* (Correas: 646).

Por dinero baila el perro y por pan si se lo dan (Pérez Martínez, 2002: 319).

Con dinero baila el perro; ...y sin dinero bailas como perro (Pérez Martínez, 2002: 117).

Lo que no se puede

231. *Quien va mal cantando no puede ir bien orando* (Correas: 702).

232. *No se puede cargar el muerto y cantar el alabado* (Pérez Martínez, 2004: 311).

Establece que dos cosas que no se pueden hacer al mismo tiempo. El "alabado" es un himno religioso que se rezaba o cantaba a cualquier hora de la noche, sobre todo en el campo. Se suele usar para conjurar situaciones en que alguien quiere monopolizar funciones sobre todo incompatibles.

233. *No se puede cantar y decir misa* (Pérez Martínez, 2002: 296).

234. *No se puede bailar en dos bodas al mismo tiempo* (Pérez Martínez, 2002: 296).

⁴² Cf. " — Por dinero baila el perro, Juana, / Juana, por dinero baila. / — Salte y baile y baile por dinero, / que yo por mi contento bailar quiero" (NC, 1552).

235. No se puede bailar con chaparreras⁴³ (Pérez Martínez, 2004: 127); No se puede bailar con calzoneras (Pérez Martínez, 2004: 108-109).

La calzonera es una especie de pantalón de gamuza abierto desde los muslos hasta abajo; dicha abertura se cierra con botones o con correas. Una prenda así impide moverse con libertad. Se usa para sancionar situaciones en que algún impedimento directamente afecta lo que se quiere hacer y no deja llevarlo a cabo.

Y... la bebida

236. *El agua hace mal y el vino hace cantar* (Correas: 252).

237. *La carne pone carne y el pan pone panza y el vino guía la danza* (Correas: 414).

238. *Si queréis que baile, ande el barril delante* (Correas: 742).

239. *Bien canta el francés de mojado el papo* (Correas: 123); *Bien canta el catalán si se lo dan* (Correas: 123).

240. *En Cantalapiedra y Cantalpino canta la vieja con el buen vino* (Correas: 309; NC, 1592).⁴⁴

241. *Vino de Alahejos hace cantar los viejos* (Correas: 815).⁴⁵

242. *Bien canta Marta después de harta* (Correas: 123).

⁴³ *chaparreras*: "Cubiertas de cuero grueso y flexible de venado, de chivo o de lona, que usan los vaqueros y los charros sobre el pantalón para protegerse de los chaparros y otros arbustos y varas del campo; se atan por la cintura con correas y se ajustan a las piernas por medio de trabas y hebillas" (*Dicc. del español usual en México, s.v.*).

⁴⁴ Cantalapiedra y Cantalpino, municipios de Salamanca.

⁴⁵ Alahejos, población de Valladolid.

Bibliografía citada

- CAMPOS, Rubén M., 1930. *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*. México: SEP.
- CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús, y Julia SEVILLA MUÑOZ, 2002. *Los 494 refranes del Seniloquium*. Madrid: Guillermo Blázquez.
- CERVANTES, Miguel de, 1999. *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico. 2 vols. 3ª ed. Barcelona: Crítica.
- CHAMORRO, Arturo, 1984. *Los instrumentos de percusión en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- CORREAS, Gonzalo, 2000. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales [1627]*, ed. Louis Combet. Revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu. Madrid: Castalia.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, 1995. *Tesoro de la lengua castellana o española [1611]*, ed. Felipe C. R. Maldonado. Revisada por Manuel Camarero. Madrid: Castalia.
- Diccionario de americanismos*, 2010. Lima: Asociación de Academias de la Lengua / Santillana.
- Diccionario de autoridades*, 1963. Ed. facsímil. 3 vols. Madrid: Gredos.
- Diccionario del español usual en México*, 2009. 2ª ed. México: El Colegio de México.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido, 2001. *Diccionario breve de mexicanismos*. México: Academia Mexicana / FCE.
- HERNÁNDEZ AZUARA, César, 2003. *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. México: CIESAS / El Colegio de San Luis / Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- HOROZCO, Sebastián de, 1986. *Teatro universal de proverbios [1558-1580]*, ed. José Luis Alonso Hernández. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MIRANDA, Ricardo, 2001. *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México: Universidad Veracruzana / FCE.
- NC: Margit FRENK. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII*, 2003. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- ORTA VELÁZQUEZ, Guillermo, 1970. *Breve historia de la música en México*. México: Porrúa.

- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, 2002. *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*. Zamora: El Colegio de Michoacán / CONACULTA.
- _____, 2004. *Refranero mexicano*. México: Academia Mexicana / FCE.
- SAHAGÚN, fray Bernardino de, 2000. *Historia general de las cosas de Nueva España*, ed. Alfredo López Austin y Josefina García Quintana. 3 vols. México: CONACULTA.
- SANTAMARÍA, Francisco J., 1974. *Diccionario de mejicanismos*. 2ª ed. Méjico: Porrúa.
- Seniloquium*: véase Cantera Ortiz y Sevilla Muñoz.

Son de Madera. *Son de mi tierra*. CD. Washington DC: Smithsonian Folkways Recordings, 2009.

Los etnomusicólogos estadounidenses se han interesado desde hace tiempo por la música y la poesía folclóricas mexicanas; entre ellos hay nombres tan célebres como Thomas Stanford, quien ha creado un acervo de miles de archivos sonoros. La voluntad de algunas instituciones, fundaciones e instancias culturales por preservar y difundir esas canciones ha sido la base de muchas investigaciones. La Smithsonian Institution, constituida por una red de museos y centros de investigación, cuenta con su propia disquera, la Smithsonian Folkways Recordings. La empresa, sin fines de lucro, se dedica —según se lee en su página web— a documentar, preservar y difundir expresiones musicales del mundo, con el objetivo de fomentar la conciencia, la apreciación y el disfrute de la diversidad cultural.

En el caso del disco que aquí nos ocupa, *Son de mi tierra*, no nos encontramos frente a la modalidad, digamos, clásica de la grabación de campo en vivo y en directo, en el mismo lugar donde determinada tradición musical se produce y se perpetúa. Se trata de una grabación de estudio, un trabajo en que uno de los grupos más destacados entre los actuales intérpretes y creadores de son jarocho, Son de Madera, al mismo tiempo que abreva en la tradición de este género veracruzano, plantea una propuesta creativa que también nace de las inquietudes, talentos e investigaciones de los participantes en el disco.

Son de mi tierra se caracteriza, en su presentación, por un librito de acompañamiento especialmente cuidado, no solo desde el punto de vista estético (una esmerada fotografía y edición), sino también por la información que proporciona en inglés y en español. Por un lado, están los declarados propósitos educativos de la Smithsonian Folkways Recordings; por el otro, hay que destacar que la investigación ha acompañado, desde sus orígenes, el llamado “movimiento jaranero”, es decir, los músicos que impulsaron el resurgimiento del son jarocho a partir de finales de los años 70. Sería más correcto, de hecho, hablar de músicos-investigadores, intérpretes y creadores también preocupados por desentrañar su propia historia. La “Introducción” es firmada por Daniel E. Sheehy, etnomusicólogo especialista en Latinoamérica y miembro de la

Smithsonian Institution, y Rubí Oseguera, bailadora y por ende intérprete musical (ya que en el son jarocho el baile es zapateado, y la tarima es un instrumento de percusión), antropóloga y promotora cultural. El texto presenta una eficaz síntesis de la trayectoria histórica del son jarocho, acompañada de comentarios analíticos y reflexiones críticas.

Uno de los hilos conductores es la definición identitaria del movimiento jaranero, en contraste con la forma en que, unas décadas antes, se había popularizado y difundido el son jarocho a nivel nacional. “El son jarocho se subió a la ola de los medios electrónicos por primera vez en México durante las décadas de 1930 y 1940. Más tarde se convertiría en el preferido entre los movimientos de rescate y restablecimiento del folklore que comenzaron en la década de 1970 y continuaron durante el siglo veintiuno” (20), dicen los autores. La propia definición de identidad del movimiento jaranero ha pasado por un rechazo rotundo hacia los que despectivamente nombraron *marisqueros*, porque “la agrupación de Veracruz y su música [...] se transformaron en una música profesional de nicho, que se podía encontrar principalmente en restaurantes para turistas, donde se servían mariscos y pescado y se presentaban espectáculos de ballet folklórico” (22). Oseguera comenta que después de la difusión “folclorista” de los años 40 y el afán de vuelta a la verdadera tradición (concepto hartamente problemático, como los mismos autores destacan) que nació en los 70, el son jarocho se encuentra ahora en “una etapa más consciente”:

Sabemos perfectamente que aprendimos en el rancho y tenemos una base, una estructura bien cimentada de lo que es la tradición, y estamos haciendo otras cosas a partir de esto. Muchos venimos de la tradición directamente, de los abuelos, de los tíos, de los primos, y nos hemos enriquecido y hemos abierto nuestros oídos, nuestros ojos y nuestro corazón a otros sonidos (25-26).

El reparto de instrumentos en *Son de mi tierra* refleja este planteamiento: los instrumentos más conocidos como tradicionales del son jarocho (jarana, requinto o guitarra de son, leona) se combinan con la armónica, que fue tradicional y hoy está casi desaparecida en el son jarocho; el arpa, típica de los conjuntos de los años 40; el clavicémbalo, en busca de

las raíces barrocas; el contrabajo y el bajo eléctrico, procedentes de otras músicas e integrados como propuesta creativa.

Vamos a hacer un rápido recorrido, forzosamente parcial, por las pistas sonoras de este disco, que, como nos tiene acostumbrados Son de Madera, es una fiesta para los oídos, la inteligencia y (permítaseme) el alma. La grabación se abre con *Las poblanas*, son, según la información del librito, “ya mencionado en escritos a principios del siglo XIX, [que] iba camino del olvido hasta su reciente rescate” (28). Es un son en modo menor, lánguido y desgarrador, que en sus estribillos recoge ecos de un clásico mexicano, *La llorona*, figura que también suele ser interlocutora de los lamentos de los presos y los condenados:

Ahora sí lloren, poblanas,
corazones de manzana,
que me van a dar la muerte
mañana por la mañana.

El *Cancionero folklórico de México* registra un son huasteco, *Las poblanitas*, primo hermano de este. En el juego de variantes característico de la tradición, véase la siguiente copla, donde no hay cárcel, pero sí lamento:

Lloren, lloren, poblanitas,
corazones de madera.
Soy de Atlixco de las Flores,
donde dejé mi querer;
muy pronto pienso volver
a Atlixco de mis amores.

(CFM, 3-7416)

La siguiente pista, *La totolita*, es una composición original de Ramón Gutiérrez y Laura Reboloso. Al estilo Son de Madera, como en otras ocasiones (recordamos *La marea* o *Fantasia de Santiago*), es una pieza de exquisita melodía, que guarda el sabor a son jarocho en su propuesta creativa. Sus coplas, también de nueva creación, se inscriben en el universo tradicional de la estrofa popular mexicana y en general hispánica, tanto en la métrica como en los contenidos. En la siguiente, por ejem-

plo, vemos un tópico común, un pájaro humanizado en sus actividades y sentimientos:

Totola de enaguas blancas,
que laboras en horquilla
flores que el amor arranca
de tu corazón, que brilla.

El torito abajeño se relaciona con una gran familia de temas mexicanos de diferentes regiones inspirados en la actividad ganadera: el *CFM* registra unos veinticinco sones dedicados a toros y toritos. Como señala el librito, la pista del disco es un arreglo de *Torito jarocho*, una composición atribuida a Víctor Huesca, músico virtuoso y destacado en el son jarocho *marisquero*, y que por lo mismo había sido desdeñada por los grupos del movimiento jaranero, aunque tenga “la estructura clásica del son jarocho” (29). Sus coplas son, de nuevo, variantes de coplas recogidas por el *CFM*, como se aprecia en el ejemplo siguiente:

Este torito que traigo
lo traigo de San Miguel,
y lo vengo manteniendo
con un chorrito de miel.

Este torito que traigo
lo traigo desde Tepango,
y lo vengo manteniendo
con cascaritas de mango.

(*CFM*, 3-5809)

El estribillo, en que el jaripeo se vuelve metáfora del cortejo, aparece tal cual en el *CFM*:

¡Lázalo, lázalo,
lázalo que se te va!
Échame los brazos, mi alma,
si me tienes voluntad.

(*CFM*, 1-1484)

La pista que sigue, *Los villanos*, no es un son jarocho, sino una pieza de música barroca. Su inclusión en el disco obedece a la inquietud por la búsqueda de orígenes: como ya había destacado el grupo Ensamble Continuo (hoy Tembembe) en su magnífico trabajo *Laberinto en la guitarra. El espíritu barroco en el son jarocho*, *Los villanos* presenta una analogía rítmico-melódica muy cercana con un son jarocho, *El guapo*. La pieza incluida en *Son de mi tierra* es instrumental, lo que permite apreciar deliciosamente el vibrar de cada cuerda. La guitarra de son de Ramón Gutiérrez se entreteje con el clavicémbalo de Miguel Sisero y el bajo eléctrico de Juan Antonio Pérez, en un mestizaje que atraviesa los siglos, una mezcla al mismo tiempo audaz y lograda.

El cascabel es un son que se conoce como “atravesado”: dentro de los ritmos del son jarocho, ya de por sí sincopados, los sones atravesados presentan una síncopa todavía más compleja y requieren de especial habilidad, tanto en el acompañamiento armónico de la jarana (aquí magníficamente a cargo de Tereso Vega, miembro de una de las más conocidas familias soneras de Veracruz), como en la percusión contrapunteada del zapateado. Es un son en modo menor, muy intenso en sus coplas, caracterizadas por un orgullo autosuficiente,¹ y también desgarrador, muy al estilo de Son de Madera, entre cuyos méritos está el haber contribuido a recuperar la dimensión melancólica del son jarocho, que había quedado marginada por las sonrisas estereotipadas de los ballets folclóricos y las coplas chuscas para divertir turistas. En la versión de este disco, señalo una copla que recuerda una dimensión mágica, que todavía puede encontrarse en los entresijos de nuestra moderna sociedad tecnológica:

Para curar a un valiente
de la traición de una infiel,
pones en un recipiente
una gotita de miel,

¹ Recuérdese la que es quizás la más conocida: “— Bonito tu cascabel, / mi vida, ¿quién te lo dio? / — A mí no me lo dio nadie, / mi dinero me costó; / el que quiera cascabel, / que lo compre como yo” (CFM, 3-7908).

el veneno de serpiente,
víbora cascabel.²

El jarabe loco es el miembro jarocho de la gran familia de jarabes mexicanos, desde el archiconocido *Jarabe tapatío*, asumido como uno de los principales símbolos del nacionalismo oficial, hasta los coloniales *Jarabe gatuno* y *Jarabe dormido*, aborrecidos por el Santo Oficio. Esta versión cuenta con la participación extraordinaria de don Leonardo Rascón, que a sus 88 años es uno de los pocos ejecutantes de la armónica en el son jarocho. *El jarabe loco* se caracteriza también por el empleo de estribillos peculiares, compuestos en romancillos hexasílabos, forma que comparte con otros pocos sones, como *El coco*, *El borracho*, *El valedor* y *El toro zacamandú*. En *Son de mi tierra* encontramos un estribillo que rememora una imagen idílica del campo veracruzano, recuerdo que es implícita invitación a que se cuide y se conserve, siendo la conciencia ecológica un tema querido por el movimiento jaranero:

El campo despierta
flores y palomas
y garzas morenas
que no vuelan solas,
porque en el recuerdo
llevan amapolas,
también lirios
y surtidas rosas,
y los carpinteros
sueñan tercerolas
por el monte viejo
de cedro y caoba,
para que la vida
se cuaje de aromas.

² Compárese con la siguiente copla del son "El pájaro carpintero": "Para romper el encanto / de algún amor traicionero, / muy temprano me levanto / y, en agua de cocotero, / bebo los polvos de espanto / del pájaro carpintero". La copla es de la autoría de Gilberto Gutiérrez, hermano de Ramón y director del grupo Mono Blanco.

Esos carpinteros soñando con flautas nos llevan al siguiente son grabado en el disco, *El pájaro carpintero*, una de las figuras más entrañables y encantadoras del imaginario jarocho (y otro son “atravesado”, cuyo zapateado a contratiempo debe repiquetear en la tarima como golpes de pico en un árbol), laudero, mensajero, ser libre y un poco travieso, y, sobre todo, portador de una sabiduría mágica que los seres humanos deben saber atesorar. La versión de *Son de mi tierra* incluye una variante de una de sus coplas más conocidas:

Me vine de una prisión
donde no vale el dinero:
puedo salir cuando quiero,
porque me dio la oración
el pájaro carpintero.

Me vide en una prisión
donde no valía el dinero;
salí, para ser sincero,
porque aprendí la oración
del *Pájaro carpintero*.

(CFM, 4-9587)

Sigue el disco con otra figura mágica y entrañable, *La petenera*. De origen incierto (unos dicen que viene de un canto indígena de Petén, Guatemala, mientras otros defienden que es una canción andaluza y flamenca de Paterna de Rivera, en la sierra de Cádiz), *La petenera* es un son nostálgico que concentra una constelación de irradiaciones simbólicas: el mar, el viaje, la sirena (otro ser mágico portador de sabiduría, como el pájaro carpintero), la mujer perdida... Las coplas de la versión de *Son de mi tierra*, marcada por el cadencioso zapateado de Rubí Oseguera, bordan sobre el tema de la sirena encantada y cantadora:

La petenera nació
de la primera María,
pero el mar se la llevó
con el agua que corría,
y encantada se quedó.

Con el agua que corría
 llevando espuma y arena:
 así fue como nacía
 en el mar una sirena,
 donde siempre cantaría.

A *El siquisirí* se le conoce también como “el rey de los sones”, porque tradicionalmente abre el fandango y convoca a bailar. En esta versión, la letra y la voz son de Patricio Hidalgo, nieto del legendario Arcadio Hidalgo y, como él, poeta. La décima que sigue es cantada como copla, es decir, por partes y con repetición de los versos, y expresa la intención de todo el disco:

Para cantar, he traído
 sones de la tradición
 y otros de nueva creación
 que a este mundo han venido.
 Yo me arropo en el cumplido
 del paisaje que me encierra,
 el que en mi pecho se aferra
 y que me abriga al cantar,
 para poder expresar
 los sonidos de mi tierra.

Y sigue *La bamba*, emblema de Veracruz a nivel mundial, aunque difundida en la versión del rockero chicano Ritchie Valens. En su versión, *Son de mi tierra* cuenta con el arpa virtuosa de Rubén Vázquez, que participa en la complicada polirritmia que caracteriza este son, rápido y festivo. *La bamba* se canta en seguidillas, principalmente de tema amoroso, como la siguiente:

Si mis ojos lloraron,
 razón tuvieron,
 porque se enamoraron
 de lo que vieron.

El complejo compás de *El buscapíés*, caracterizado por el juego de desfase entre la música instrumental y la voz, en *Son de mi tierra* “combina

la instrumentación rústica de guitarra de son, armónica y jarana con el sonido barroco del clavicémbalo y el bajo eléctrico para crear una rica textura” (34). *El buscapíés* es uno de aquellos sones que Rosa Virginia Sánchez llama politemáticos, es decir, que admite coplas de variados asuntos.³ La que cito a continuación es una variación sobre el tema de la “charla de pájaros”, como diría Margit Frenk:⁴ el ave esta vez se humaniza en un muchacho travieso. Se trata de una copla que cuenta con una decena de variantes, o parientes, en el CFM; pongo una para botón de muestra:

¿Qué pajarillo es aquel
que cantó en aquel amate?
Ahora cantas en la jaula,
ya lo ves, por zaragate.

¿Qué pajarillo es aquel
que canta en aquella lima?
Anda, dile que no cante,
que mi corazón lastima.

(CFM, 2-3497a)

El toro zacamandú pertenece a la misma familia de *El torito abajeño* arriba mencionado, la de los sones de ganadería protagonizados por este animal bravo, que se presta a ser metáfora de muchas cosas, desde el valor hasta la habilidad y el cortejo amoroso. Por otra parte, “Ramón Gutiérrez considera que la habilidad de tocar ‘Toro zacamandú’ es el ‘posgrado’ del son jarocho. Es un desafío para cantar y tocar [y bailar, añado yo], principalmente porque lleva una secuencia asimétrica de acordes y ritmos” (34). Acerca de la forma de danzarlo, encontré un interesante texto de un viajero en Granada, Andalucía, en 1849, el pintor

³ Rosa Virginia Sánchez, “El paralelismo y otros recursos limitantes en el canto de las coplas en los sones de México”. En *La copla en México*, coord. Aurelio González, México: El Colegio de México, 2007, 309-321.

⁴ Margit Frenk. *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana*. México: UNAM, 1994.

sueco Egron Lundgren: la descripción de una fiesta gitana, en que el autor cuenta haber asistido a un baile idéntico al contemporáneo *Toro zacamandú* jarocho (aunque el pañuelo de seda se haya sustituido por el paliacate de algodón). Con eso no quiero decir que queda demostrado que esa forma de bailar vino de España, porque bien puede haber pasado lo contrario: ya sabemos que las influencias se tejieron en una serie de ires y venires muy difíciles de desentrañar, siendo además que las menciones de bailes de toros y toritos en los expedientes de la Inquisición mexicana son bastante anteriores a la fecha de este pasaje. Reporto la descripción, por si alguien desea seguir con la pesquisa:

Luego siguió un *pas de deux* llamado “El toro”, que es una parodia juguetona de una corrida. Una muchacha representa al “chulo” y es fácil adivinar quién es el toro. Esta, evitándolo, engañándolo con su pañuelo de seda ondeante, mientras brillan sus miradas, aunque no precisamente de rabia, cuando, a veces, parece querer coger el moño de su zapato. No obstante, los *bailaores* nunca se tocan. Este baile era a la manera española, porque el verdadero baile gitano es más bien un girar en torno con vueltas espasmódicas.⁵

Son de mi tierra se cierra con broche de oro, con una versión instrumental de *El trompito*, que es pura melodía desnuda, sin acompañamiento, a cargo de la guitarra de son de Ramón Gutiérrez. Al esfumarse la última nota, los que amamos el son jarocho nos quedamos con la grata sensación de que Son de Madera nos volvió a ofrecer un trabajo de gran calidad y compromiso, tanto con la tradición como con la creación. Enhorabuena.

CATERINA CAMASTRA

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

⁵ En Eduardo Molina Fajardo, “El baile gitano”. *La Gaceta de Andalucía* VII-22 (otoño, 1993): 10-11.

Jorge Morenos, 2009. *Sones y danzas de Barlovento a Sotavento*. CD. México: FONCA / CONACULTA / Urtext. Folleto adjunto, 23 pp.

El músico compositor Jorge Morenos permanecía en el anonimato, todavía hace pocos años, en el medio musical. Fue en el 2004 cuando escuché por primera vez su trabajo de composición e interpretación musical, y fue de una manera totalmente circunstancial. En aquel tiempo, como jurado del programa “Músicos tradicionales” que promueve el FONCA, tuve la oportunidad de escuchar las más variadas propuestas de composición y arreglos sobre música tradicional mexicana “nueva”, es decir, composiciones inéditas que se ceñían a las formas musicales e interpretativas de diferentes regiones de nuestro país, o bien, trabajos que partían de elementos tradicionales, pero que se fusionaban con formas ajenas a nuestro tiempo (música renacentista, música barroca) o geografía (jazz, rock, ritmos caribeños, flamencos, sonidos prehispánicos).

Entre estas multifacéticas propuestas, el trabajo que Jorge Morenos presentaba en aquel momento llamó mi atención de inmediato. Se trataba de los primeros asomos del material que integra el recién editado disco compacto intitulado *Sones y danzas de Barlovento a Sotavento*. Su proyecto estaba vinculado con música de la Huasteca —ya en forma de danzas indígenas, ya en forma del popular son huasteco o del huapango arribeño— y con la música del sur de Veracruz, el son jarocho.

La cercanía y gusto personal que le profeso a estos géneros no fue, por supuesto, el elemento que determinó mi fuerte atracción hacia la música que él proponía (en aquel momento, apenas una semilla incipiente que lucha por abrirse camino a través de la tierra y dar a luz su fruto). Se trataba de un trabajo sobresaliente por su creatividad, por su belleza, por su seriedad y, sobre todo, por su originalidad. Sonidos que denotaban sin lugar a dudas una gran sensibilidad y un alto grado de conocimiento de las músicas de las regiones jarocho y huasteca; pero en ellos se advertía, a la vez, la presencia de motivos y ritmos de otros tiempos, algunos de los cuales —como nos explica el propio Jorge Morenos en las notas de este fonograma— se presumen históricamente originarios de “tierras americanas, más propiamente de la costa del seno mexicano: el Golfo de México, con profundas raíces caribeñas, negras, castizas, extremeñas, sevillanas, gallegas, andaluzas, catalanas y, por supuesto, indígenas-

mexicanas como componente esencial" (2). Varios investigadores se han interesado en este asunto; las citas y los ejemplos abundan (muchos referidos por Morenos en las notas de este compacto), y, como él mismo señala, refiriéndose a la zarabanda, basta "oír el eco musical de ella, ya en algún cuadernillo de algún maestro vihuelista o de guitarra española y compararlo con un son de nuestra tradición para saber que ahí está la *zarabanda* andando y sonando después de tanto tiempo" (3-4).

Estos ritmos —la zarabanda, la chacona y la pavana—, por otro lado, se consideran también uno de los sustratos primigenios de las danzas y sonos tradicionales actuales del Golfo de México, "desde las sierras y el mar huastecos de Barlovento, hasta el mar y los llanos del Sotavento" (2). Cabe mencionar que dichos ritmos, en su momento, escandalizaron tanto a las autoridades del Viejo Mundo como a las del Nuevo, por considerarlos provocativos y lascivos. Otros ritmos nutren también la música de este disco; en concreto, los *vinuettes* (o minuetes) y el popular *canario*, originario de las Islas Canarias, los que, si bien provienen de la Península, "para nuestra fortuna —nos dice Jorge— se asimilaron y se arraigaron como parte de la tradición de la Huasteca". De esta manera —continúa el compositor—, mientras que

los *canarios* se hicieron rituales, al igual que los *minuetes*; las *chaconas*, las *zarabandas* y, posiblemente, las *pavanas*, siempre fueron eminentemente populares en América y viajaron a España y a Europa, donde se cultivaron entre los compositores cultos de las cortes, hasta hacerse partes fundamentales e insustituibles de las *suites* europeas (7).

La versión terminada del proyecto *Sonos y danzas de Barlovento a Sotavento*, cuyo inicio data de hace aproximadamente cinco años, constituye ahora un disco compacto que incluye dos suites: una huasteca y una jarocho. Se llaman *suites* —nos aclara Jorge— en atención a que de esta manera Jas Reuter calificaba otros géneros populares mexicanos, por constituirse de un conjunto de aires o movimientos secuenciados que forman una unidad; así el caso del jarabe o del huapango arribeño.

Las dos suites se dividen en cinco partes; cada una de ellas está concebida sobre la base de algunos de los ritmos antiguos mencionados. De esta manera, en este compacto escuchamos *zarabandas*, *chaconas*, *pavanas*,

canarios y vinuetes, pero con sabor a nuestra tierra mestiza. La singularidad de esta música consiste en que estos ritmos revisten el carácter huasteco o jarocho contemporáneos, no solo por la inclusión de timbres producidos por instrumentos propios de estas regiones, es decir, arpa, huapanguera, requinto jarocho, leona y jaranas, que en esta grabación van de la mano con la viola da gamba, la fídula, la guitarrilla renacentista y varias flautas de pico. En la construcción misma de las melodías y las armonías se funden aires viejos y actuales, de una manera, sobra decir, natural y francamente sutil, cuyo resultado es una música que nos es conocida, nos resulta familiar, pero al mismo tiempo se escucha diferente; que nos suena a son huasteco, a huapango arribeño o a son jarocho, pero no es ni lo uno ni lo otro, ya que estos ritmos se engarzan íntimamente con viejas danzas coloniales; es una música que el día de hoy solo podemos definir como la música de Jorge Morenos y de nadie más.

Baste como ejemplo el vinuete huasteco que lleva por nombre *An pulik tsale / El gran juez*, que tiene claramente la estructura literaria y musical de los “decimales” de la Sierra Gorda, es decir, de la primera parte de los huapangos arribeños: décimas, en este caso decasílabas, de cuarteta obligada, la que se repite, siguiendo la tradición, a modo de estribillo, siendo su primer verso el último de cada décima:

*¿Para cuándo llegará ese cuando
que en el mundo no exista la insidia
ni egoísmos que inciten la envidia,
mala yerba que sale sobrando?*

Ancestrales historias humanas
no nos libran de las pretensiones
del poder y de las ambiciones
que al final son pasiones tan vanas;
¿cuánto vale aquél que se ufana
de los bienes que va acumulando?,
empeñando el alma al contrabando,
quizá al lucro del vil usurero
agiotista, abigeo, cuatrero.

*¿Para cuándo llegará ese cuando
que en el mundo no exista la insidia*

*ni egoísmos que inciten la envidia,
mala yerba que sale sobrando?*

Se venden la moral y al hermano,
la vida se vuelve mercancía,
ser honrado no tiene valía,
sin ética no hay ser humano,
como versa un trovador serrano:
“aunque aburra seguiré cantando
las virtudes para ir educando
a la infancia en sencillos valores:
vivir este mundo sin temores”.

*¿Para cuándo llegará ese cuando
que en el mundo no exista la insidia
ni egoísmos que inciten la envidia
mala yerba que sale sobrando?*

Y así continúa.

Algo he dicho sobre la música de estas suites, pero, ¿qué decir sobre la poesía? Impresiona de igual manera la riqueza contenida en las letras que, en la voz de Jorge Morenos, lo mismo nos invitan a viajar por la cosmogonía que pervive entre los tének huastecos actuales, que nos contagian con la risa y el juego de las fiestas del Sotavento veracruzano. Con el afán de ilustrar, aunque de manera parcial, el contenido poético de las obras de Jorge Morenos, transcribo las estrofas del primer ejemplo musical, llamado *An pulik paylom k'an léy / El dios del rayo*; estrofas que rememoran los mitos y las creencias que existen en la Huasteca de nuestros días sobre la deidad del rayo. Se trata de un poema que parte de un relato narrado por un informante de San Antonio Tanlajás, San Luis Potosí, y dice así:

El dios del rayo
fue a bañarse
y dejó sus ropas al lado del río;
las había dejado al lado del arroyo
con un palo que parecía un bastón.

Un joven huasteco pasaba por ahí

y se sorprendió,
se puso la ropa del desconocido
y tomó el bastón entre sus manos,
luego lo agitó fuertemente,
mientras se escuchaba retumbar el trueno.

Rápidamente empezaron a juntarse
las nubes
obscureciendo totalmente el cielo,
se soltó el aguacero día y noche,
las aguas corrieron y los arroyos
y ríos crecieron.

Sorprendidos los dioses que habitan los cielos,
convocaron a una reunión,
y se dieron cuenta que faltaba uno de ellos:
el dios del rayo,
vieron que un desconocido, un joven,
se había apoderado del bastón
del dios que faltaba
y que hacía llover.

Llamaron al dios del rayo
para que con su poder
empujara al muchacho hacia el norte
(Barlovento).
Así lo hizo...
por ello la lluvia viene siempre del norte
con el joven huasteco.

Las letras, como puede verse, manifiestan una gran variedad de temas; por un lado, está presente la actitud crítica (como se percibe en las décimas escritas más arriba sobre la falta de ética en la humanidad), pero también tienen un lugar importante los sentimientos de amor y erotismo que la mujer inspira en el hombre. Así lo muestra el tema denominado *Teem*, término con el que, según nos dice Jorge, se denomina a la diosa tének de la sexualidad y la fertilidad, y que describe de la siguiente manera:

Qué dolor plañir tu canto,
Mimlab de las maravillas,
 no tendría que ser quebranto
 lo que por tu amor es dicha,
 tus desdenes son mi llanto;
 roja flor de la huapilla,
 dame un beso entretanto.

Zarabanda del deseo,
 del deseo en liviandad,
 liviandad, fogaje y miedo,
 miedo del ser animal,
 animal es un *kwitól*,
juni kwitól lej álabel,
 un luzbel ama una *uxum*,
 una *uxum* ama mujeres,
 mujeres gritan al cielo,
 cielo azul, *Teem* de fuego,
 fuego que arde en la sonrisa,
 la sonrisa guarda amores,
 amores de un *ja'úb*,
ja'úb culbedach dhajú.
 Zarabanda del deseo,
 ¡zarabanda de la luz!

Ten cuidado con los palos,
 el del mante, el de chijol.
 El mulato secapalo,
 el de leche trae sudor;
 sus venenos son muy malos:
 causan que crezca la flor,
 ¿o estoy hablando del... falo?

Estos versos aluden, sin duda, al erotismo y la sexualidad que la cultura cuexteca encarnaba para los antiguos mexicas. La alusión al falo, en relación directa con este grupo étnico, está presente en diversas fuentes de la Colonia temprana. Entre ellas, sobresale el relato denominado “La historia del Tohuenyo”, que trata del “ardor erótico que sin hipérbole

enfermó a una princesa tolteca, por haber contemplado el falo de un hechicero, que transformado en huasteco, se puso a vender chiles, desnudo, sin *maxtle* [taparrabos], en el mercado de Tula".¹

La música en todos los casos va de acuerdo con el carácter de la poesía, enfatizando de esta manera los distintos mensajes que Jorge nos transmite en esta grabación. Un ejemplo que contrasta con las composiciones descritas más arriba es el canario "de la risa" *Niman oncan on ahuiya / Luego allá se alegran*,² tercera parte de la *Suite al Sotavento*. Sus versos nos hablan de la necesidad de la risa, la alegría y la hilaridad en la existencia diaria de los hombres para apaciguar las tristezas, que son "gajes del vivir":

Sí que en el mundo hay penas
y causas para el sufrir,
son los gajes del vivir,
cada cual con sus condenas;
un remedio: las verbenas
del absurdo del no entiendo;
nos la pasamos sufriendo
la comedia de la vida,
y en ella bien escondida,
la risa viene creciendo.

¹ Miguel León-Portilla, en *Estudios de Cultura Náhuatl* 1, 1959: 96. Otras fuentes que mencionan la intervención de los huastecos en actos rituales de carácter erótico son el Ms. de Cuauhtitlán, p. 9, lin. 30 y ss. y el Códice Borbónico, 30. En el primero, se hace una descripción de la fiesta mexicana llamada Tlacaxipehualiztli (Desollamiento de hombres), en la que se celebraban dos ritos de carácter fálico para representar la unión del sol y la tierra (Samuel Martí, *Canto danza y música precortesianos*. México: FCE, 1961: 61-62); la segunda es la representación gráfica de la gran danza de la fecundidad realizada durante el mes ochpaniztli (131 y 372), en la que varios huastecos, con su distintivo gorro cónico, aparecen bailando, al tiempo de sostener su pene, de gran tamaño, con una de sus manos.

² Aquí el autor utiliza la forma del trovo, es decir, una estructura que consta de cinco estrofas que glosan una quintilla, más común en la Huasteca, pero, al parecer, también existente en el Sotavento en tiempos anteriores.

La dimensión indígena hace acto de presencia en este fonograma — aun cuando se compone de géneros de raigambre netamente mestiza —, a través de algunos textos poéticos de Jorge Morenos; además, cabe señalar que los títulos de todas las piezas están en dos idiomas indígenas: el tének (huasteco) en la primera suite, dedicada al Barlovento, y el náhuatl en la segunda. La letra de la composición que cierra esta edición, por ejemplo, se estructura a partir de diversos *zazanilli*: adivinanzas en lengua náhuatl de origen prehispánico y de carácter lúdico.

Para Jorge Morenos, en su música, los *zazanilli* adquieren “una significación estética muy especial, pues se emplea uno de los recursos más bellos de la poética, la metáfora, que hace que un objeto cotidiano se transforme en un pequeño y hermoso poema en sí mismo” (22).

En el plano interpretativo, participan en este fonograma, bajo la dirección musical de Jorge Morenos, los músicos: Carmen Carvajal, arpa; Alejandro Cardozo, viola da gamba; Mariano Herrera, requinto jarocho, leona y marimbol; Vladimir Bendixen, fídula; Mabel Rodríguez, arpa clásica; Daniel Hernández, flauta transversa, y Jorge Morenos, voz, jaranas, huapanguera, guitarrilla, flautas de carrizo y flautas de pico.

El diseño gráfico que envuelve las ediciones discográficas se ha vuelto, cada vez más, un objeto de arte por sí mismo, y el que acompaña este compacto no se queda atrás. A partir de fotografías de Espartaco Moreno, el diseñador Israel Miranda realiza una presentación muy original que tiene la particularidad de incluir varias láminas que pueden intercambiarse para dar diferentes caras a la portada.

Para terminar, solo queda decir que el material sonoro que Jorge Morenos nos brinda en su nuevo disco compacto *Sones y danzas de Barlovento a Sotavento* es, pues, una música para gozarse, para deleitarse, para emocionarse; es un material que sin duda vale la pena escuchar.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ

CENIDIM, INBA

Nuevos sonos de Manuel Pérez Morfín

En el año 2004, en el marco de la convocatoria Músicos Tradicionales Mexicanos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, se apoyó el proyecto de don Manuel Pérez Morfín intitulado "Diez nuevos sonos para la Tierra Caliente de Michoacán". El autor propuso aportar una decena de composiciones suyas, con base en la tradición de la música terracalienteña, en la que tiene una amplísima experiencia como ejecutante y compositor. Durante cuarenta años se ha desempeñado como jaranero y violinista en conjuntos de arpa grande de aquella región: el de Rafael Zavala, Los Madrugadores de Encarnación Larios, Alma de Apatzingán, el Conjunto Tierra Caliente, Los Regionales de Santa Ana y Los Jilguerillos. Cuando presentó el proyecto, el músico había ya compuesto algunos sonos, intitutados *El valle de Apatzingán*, *Mi tierra linda*, *Mi caballo bailador* y *El fandanguero*, que fueron grabados por el conjunto Los Regionales de Santa Ana, y *El gavián colorado*, grabado por los conjuntos Tierra Caliente y Alma de Apatzingán.

Hay que decir, por principio de cuentas, que el son es un género que se renueva poco en nuestro país: en la Tierra Caliente, la mayoría de los sonos ejecutados por los conjuntos de arpa grande son parte del repertorio tradicional y tienen origen antiguo, no documentable en la mayoría de los casos. Otros géneros de canciones ejecutados también por los conjuntos de arpa grande, como el corrido y la valona, muestran más vitalidad en lo que respecta a la creación de nuevas composiciones; no así el son, cuyo repertorio se encuentra prácticamente fosilizado. Las obras que se han hecho en ese terreno son escasas y no muy afortunadas en cuanto a la popularidad que han alcanzado, salvo por el caso excepcional de *Juan Colorado*, de Felipe Bermejo, que parece haberse integrado plenamente al repertorio tradicional.

Sin renunciar a las pulsiones de su propia sensibilidad y su talento, don Manuel Pérez se ha propuesto contribuir de alguna manera a la renova-

ción del repertorio de sones en la Tierra Caliente y ha procurado que sus nuevas creaciones estén hechas — en términos musicales, sobre todo — en apego a ciertos rasgos tradicionales en la región, a la vez que ha incorporado su estilo poético personal. Este se centra en los temas fundamentales que este género ha tenido hasta nuestros días: el encuentro amoroso, el canto a la flora y la fauna, el elogio de la tierra, etc., y sin dejar de lado la problemática que vive la región en la actualidad. Se ajusta siempre a la versificación tradicional: coplas de versos octosílabos y estribillos de forma diversa, con la presencia particular del *jananeo*, forma de canto silabeado a dos voces con expresiones del tipo *jay!, la, la, lá*, que hace las veces de estribillo y que es típica de los sones terracalienteños.

El *jananeo* se presenta en ocho de los diez sones compuestos por don Manuel; en seis de ellos ocupa íntegramente el espacio del estribillo — lo que he llamado “*jananeo completo*” —, y en dos, alternando el silabeo con la repetición de la copla — lo que he llamado “*medio jananeo*” (González, 2009: 227). Los otros dos sones presentan sendas coplas a manera de estribillos. Presento aquí en primer lugar los sones con *jananeo completo*, seguidos de los de *medio jananeo* y, finalmente, los que contienen estribillos-copla.

Cabe señalar que don Manuel ha preferido que en sus composiciones en la parte de la copla, en vez de repetir esta — un rasgo típico de los sones en la región (González, 2009: 207-213) y, en general, en los sones de México —, se cante una estrofa distinta. Así sucede prácticamente en todos los casos, salvo en *La potranca* y *Mi caballo el Pavorreal*, en los que sí se repiten las coplas. Por otra parte, es de resaltar el hecho de que, mientras que en general los sones están constituidos por estrofas de versos octosílabos, en las coplas de *Mi costeñita*, único son cuya melodía está en modo menor, don Manuel combina octosílabos y decasílabos. Con estos recursos procura evocar el estilo de los sones de la costa del Océano Pacífico.

Al término de su proyecto, en el año 2005, don Manuel grabó con el conjunto Alma de Apatzingán el disco compacto *Nuevos sones del valle de Apatzingán* (Uruapan: Alborada Records, cat. CDAR 3123), en el que él mismo canta las coplas y ejecuta el violín primero.

La dotación instrumental que se ha empleado para la ejecución de estos diez sones es la propia de los actuales conjuntos en Apatzingán:

arpa grande de 36 cuerdas (ejecutada en el fonograma por don Juan Pérez Morfín, hermano de don Manuel y director del conjunto), violines primero y segundo (ejecutado este último por Manuel Pérez, hijo de don Manuel), vihuela (ejecutada por don Andrés Ávalos, quien asimismo canta en los estribillos) y guitarra de golpe o jarana (ejecutada por don Abundio García, quien canta también en los estribillos).

Además de los sonos emanados del proyecto, el conjunto grabó otros seis, que don Manuel había compuesto con anterioridad: *Aquel pajarillo*, *Mi tierra linda*, *El valle de Apatzingán*, *Mi caballo bailador*, *El fandanguero* y *El toro barroso* (cuya melodía es tradicional).

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

[1.] El caporal michoacano

En mi ca-ba-llo li - ge - ro por don - de - quie - ra yo voy,
soy ca-po - ral y mea - ten - go a pre - su - mir lo que soy:
pis - to - lay cue - ray ma - ni - lla, som - bre - ro de bar - bi - que - jo,
lle - vou - na rea - taen la si - lla, por si seo - fre - ce la - zar,
la - zo to - ros y va - qui - llas, y las me - toen mi - co - rral.
Ti - ra - la, la, lá, - ti - ra - la, lai, la, la, la, lá,
ti - ra - la, la, lá, - ti - ra - la, lai, la, la, la, lá.

En mi caballo ligero
por dondequiera yo voy;
soy caporal y me atengo
a presumir lo que soy:

Pistola y cuera y manilla,¹
sombrero de barbiquejo,

¹ *cuera*: 'chamarrá larga de cuero de venado que usan los jinetes'; *manilla*: 'guante'.

llevo una reata en la silla,
por si se ofrece lazar;
lazo toros y vaquillas,
y las meto en mi corral.

*Tirala, la, lá,
tirala, lai, la, la, la, lá,
tirala, la, lá,
tirala, lai, la, la, la, lá. [se repite]*

Cuando yo salgo a camppear,
del ajuar de mi caballo
desato el cuerno y le llamo
a todito mi gana'ó.

Contestan por las barrancas
caminando por veredas;
por cerritos y laderas
los toros se oyen bramar,
se va reuniendo el ganado
pa ponerse a salitrear.²

Tirala, la, lá...

² *salitrear*: 'comer salitre el ganado'.

[2.] La potranca

E - sa po-tran-ca ma-tre - ra me gus - ta pa-ra mon - tar - la, pa -
 re - ce que es muy li - ge - ra, a ver si pue - doa - ga - rrar - la. E -
 rrar - la. Ti - ra - lai, la, lai, la, lá, ti - ra - lai, la, lai, la, lá, ti - ra -
 lai, la, lai, la, lá, ¡ay!, la, lai, la, la, la, lá. Ti - ra - lá.

Esa potranca matrera
 me gusta para montarla,
 parece que es muy ligera,
 a ver si puedo agarrarla.

*Tiralai, la, lai, la, lá,
 tiralai, la, lai, la, lá,
 tiralai, la, lai, la, lá,
 ¡ay!, la, lai, la, la, la, lá. [se repite]*

Todos me dicen por ahí
 que no han podido amansarla,
 con mis espuelas de plata
 les prometo jinetearla.

Tiralai, la, lai, la, lá...

Me gusta montar en pelo
 y agarrarme de las crines,

a esa potranca matrera
muy pronto yo he de subirle.

Tiralai, la, lai, la, lá...

[3.] El paisano

Pai-sa-nos, ven goa can - tar - les es - te son con mi can - tar,
 A to - dos ven - goa brin - dar - les un sa - lu - do de ver - dad,
 pái - sa - nos, pa re - cor - dar - les que yo soy de Mi - choa - cán.
 a la mu - jer con ca -
 ri - ño, yal hom - bre, por sua - mis - tad. Ti - ra - lai, la, lai, la,
 lá, ti - ra - lai, la, lai, la, lá, ti - ra - lá, ¡ay!, - la, - la,
 lá. Ti - ra - lai, la, la, la, lá, ti - ra - la lai, - la, la, la, lá -
 - Ti - ra - lá, ti - ra - la, lai, - la, la, la, lá. -

Paisanos, vengo a cantarles
 este son con mi cantar,
 paisanos, pa recordarles
 que yo soy de Michoacán.

A todos vengo a brindarles
 un saludo de verdad:
 a la mujer, con cariño,
 y al hombre, por su amistad.

*Tiralai, la, lai, la, lá,
 tiralai, la, lai, la, lá,
 tiralai, la, lai, la, lá,
 ¡ay!, la, la, lá. [se repite]*

Es mi orgullo haber nacido
michoacano de verdad,
y me siento como hermano,
esta es mi tierra natal.

Michoacán, tierra tarasca,³
tu canción he de entonar:
con el arpa y la guitarra
a mi amor voy a cantar.

Tiralai, la, lai, la, lá...

³ *tierra tarasca*: los indígenas de Michoacán eran conocidos tradicionalmente como *tarascos*; hoy se prefiere llamarlos *purépechas*, como ellos han dado en designar a su propia lengua y a su pueblo.

[4.] Mi caballo el Pavorreal

Ten-goun ca-ba-llo muy fi-no, yo le pu-seel-Pa-vo-rreal,
 por-que tie-ne de man-chi-tas de la crin has-tael cer-dal.
 de la crin has-tael cer-dal. *Ti-ra-la, la, lá, ti-ra-la, lai,*
- la, la, la, lá, - ti-ra-la, la, lá, ti-ra-la, lai, la, la, la-la. -
- Ti-ra-la, la, lá, ti-ra-la, lai, la, la, la, lá. -

Tengo un caballo muy fino,
 yo le puse el Pavorreal,
 porque tiene de manchitas
 de la crin hasta el cerdal.

*Tirala, la, lá,
 tirala, lai, la, la, la, lá,
 tirala, la, lá,
 tirala, lai, la, la, la, lá. [se repite]*

¡Ay, qué caballo tan bueno!,
 ¡qué rebueno es pa bailar!,
 las veces que ha concursa'ó
 ha gana'ó el primer lugar.⁴

⁴ ha gana'ó el primer lugar: se refiere a los concursos de caballos bailadores,

Tirala, la, lá...

Silla nueva le compré
con los premios que ha gana'o,
herraduras, también freno
y una cuera de vena'o.⁵

Tirala, la, lá...

típicos de la región. Adiestrados para el efecto, los caballos bailan montados por sus jinetes al compás de los sones terracalenteños. Un jurado determina al ganador; en términos generales, el que *baila* sin necesidad de que el jinete lo fustigue o lo espuelee.

⁵ *cuera*: véase nota 1.

[5.] El alegre atardecer

Bo - ni - to el a - tar - de - cer: es más a - le - gre la
al hom - bre pla - cer, no hay o - tra co - sa más

tar - de ¡ay, sí! que el a - ma - ne - cer. Con sus mu - je - res her -
lin - da en el mun - do quee - se

mo - sas que dan ser. ¡Ay!, ti - ra - la, la, lá, - ti - ra - la, lai, - la, la, la, lá, -

¡ay!, ti - ra - la, la, lá, - ti - ra - la, lai, - la, la, la, lá, -

Bonito el atardecer:
es más alegre la tarde — ¡ay, sí!
que el amanecer.

Con sus mujeres hermosas
que dan al hombre placer,
no hay otra cosa en el mundo
más bonita que ese ser.

*¡Ay!, tirala, la, lá,
tirala, lai, la, la, la, lá;
¡ay!, tirala, la, lá,
tirala, lai, la, la, la, lá. [se repite]*

La alegría del corazón
no nace con simpatía
si no tienes ilusión.

Pero si sabes amar
y tienes a quien querer,

cada día vas a tener
un hermoso atardecer.

¡Ay!, tirala, la, lá...

[6.] El lucero

Lu - ce - ro, tú quea - pa - re - ces pa - ra
ra - ti - to quea - lum - bres e - lla

pres - tar cla - ri - dad, a - pa - re - ce, lu - ce - ri - to, que des -
se le - van - ta - rá, - es la se - ña que te - ne - mos pa sa -

1 2
pier - ta de - bees - tar. car. *Ti - ra - la, la, lai, la,*
lir a pla - ti

lá, ti - ra - la, la, lai, la, lá, ti - ra - la, la, lai, la,

1 2
lá, ¡ay!, la, lai, la, la, lá. Ti - ra lá.

Lucero, tú que apareces
para prestar claridad,
aparece, lucerito,
que despierta debe estar.

Con el rayito que alumbres
ella se levantará,
es la seña que tenemos
pa salir a platicar.

*Tirala, la, lai, la, lá,
tirala, la, lai, la, lá,
tirala, la, lai, la, lá,
¡ay!, la, lai, la, la, lá. [se repite]*

Ya presiento la mañana
y el lucero no aparece,

para que salga mi amada,
pa que me abrace y me bese.

Lucero, cuando se quiere,
se sufre pero se aprende;
en las cosas del querer,
no es amor cuando se vende.

Tirala, la, lai, la, lá...

[7.] El rancho michoacano

Quea - ma - ne - ce, quea - ma - ne - ce, el ran - che - ro va con - ten -
 vi - da del cam - pe - si - no es u - na vi - da muy sa -
 - to, le va dan - do pri - sa al pa - so pa - ra lle - gar más tem - pra -
 - na: vaa tra - ba - jar al po - tre - ro con su pe - rro por un la -
 no a sus la - bo - res del cam - po. La ña - ña.
 do dis - fru - tan - do la ma -
 ¡Ay!, ti - ra - la, la, la, lá, ti - ra - la, ¡ay!, - la, la, la, lá, la
 vaa
 vi - da del cam - pe - si - no es u - na vi - da muy sa - na.
 tra - ba - jar al po - tre - ro dis - fru - tan - do la ma - ña - ña.

Que amanece, que amanece,
 el rancho va contento,
 le va dando prisa al paso
 para llegar más temprano
 a sus labores del campo.

La vida del campesino
 es una vida muy sana:
 va a trabajar al potrero
 con su perro por un lado
 disfrutando la mañana.

*¡Ay!, tirala, la, la, lá,
 tirala, lá, ¡ay!, la, la, lá,
 la vida del campesino
 es una vida muy sana.*

*¡Ay!, tirala, la, la, lá,
tirala, lá, ¡ay!, la, la, lá,
va a trabajar al potrero
disfrutando mañana.*

El rancharo michoacano
dice con mucha alegría:
“Ya se va ocultando el sol,
mejor me voy con mi amada,
lucero del alma mía”.

De regreso va el rancharo
por el camino pensando,
va a contarle a sus amores
los trabajos que ha pasado
para seguirla pasando.

*¡Ay!, tirala, la, la, lá,
tirala, lá, ¡ay!, la, la, lá,
de regreso va el rancharo
por el camino pensando.
¡Ay!, tirala, la, la, lá,
tirala, lá, ¡ay!, la, la, lá,
va a contarle a sus amores
los trabajos que ha pasado.*

[8.] Los pinzanes⁶

Can-to pa-ra men-cio - nar u - na fru - tain-com - pa - ra - ble
 que se da por Mi-choa - cán pe - ro no en to - dos lu - ga - res.
 Se da por Tie-rra Ca - lien - te, su sa - bor es a - gra - da - ble,
 son u - nas ros-cas muy ri - cas que les lla - ma-mos pin - za - nes. Ti - ra -
 la, la, lai, la, lá, ti - ra - la, la, lai, la, lá, se dan por Tie-rra Ca -
 son u - nas ros-cas muy
 lien - te, su sa - bor es a - gra - da - ble, ti - ra -
 ri - cas que les lla - ma-mos pin - za - nes.

Canto para mencionar
 una fruta incomparable
 que se da por Michoacán,
 pero no en todos lugares.

Se dan por Tierra Caliente,
 su sabor es agradable,
 son unas roscas muy
 que les llamamos pinzanes.

⁶ *pinzanes*: 'frutos del árbol del mismo nombre (*Pithecellobium dulce*, conocido en otras regiones de México como *guamúchil*), cuya pulpa comestible de color blanco y semillas negras se da en bolitas de algo así como un centímetro de diámetro, dispuestas en roscas verdes que al madurar se tornan rojizas y revientan', como lo describe la canción.

Tirala, la, lai, la, lá,
tirala, la, lai, la, lá,
se dan por Tierra Caliente,
su sabor es agradable,
tirala, la, lai, la, lá,
tirala, la, lai, la, lá,
son unas roscas muy ricas
que les llamamos pinzanes.

Apatzingán y su valle
tienen el primer lugar
pa dar pinzanes sabrosos
que endulzan el paladar.

Hay pinzanes que dan roscas
de granos coloraditos,
otros que los dan muy blancos
cuando están bien maduritos.

Tirala, la, lai, la, lá,
tirala, la, lai, la, lá,
hay pinzanes que dan roscas
de granos coloraditos,
tirala, la, lai, la, lá,
tirala, la, lai, la, lá,
otros que los dan muy blancos
cuando están bien maduritos.

Hay pinzanes que, aunque verdes
o tiernas estén las roscas,
si las cortas y las pruebas
te saben muy deliciosas.

Nomás no cortes ninguno
de los pinzanes marrones,

porque, al probarlos tu boca,
los vas a hallar muy hogones.⁷

Tirala, la, lai, la, lá,
tirala, la, lai, la, lá,
nomás no cortes ninguno
de los pinzanes marrones,
tirala, la, lai, la, lá,
tirala, la, lai, la, lá,
porque, al probarlos tu boca,
los vas a hallar muy hogones.

⁷ *hogones*: en el habla de la Tierra Caliente, 'de sabor amargo o áspero'.

[9.] Mi costeñita

De la cos-ta mi-choa-ca - na be-llosre-cuer - dos traí-go en el al -
 pal-me-ras son tes-ti - go ¡ay! de lo mu - cho que nos qui-si -
 - ma: u - naher-mo- sa cos-te - ñi - ta muy ca-ri - ño - sa sua-mor me da -
 mos, tam - bién los ra-yos de lu - na y las a-re - nas don-dees-tu - vi -
 - ba. Las - mos. A - que - llas o - las del mar - sei -
 ban y se re - gre - sa - ban cuan - do a-cos-ta-do en la a-re - na la cos-te - ñi -
 - ta sua-mor me da - ba. Las ga-vi-o-tas yo - tras a - ves vo - la-ban al - re - de - dor,
 - pa - re - cía que nos cui - da - ban, to - do fue her - mo - so pa - ra los dos.

De la costa michoacana
 bellos recuerdos traigo en el alma:
 una hermosa costeñita
 muy cariñosa su amor me daba.

Las palmeras son testigo,
 ¡ay!, de lo mucho que nos quisimos,
 también los rayos de luna
 y las arenas donde estuvimos.

*Aquellas olas del mar
 se iban y se regresaban
 cuando acostado en la arena
 la costeñita me acariciaba.*

*Las gaviotas y otras aves
volaban alrededor,
parecía que nos cuidaban,
todo fue hermoso para los dos.*

Amigos de Costa Chica,
tienen ustedes un gran tesoro:
esas hermosas costeñas
que pa querer, qué bonito modo.

También las playas del mar,
tan recreativas por tradición,
de ellas llevo yo un recuerdo,
un recuerdo hermoso en mi corazón.

Aquellas olas del mar...

De Playa Azul a Colima
es un placer salir a pasear
por toda la carretera,
hermosa costera a orillas del mar,

vas contemplando las olas
y las espumas al estallar
de esas aguas cristalinas
que noche y día inquietas están.

Aquellas olas del mar...

[10.] El caimancito

Es - te son del cai-man-ci - to a mu-chos les vaa gus-tar, - por -
 las mu-je-res bo - ni - tas cuan-do se van a ba - ñar - el

que es un a - ni - ma - li - to que le gus-tae-na-mo-rar. - A
 cai-man-ci - to las si - gue que - rién-do-las a - ga - rrar. *Áhi vael cai-mán,*

- *áhi vael cai-mán,* - no se lo de - jen lle-gar. - *Áhi vael cai-mán,*
¡pe - ro qué ne-cio-a-ni - mal!

Este son de *El caimancito*
 a muchos les va a gustar,
 porque es un animalito
 que le gusta enamorar.

A las mujeres bonitas
 cuando se van a bañar
 el caimancito las sigue
 queriéndolas agarrar.

*Áhi va el caimán, áhi va el caimán,
 no se lo dejen llegar.
 Áhi va el caimán, áhi va el caimán,
 ¡pero qué necio animal!*

En la presa o en el río,
 en lagunas o en el canal,
 amigos, al caimancito
 en l'agua lo encontrarán.⁸

⁸ en l'agua lo encontrarán: probablemente, alude a la expresión *estar en el agua*, que en la región significa 'emborracharse'.

Cuidado con el caimán,
no vayas a descuidar,
porque te puede clavar
los colmillos, ¡ay, ay, ay!

Áhi va el caimán, áhi va el caimán...

Ayer que me fui a bañar
con una linda morena,
a las aguas de la presa,
amigos, sufrí una pena:

Cuando le empecé a besar
su cuerpito de sirena,
que repunta el animal
echando a perder la escena.

Áhi va el caimán, áhi va el caimán...

Bibliografía citada

GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, 2009. *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán. Vol. I. Canciones líricas bailables*. Morelia: UMSNH / CONACULTA.

“Con esta no diré más”: sones y coplas de la Nueva España

La rica producción de las artes verbales de la Nueva España está registrada en diferentes documentos donde se describe el bullicio que existía en los lugares públicos, como las calles y las plazas. Asimismo, junto con estas voces existió también la constante producción de expresiones escritas que atentaron contra las normas establecidas en los ámbitos privados, como las cartas de amor de los sacerdotes solicitantes, los poemas de los amantes ilícitos, los escritos producidos durante las alucinaciones provocadas por algún hechizo, las oraciones no canónicas que la gente portaba como fetiches.

Esta palabra desafiante, desbordada —en el cantar, recitar, susurrar y escribir—, que retumba en los más variados espacios del territorio virreinal, fue la que se trató de reprimir y marginar, a pesar de su uso constante por la población de las diversas castas. Todas estas expresiones fueron perseguidas por las instituciones, sobre todo por el Tribunal de la Inquisición, un tribunal que en su afán de controlar, prohibir y regular, registró y requirió materiales que hoy nos sirven para conocer la palabra en rebeldía durante el virreinato.

La constante frustración del tribunal ante la producción continua de expresiones “deshonestas” se revela en una de las siguientes cartas que escribe el prior del Colegio de San Francisco de Pachuca, cuando realiza una misión en Tulancingo, estado de Hidalgo, el 26 de febrero de 1789:

Creo que cada día inventan nuevos cantares, en el expresado son del *Pan de Jarave*, para que nunca se acabe, y solo pienso que se desterrará cuando esse Santo Tribunal lo quite, nombrándolo en el edicto, como quitó *El chuchumbé* el año de 66, y el del *Animal* el año de 67. En este segundo está bien claro la prohibición de todo son deshonesto que se inbentare en lo subsesivo; y con orden de este Santo Tribunal lo he publicado en los

pupitres desde ahora diez años; pero esto no basta, pues no han faltado personas de carácter —que es lo más sensible— que defiendan lo contrario, mandando a los músicos, en públicos y escandalosos fandangos, tocar el maldito son del *Pan de Jarave* y *Seguidillas*, entre hombres y mugeres, que me aseguran son peores que el dicho *Jarave* (AGN, Inquisición, vol. 1297, exp. 3, fol. 22v).

En la carta anterior se aprecia también la existencia de una continua producción de nuevas manifestaciones, cuyas denominaciones por parte de los inquisidores varían. Cuando se refieren a las coplas y versos por el contenido suelen llamarlas *cantares*; cuando se refieren a las tonadas las llaman *sones* y cuando se danzan, *bailes*. En cuanto a las coplas, en la misma denuncia dice:

Después que publiqué este edicto, haciendo misión en el obispado de Puebla, me presentaron las coplas, que se cantaban en el *Pan de Jarave*, no solo deshonestas, sino también *piarum aurium* ofensivas y escandalosas (AGN, Inquisición, vol. 1297, exp. 3, fol. 16v).

Consulté a ese Santo Tribunal. El mismo religioso se haze cargo, que aunque por Vuestra Señoría Ylustrísima se repitan las prohibiciones, no cesarán del todo los males. Y que la práctica de más de veinte años le enseña que, cesando algunos días, luego vuelven y cada día inventan nuevos versos inmundos [*sic*] y deshonestos (AGN, Inquisición, vol. 1297, exp. 3, fol. 23v).

Las prohibiciones a través de los edictos no eran muy eficientes, ya que iban dirigidas a un público mayormente analfabeto. Esto se puede observar en otros comentarios del mismo prior, donde describe el proceso de difusión a través de estos impresos:

Todo esto prueba que será sin efecto la repetición de los edictos, y que la prudencia no permite otra providencia, por aora, que el decir a este misionero que siga anunciando a los pueblos en que predique las prohibiciones de el Santo Oficio de todo son y cantar deshonesto; y en los que note especial escándalo y desorden sobre ello, lo trate con los curas para que estos —[no] contentándose con tener tirados en sus parroquias los edictos, pues muchos feligreses ni los leerán, ni podrán leerlos por su

ignorancia – se los lean y expliquen en algún día festivo (AGN, Inquisición, vol. 1297, exp. 3, fol. 24r).

En el mundo de la escritura, entre los confesionarios y las rejas, bulle una vida de pasiones transgresoras que culminan en la entrega de versos amorosos, como puede verse en el último caso citado aquí.

Todas esas manifestaciones, producidas por la población multiétnica durante el periodo virreinal, como resultado de su obligada convivencia, donde se intercambiaron saberes y pasiones, conformaron a través de los siglos un torrente que impregnó y formó un imaginario que muchas veces nos llega hasta hoy. Son este tipo de manifestaciones las que nos ha interesado estudiar en el *Cancionero popular colonial*, producido en el marco del “Proyecto de Literaturas y Culturas Populares de la Nueva España: rescate documental y edición crítica de textos marginados” (CONACYT 84175).

Los textos que presentamos se pueden caracterizar como manifestaciones más o menos breves, en verso, de carácter no narrativo en su mayoría. Todos fueron registrados durante el periodo comprendido entre principios del siglo XVII y principios del XIX. Abundan los de 1821, fecha en que terminó el periodo virreinal.

En el corpus hallamos textos de muy diversa índole, desde coplas cuya propagación oral es evidente y que fueron puestas por escrito durante las audiencias, hasta cuadernos poéticos manuscritos, copias manuscritas de impresos e impresos. En vista de esto, el término *popular* se utilizará en el sentido dado por José Manuel Pedrosa en su estudio sobre el cuento popular de los Siglos de Oro, ya que los materiales recopilados nos impiden discernir, muchas veces, su procedencia:

Las dificultades para fijar *a posteriori* cuáles de aquellas narraciones eran auténticamente tradicionales y cuáles no lo eran nos obliga a usar el término *popular*, auténtico cajón de sastre en el que cabe lo auténticamente popular y lo falsamente popularizante, lo original y lo imitado, lo que el pueblo creaba y cultivaba por propio impulso y lo que recibía como producto de consumo diseñado por las élites (Pedrosa, 2004: 17).

El tono predominante de los textos compilados se puede definir como erótico-burlesco, de acuerdo con la terminología de Ignacio Arellano, ya

que “parecen faltos de intención crítica o moral, atentos únicamente al *delectare* y a la diversión risible que procede del alarde estilístico” (2003: 34-35). Existen, por ejemplo, las parodias a textos religiosos; también abundan textos obscenos, como muchas coplas de bailes, donde incluso se insertan chistes, y no faltan las coplas blasfemas. En cuanto a estos temas, cabe recordar aquí que estos textos fueron recogidos por la Inquisición.

Existe una gran diversidad de formas poéticas; sin embargo, en los textos citados en este artículo predomina la copla, a veces aislada y a veces combinada con otras en poemas, y es la copla la que da unidad a este cancionero.

Los textos están organizados por orden cronológico, según los procesos y las denuncias respectivas. A cada texto independiente se le ha asignado un pequeño aparato crítico que permite al lector conocer las fuentes y las antologías en que han sido incluidos los textos. Otro apartado lo constituyen los estudios monográficos realizados sobre ese texto, y, por último, se anexa el contexto, ya que muchas de nuestras composiciones no se pueden comprender sin él.

Los criterios utilizados para la edición de los textos son los siguientes. Se mantienen las grafías originales, conservando también las oscilaciones gráficas entre /i/ e /y/, /j/ e /i/, y /v/ y /b/. Solo se modernizan las grafías en el caso de la /u/ consonántica y la /v/ vocálica. Además, se modernizan la acentuación, la puntuación y las mayúsculas; también se desatan todas las abreviaturas. Las palabras se unen o separan cuando esto no implica añadir o quitar letras. Por último, toda intervención de las editoras, en los textos y los contextos, se marcará mediante corchetes y en notas al pie. Las denominaciones de *san*, *santo*, *santa* van en minúsculas, a menos que sea nombre de un lugar y salvo en las expresiones *Santo Dios*, *Virgen Santa*, *Santísimo Sacramento*, *Santísima Virgen María*.

Y con esto no decimos más. Quedan los textos para su lectura.

MARIANA MASERA, ANASTASIA KRUTITSKAYA, CATERINA CAMASTRA
Universidad Nacional Autónoma de México

El catiteo

Hacienda de Xalmolonga, Tenancingo, 1694; Campeche, ca. 1720; México, 1735 y 1816; Atenango del Río, s/f.

[1a] FUENTE. AGN, Inquisición, vol. 1532, exp. 1, fol. 78r. CATÁLOGO, 1963. ANTOLOGÍAS. AP: 100.

San Pedro tenía una moza,
san Pablo se la quitó.
¡Miren los venditos santos,
si no es tanvién garañón!¹

[1b] FUENTE. AGN, Inquisición, vol. 1328, exp. 7, fol. 250r. ESTUDIOS. García de León Griego, 2006: 30, n. 39.

San Juan tenía una amiga,
san Pedro se la quitó.
¡Miren el santo bendito,
si era también garañón!

[1c] FUENTE. AGN, Inquisición, vol. 1175, exp. 36, fol. 380r. CATÁLOGO, 1951. ANTOLOGÍAS. AP: 98. ESTUDIOS. Masera, 2004.

San Juan tenía una dama,
san Pedro se la quitó
[.....
.....]
por el catiteo.²

¹ Hoy en día se conserva el mismo tono erótico y blasfemo en la siguiente copla del cancionero mexicano: “Estando san Pedro un día / abrazando a santa Clea, / y san Juan en una esquina / haciéndose la chaqueta” (CFM: 2-5714).

² El denunciante explica, al hablar de la copla, “que empesaba así: ‘san Juan tenía una dama / san Pedro se la quitó / por el catiteo’, de rimatoria [sic] con otros dos versos”. Posiblemente, el verso “por el catiteo” formaba parte de un estribillo, ya que es común la alternancia de estribillos hexasilábicos y co-

[1d] FUENTE. AGN, Inquisición, vol. 1175, exp. 36, fol. 380v. ANTOLOGÍAS. AP: 98.

San Juan tenía una dama,
san Pedro se la quitó,
[.....]³
también era garañón.

[1e] FUENTE. AGN, Inquisición, vol. 1175, exp. 36, fol. 381v. ANTOLOGÍAS. AP: 99.

San Juan tenía una nobia,
san Pedro se la quitó,
que, aunque son santos,
también dan en garañones.

[1f] FUENTE. AGN, Indiferente Virreinal, caja 1691, exp. 18, fol. 1r.

San Juan tenía una dama,
san Pedro se la quitó.
¡Pucha en el viejo,
que, aunque calbo, garañón!

[2] FUENTE. AGN, Inquisición, caja 194, exp. 59, fol. 17r. CATÁLOGO, 1979. ANTOLOGÍAS. AP: 101.

¡Por vida del otro Dios,
que en el cielo no hay gobierno!

plas octosilábicas en los sones. En México, en el siglo XIX, *catiteo* o *catite* era un tipo de seda usada para confeccionar rebozos (*Mej.*). Actualmente, en Nicaragua, indica un tipo de costura a mano. En Argentina y Bolivia, *catitear* significa "enredar una cometa con el hilo de otra" (*Malaret*). En Chile, *catete* significa "cargante, molesto, majadero", y *catetear* "joder" (*Chil.*).

³ En el proceso, el denunciante explica, al hablar de la copla, que no oyó el tercer verso pero que "acababa: 'también era garañón'".

san Juan tenía su pinzita⁴
y se la robó san Pedro.⁵

CONTEXTOS

[1a]

Aparese que en el año de mill seiscientos noventa y quatro, en el pueblo [de] Tenancingo,⁶ y ante el comercio⁷ de aquel partido,⁸ licenciado don Phelipe Manrique de Lara, en doze de mayo de dicho año, compareció boluntariamente, por la tarde, Nicolás de Peralta, mestiso. Y, vajo de juramento que hizo, declaró que el onse de dicho mes, estando en el trigo de Xalmolonga los sirvientes de la hacienda de Xalmolonga,⁹ un mozo de quince años de edad, mestiso, soltero, sobrino de la muger del denunciante, cantó, diciendo que “san Pedro tenía una moza, / y se la quitó san Pablo”, cosa de que se escandalizaron los circunstantes. Y le avisaron al hermano Pedro de Herrera, profeso de la Compañía de Jesús, administrador de dicha hacienda, y le hizo lo bolviere a decir en su presencia lo

⁴ Posiblemente, dado que *catiteo* es un tipo de seda, *pinzita* tenga algo que ver con la despinzadera. Acerca de las connotaciones eróticas del trabajo femenino de hilar y tejer, véase Masera (1999).

⁵ Véase una correspondencia actual castellana: “En el cielo no hay gobierno: / san Juan tenía una novia / y se la quitó san Pedro” (Alonso-Cortés, 1982: 2761).

⁶ Tenancingo es la cabecera del municipio del mismo nombre en el actual Estado de México.

⁷ En este caso, el documento parece referirse a un miembro destacado del gremio, nombrado para el cargo de autoridad local.

⁸ “*Partido*. Se llama también el distrito o territorio, que está comprehendido de alguna jurisdicción o administración de una ciudad principal, que se llama su cabeza” (*Aut.*).

⁹ “A distancia de una legua [de Tenancingo], y rumbo al sur sureste está el ingenio de Xalmolonga, perteneciente a los padres de la Compañía de Jesús, en el que sirven más de doscientos esclavos, y es tan dilatado que llegan sus términos a confinar con la jurisdicción de Tasco; tiene una primorosa iglesia, y en ella asiste un padre presbítero, que administra la doctrina y santos sacramentos a dicha esclavonía” (Villaseñor y Sánchez, 2005: 265).

que expresa, bolvió a repetir. Y el dicho hermano lo puso en la cársel de dicho yngenio, y envió al declarante para que, de palabra, diese cuenta al dicho comisario. Y, habiendo sido examinado en catorse de dicho mes y año, el referido hermano Pedro de Herrera, sobre lo que era dado por conteste, expresó no haver enviado recado a dicho comisario, ni menos el que tuviere presa a ninguna persona. Y refirió que a uno, que le avisó por los negrillaos había cantado cosas indecentes, le había azotado y estaba en casa de la madre del muchacho. Que, para oviar [que] el escándolo [sic] a los que oyeron al sugeto *adterroren*¹⁰ los dejase atemorizado[s], les dixo que el muchacho no era del yngenio, y que se parecía simple. Al qual hiso llamar ante sí dicho comisario, y, vajo de juramento, dixo llamarse Manuel Antonio de Almansa. Refirió sus padres, dudando si su padre había sido yndio, y expresó ser cierto haver cantado [ver arriba 1a]. Y preguntado expreso a quién había oído lo referido, y se ratificó en su declarasi3n, en cuyo estado, sin constar de más diligencia, se proveyó decreto por el tribunal, en veinte y dos de mayo de dicho, por los señores ynquisidores lisenciados, y Juan Gómez de Mier, y don Juan de Armesto. [...] Mandaron se escriba a este comisario que, atento a la corta capasidad y edad de este reo, se haga que en el yngenio en donde está, y delante de los sirvientes de dicho yngenio, se le den veinte azotes. Y después, delante de todos dichos sirviente[s], le reprehenda áspera¹¹ y severamente del desacato y blasfemia que cometi3 contra los santos ap3stoles. Y fecho y executado, le suelte y deje ir libremente donde quisiere, señalado¹² con una r3brica. Y, haviéndose librado la comisi3n, aparese que, en virtud de ella – que se halla en dichos autos – se execut3, con dicho Manuel Antonio Almansa, lo mandado en el referido decreto.

[AGN, Inquisici3n, vol. 1532, exp. 1, fols. 77r-78v]

¹⁰ “*Argumentum ad terrorem*. Argumento de temor. Es el que se dirige más bien a la sensibilidad que a la inteligencia; se emplea mucho en oratoria” (Abarca Fernández, 1992).

¹¹ En el original: *aprra*.

¹² En el original: *senalado*.

[1b]

En este pueblo de San Miguel de Nautla,¹³ en dos días del mes de junio de setecientos y veinte y siete, con ocasión de la misión que se hizo en dicho pueblo, Joseph Baes, nacido en la villa de San Francisco de Campeche,¹⁴ y morador en la Hazienda de Palmas,¹⁵ distante de este pueblo dos leguas y media – aunque ia con determinación de bolber a Campeche por ser allí casado con Catharina Sanches –, de edad el dicho de treinta y ocho años, declara y denuncia que: abrá como nueve o diez años que, entrando por la Barra de Tabuco,¹⁶ oió a Juan Muñós, natural de Cádiz, casado en Campeche con una mujer que tiene por apellido Alcaraz y del nombre no se acuerda, siendo entonces el dicho de edad de treinta y sinco años al parecer, oió – dijo – que cantaba esta copla: “Quando Christo vino al mundo / a redemir el pecado, / entendió venir por lana / pero bolbió trasquilado”. Y, preguntado de dónde se halla el dicho, dijo que no sabe [por] cierto si se halla en Campeche. *Yden*, dudara que en la villa de Campeche¹⁷ oió a Juan de Reina, hijo de Sevilla y vesino en dicha villa, casado con una mujer cuio nombre ni apellido no sabe, abrá cosa de ocho años le oió – dise – cantar: [ver arriba 1b]. Y, preguntado si sabe adónde se halla el dicho, respondió que no, porque ha sinco años que falta de Campeche. Esto es lo que declara y denuncia, y lo firmó en dicho día, mes y año. Joseph Báez [rúbrica].

[AGN, Inquisición, vol. 1328, exp. 7, fol. 250r.]

[1c-1d-1e]

México, año de 1735. El señor inquisidor fiscal de este Santto Officio, contra Joseph de Billa Bizenzio

¹³ Nautla es la cabecera del municipio del mismo nombre en el actual estado de Veracruz, cuyo santo patrono es san Miguel Arcángel.

¹⁴ Cabecera del municipio de Campeche en el actual estado del mismo nombre.

¹⁵ Actualmente Barra de Palmas, en el municipio de Nautla.

¹⁶ Tabuco fue el primer asentamiento de la actual ciudad de Tuxpan, Veracruz.

¹⁷ Actual capital del estado homónimo.

Don Diego Ygnacio de Vallarta, natural de los reinos de Castilla, residente en esta ciudad, como mejor proseda en este santo tribunal, paresco y digo que una noche, después del día del señor san Juan, en los de su octaba, estando en la alameda a prima noche, por dibersión arrimado a un puesto de los que aconstumbran [*sic*] ponerse en semejantes días, oí cantar diferentes coplas por una tonada nueva, que el bulgo llama “El catiteo”. Y entre ellas, una que empesaba assí: [ver arriba 1c], de rimatoria [*sic*] con otros dos versos, mal sonantes, yndecorosos, contra la reberencia que se deve a tan grandes santos. Y, paresiéndome estaba obligado a dar quenta en este santo tribunal, para que use del remedio que por bien tubiese, hago denunsia en forma de lo expresado, para la seguridad de mi consiensia, y porque sea con plena notisia e procurado saber el nombre del cantador, que lo ygnoraba, aunque le vi mui bien la expresada noche. Y dizen se llama José Villavisensio, y que tiene plaza de [costura] de naipes, que llaman fabriquero,¹⁸ y hombre resién benido a esta ciudad. Por todo lo qual, a vuestra alteza suplico manden hazer y determinar lo que tubieren por justisia. Juro no ser de malizia este escrito, y en lo nesesario etcétera. Don Diego Ygnacio de Vallarta [rúbrica]. Y los suxetos que conmigo estaban se llaman, el uno, Sebastián Suares, que trabaxa [como] platero en cassa de Francisco Pérez, asimismo maestro de platero, y este dirá el nombre de otro, que se hallaba asimismo en nuestra compañía. Don Diego Ygnacio de Vallarta [rúbrica].¹⁹

Declaración de Sebastián Pérez de Salcedo

En el Santo Oficio de la Inquisición de la Ciudad de México, en diez y nueve días del mes de julio de mil setecientos y treinta y cinco años, estando en audiencia de la mañana, el señor inquisidor lizenziado don Pedro Nabarro de Ysla mandó entrar en ella a un hombre que biene llamado, de el qual, siendo presente, le fue recibido juramento, que lo hizo por Dios Nuestro Señor y la señal de la cruz, so cargo del qual prometió dezir berdad de lo que supiere y le fuere preguntado, y de guardar secreto. Y dixo llamarse Sebastián Pérez de Salcedo, natural

¹⁸ “*Fabriquero*. Encargado de la destilación del aguardiente de caña” (*Mej.*).

¹⁹ Al margen izquierdo se cita el texto completo de la copla 1d.

de esta ciudad, de edad de diez y nueve años, de oficio platero, y d’estado soltero. Preguntado, si sabe, o presume, la causa para que a sido llamado a este Santo Oficio, dixo que presume será porque, estando una noche de las que yntermediaron entre el día de san Juan y san Pedro próximos pasados,²⁰ en el sitio que llaman la alameda, en compañía de don Diego de Balencia y don Joseph Lozano — de quienes, este último se alla oy fuera, en una acienda que tiene acia Chalco o Bolcanes — oyó a un sujetto (cuio nombre ynora, aunque le conoze de bista, y sabe asiste en una casa grande y en la calle de San Francisco, ymmediata al callejón de Nuestra Señora de los Dolores) cantar la copla siguiente: [ver arriba 1e], o palabras equivalentes, lo qual, respecto del concurso, oirían otros muchos. Y al declarante y a los dos dichos de su compañía y hiso tanta disonanzia, que se retiraron por no oyer dicha copla, que es la única que, le pareze, oieron; y por lo mismo, no puede dar razón de si dicho cantor estaba ebrio, o de otro modo que pueda disculpar el canto de dicha copla. Y que esto es lo que puede decir, y la berdad, debajo del juramento que tiene fecho, y no lo firmó porque, aunque dixo saber, dixo también que, por trémulo el pulso, se allaba ymposibilitado, y por eso lo firmó dicho señor inquisidor, de que doy fee. Licenciado don Pedro Anselmo Sánchez de Tagle [rúbrica].

[AGN, Inquisición, vol. 1175, exp. 36, fols. 380r-382r]

[1f]

El cura de Atenango del Río²¹ dice que por el mes de septiembre, en el Real de Minas de Huautla,²² sujeto a su jurisdicción, le oyó decir, o cantar, a don Christóbal Carmona — que hacía teniente, y es cirujano del castillo de San Juan de Ulúa,²³ y está en esta ciudad posando en la Plazuela del

²⁰ El día de san Pedro y san Pablo es el 29 de junio.

²¹ Atenango del Río es la cabecera del municipio del mismo nombre en actual estado de Guerrero. Colinda con el estado de Morelos.

²² Huautla es una población que se encuentra en el sur del actual estado de Morelos, en el municipio de Tlaquiltenango.

²³ La fortaleza de San Juan de Ulúa está ubicada a la entrada del puerto de Veracruz. Su edificación se llevó a cabo entre los siglos XVI y XVIII. Se usó como protección, lugar de comercio, cuartel y cárcel.

Volador, casa de don Manuel de Pruna — la copla que en la sustancia es la que sigue: “Ya el ynfierno se acabó, / ya el demonio se murió / y si te vienes conmigo / tendrás tu salvación”, o “mira que te salvarás”. Esto es la sustancia [de] lo que le oyó decir, y diciéndole a mi vicario, el bachiller don Juan Antonio del Villar, que era esto delatable, me dijo, que antes también le había oydo decir otra, que en quanto a la sustancia — por no haverla aprehendido bien — decía [ver arriba 1f].

[AGN, Indiferente Virreinal, caja 1691, exp. 18, fol. 1r]

[2]

Inquisición de México, año de 1816. El señor inquisidor fiscal de este Santo Oficio, contra un soldado de la brigada de artillería de esta ciudad, llamado [no indica nombre]. Propositiones. Secretario Vereda.

En la Ciudad de México, a quinze días del mes de mayo del año de mil ochosientos dies y ocho, siendo las quatro y tres quartos, ante el bachiller don José Ygnacio Calapiz, capellán de religiosas del convento de San José de Gracia, y comisario de corte en propiedad del Santo Oficio de la Ynquisición, y de don Manuel Zeballos, presbítero que hace de notario en estas diligencias, compareció y juró, por Dios Nuestro Señor y una señal de cruz, de decir verdad y guardar secreto, Calletano Camacho. Y, estando en calidad de honestas y religiosas personas los presbíteros reverendos padres, lector fray José Díaz y fray Antonio López, religioso mercedario, que han jurado secreto, fue preguntado si se acuerda y hace memoria haver declarado, ante ministros del Santo Oficio, contra alguna persona, por delictos de su conocimiento [...].

Que no se le ofrece que enmendar, pero que sí añadía que, en el tiempo que estaba suspenso el tribunal, estando en la casa de su morada, hablando no se acuerda qué cosas, oyó que José Antonio N., criado del Santo Oficio, dixo que, estando en la almoneda²⁴ en la Ynquisición,

²⁴ “*Almonedear*. Metaphóricamente decimos al hablar a gritos alguna persona las cosas que debiera hablar en tono mui baxo: y con esto queremos decir que las publica para que todos las oigan, como se hace en las almonedas” (*Aut.*).

preguntó una persona —no dixo quien—, al veer una ymagen de san Pedro Mártir:

—¿Quién es ese?

A lo que respondió José Antonio:

—Es san Pedro Mártir.

A lo que contestó la dicha persona:

—¡Qué san Pedro Mártir, si este es un demonio!

También le dixo que este, u otro —no se acuerda—, había dicho:

—Mejor que hayan quitado a esos bagamundos.

Que, como cosa de tres años a esta parte, estando en la Pulquería de las Papas,²⁵ le dixo uno —que no se acuerda cómo se llama— que un soldado —ignora cómo se llama, pero s[í] sabe que es del regimiento de Fernando Séptimo—, que se cagaba en Christo, o que se frotaba²⁶ en Christo, estando presentes no sabe quienes. Que, como cosa de dos años ha esta parte, estando en la casa de su morada, vio que tres soldados que no conoce que pasaron frente a su casa, y cantaron este verso: [ver arriba 2]. Que, haviéndole dicho a su sobrino Juan Bautista Sorio, que vive en la casa del declarante, que habían pasado unos soldados cantando un verso de santos, le respondió el dicho sobrino que sería el verso arriba puesto. Y que ya no tiene que añadir ni innovar en ella, porque conforme estaba escrito era la verdad. Que en ello se afirmaba y afirmó, se ratificaba y ratificó, y, si necesario era, lo decía de nuevo contra los delatados, no por odio ni mala voluntad, sino en descargo de su conciencia. Se le encargó de nuevo el secreto, lo prometió guardar, y no lo firmó porque dixo no saber, y sí lo hicieron el comisario y personas honestas, de que certifico. Jose Ygnacio Calapiz, comisario [rúbrica]. Fray José Díaz [rúbrica]. Ante mí, Manuel de Zevallos [rúbrica]. Notario Fray Antonio López [rúbrica].

[AGN, Inquisición, caja 194, exp. 59, fols. 16r-17r]

²⁵ Esta pulquería, según un informe de 1784, se encontraba “en una plazuela que sale a Santa Ana” (Vásquez Meléndez, 2005: 73).

²⁶ En el original: *frutaba*.

[3] *El bonete del cura*

México, 1808

FUENTE. AGN, Inquisición, vol. 1441, exp. 18, fol. 173r. CATÁLOGO, 2178.
ESTUDIOS. AP: 57; LP: 79; PA: 55-56.

El bonete del cura
ba por el río
y le clama, diciendo:
— ¡Bonete mío!

5 Que no, no, no, no,
que yo le diré:
ai, bonete mío,
yo te compondré!

— *Asperges me hissopo, mundabo;*
10 *lavabis me.*²⁷
¡Que le den, que le den,
con el *vitam venturi saeculi!*²⁸

Amén, amén, amén,
amén, amén, amén.²⁹

²⁷ *Asperges me hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor:* ‘Purifícame, Señor, con hisopo y seré limpio; lávame y seré más blanco que la nieve’ (*Salmos*, 51, 7). Con esta antifona el sacerdote purifica el altar al comienzo de una misa.

²⁸ *Et vitam venturi saeculi:* ‘Y la vida del siglo que está por venir’. Es el último verso del credo.

²⁹ Es una canción popular que actualmente se canta en España: “El bonete del cura / va por el río, / y el cura va diciendo: / — ¡bonete mío!” (Nuevo Zarracina, 1946: 271; Rodríguez Marín, 1951: 329; Llano Roza de Ampudia, 1977: 138; Gil García, 1987: 405; Gomarín Guirado, 1989: 261) También véase para otras supervivencias el artículo de Margit Frenk y de José Manuel Pedrosa (2008: 306-307). Existe una correspondencia antigua: “Isabel, Isabel, / perdiste la tu faxa: / ¡éla por do va / nadando por el agua! // Isabel, la tan garrida...” (NC: 1694).

CONTEXTO

Ilustrísimo señor:

El licenciado don Manuel Díaz de Guzmán, presbítero de este arzobispado, ante vuestra señoría y ilustrísima, como mejor proceda, digo que: públicamente se canta el son llamado “El bonete”, cuya letra debidamente acompaño, y, pareciéndome que semejante canto cede en menosprecio de las cosas sagradas, así por insertarse en él palabras de la Sagrada Escritura, como porque su música imita mucho a la que la Yglesia usa en la conclusión del símbolo³⁰ en las misas solennes, lo hago presente a vuestra señoría y ilustrísima para que tome la providencia que juzgue conveniente, que será, como siempre, la más acertada. Dios guarde a vuestra señoría y ilustrísima muchos años. México, julio 5 de 1808. Licenciado Manuel Díaz de Guzmán [rúbrica].

[AGN, Inquisición, vol. 1441, exp. 18, fol. 172r]

[4] *Contra el credo*

Ciudad de México, 1704

[4a] FUENTE. AGN, Inquisición, vol. 728, exp. 2, fol. 128v. CATÁLOGO, 1939.

O, malditos los cristianos³¹
y el evangelio en quien creen,
ni es Dios a quien adoran,
pues que todo mentira es.

5 Yo, María de Christo, digo
que no tengo ya este nombre
i ni aumentarlo quisiera,
será por ser de aquejos tan locos.

³⁰ Símbolo de la fe que es el credo.

³¹ En la autodenuncia escribe María Jerónima de Cristo que: “Estas coplas, que compuse, que dicen y, para más afirmarme, digo que no quiero creer en el credo que resan, porque es todo visos”.

Mienten todos los christianos
 10 los que creen en esta ley,
 pues veen a tantos contra ella
 sin querer a su Dios creer.

Ande el paso³² i pare la sera
 al farrgo de san Juan,
 15 métaselo a la Madalena.

A mí no se me da nada,
 A mí no se me da nada,
 balsa³³ esse Dios nora mala.

Y porque mejor lo crean
 20 y duda ninguna no aiga,
 digo que lla no professo
 esa ley endemoniada.

Con esta no diré más,
 diciéndoles que no crean
 25 ninguno de los misterios,
 ni que madre pura huviera.³⁴

[4b] FUENTE. AGN, Inquisición, vol. 728, exp. 2, fol. 129v. CATÁLOGO, 1940.

³² *ande el paso*: 'prosigase la escena'.

³³ Por *valga*.

³⁴ En el manuscrito las coplas anteriores rematan con la siguiente explicación: "Y todas estas he compuesto yo, menos esa que dice 'ande el paso', que esa me enseñaron, y yo le he enseñado a otras personas, y otras que avía compuesto que se me han olvidado, causa porque no los pongo aquí. Y lo que empezaba hacer contra Dios por excripto fue decir: no creo en Dios i lo aboresco i no creo ya su ley, digo que maldito sea el Dios de los cristianos i digo que no es el Dios verdadero y quise hacer por todo el catecismo otro contrario a la ley de Dios, contradiciéndolo todo".

Malditos los que amonestan
a que a su ley se conviertan,
y que mi Dios nos conceda
que a la nuestra se os vengan.

5 La crisma que recibí
en el bautismo oí me pesa,
si entonces discurso hubiera
nunca oí tal cosa subiera.

10 Me tienen tan enfadada
su madre y sus santos todos,
que ni para decir males
quisiera mentar sus nombres.

15 Digo que Dios no ha venido,
ni que otro dios ha de haver,
porque es un caso imposible
que sea lo que no fue.

20 A la trinidad digo
que es una grande putilla
y que subiera por dicha
besarme la rabadilla.³⁵

CONTEXTO

[El proceso constituye una autodenuncia de María Jerónima de Cristo, española, de 19 años de edad, hecha con el objetivo de acudir a la comunión debido a que iba a contraer matrimonio. Su padre fue médico y cirujano. Fue acusada por diferentes hechos y dichos heréticos y

³⁵ María Jerónima de Cristo, al final de la autodenuncia, concluye: “Que no creo que ay Dios ni que tal Dios ha de haver, pues con decir eso solo digo cuánto puede hacer. Hasta aquí llego. Este segundo papel, según i como en el lo tengo excripto, síguete otro”.

blasfemos. Llama la atención que la autodenuncia está escrita con dos tipos de letra distintos, que claramente pertenecen a manos diferentes. El Tribunal del Santo Oficio mandó que el sacerdote, su confesor, la confesara sacramentalmente cada quince días y la dirigiera de una manera conveniente para el bien de su alma].

[5] Para darle consonancia...

Xuchitepeque,³⁶ 1739

FUENTE. AGN, Inquisición, vol. 880, s/e, fol. 278r. CATÁLOGO, 1954.

Para darle consonancia
y desatar este nudo,
¿quién me puede preguntar
quién es Dios, sino un cornudo?

CONTEXTO

[José Ventura, maestro de niños empleado por los padres dominicos, fue a presentarse ante el Santo Oficio por mandato de su confesor, porque recibía confesiones sin ser sacerdote y decía blasfemias. Fue reprehendido y amonestado para que no volviera a reincidir; se le manda que: *abjure de levi*,³⁷ rece unas oraciones, se someta a una confesión general y desengañe a las personas que ha confesado].

[Confesión de José Ventura]

[C]onfesé a tres.³⁸

³⁶ Juchitepec es un municipio en el actual Estado de México.

³⁷ *Abjure de levi* es retractarse de las acciones u opiniones contrarias a la ortodoxia, bajo juramento de evitar el pecado en el futuro en los casos de menor importancia.

³⁸ Encima de las proposiciones de la lista, con otra tinta y letra, se encuentra una numeración, que se decidió omitir por irregular y discontinua. El margen

Dije: “No ay que fiar de Dios en tiempo [d]e seca”, lo dixé a dos personas.

Dixé: “No es buen Dios si no [d]eja algo”.

A otros dos dixé: “Cristo no es birgen”.

A otro que [no] padecería Cristo toda la pasión.

A otros dixé que si [Di]os a mi muger enamorara, con el mismo Dios me enoja[ra].

A otros que santa Rita es mi muger.³⁹

Y que señor san Joseph [y] santa María Magdalena son casados.

A otro dixé que [m]e dixo Dios que por los caballos y cillas me abían de coger.

[Ve]ndí una cédula de comunión y otra de dotrina.

[...]endo a un biejo que estas palabras que se siguen di[je] que son para darle carga al demonio, y las dixé [de]lante de dos o tres, y son éstas: [ver arriba].

[Ha]blando, en otra ocasión, del Santísimo Sacramen[to], dixé que es comida que alumbra, ministra[d]a por los santos del cielo.

No sé si dixé bien o mal [...], bien dixé que Cristo se condenó.

Y después, que san [Agu]stín y san Francisco y santo Domingo y el profeta [...] dixé que se condenaron, tentado yo de la desesperación o impaciencia.

[AGN, Inquisición, vol. 880, s/e, fol. 278r]

[6] [Desvaríos al son de *La limonada* y *El Mambrú*]

Apa, 1800

[6a] FUENTE. AGN, Inquisición, vol. 1399, exp. 4, fol. 129v. ANTOLOGÍAS. AP: 60.

derecho está roto y pegado a otro papel para poder encuadernarse en el expediente. Por esa razón hubo que reconstruir varias palabras.

³⁹ Véase una correspondencia actual: “Adorada santa Rita, / querida de san Mateo, / no sé qué cargo en la vista / que puras muchachas veo” (Hidalgo, 2003: 38).

Coje a tu nana,
coje a tu abuela,
coje a tu amiga
y coje a tu tía.⁴⁰

[6b] FUENTE. AGN, Inquisición, vol. 1399, exp. 4, fols. 135r-137v. ANTOLOGÍAS. AP: 60-64.

En la barriga te metí
un animal tan feroz,
y no sacándola,⁴¹ Yrene,
allá se quedará feroz.

MARQUITA

En la barriga te metí
un animal tan beloz,
y no an de poderla sacar
juntamente los dos.

YRENE

En la barriga te metí
un animal tan atroz,
y no an de poderla sacar
Marquita, ni tú, ni voz.

MAR[QUITA]

⁴⁰ Compárese: "Putá tú, puta tu nana, / puta tu agüela y tu tía: / ¿cómo no has de ser tan puta? / Vienej de la putería", copla comunicada por Catalina Noyola Bruno, de la Costa Chica de Guerrero, y recopilada por Isaías Alanís (2005: 457). "—*Putá* la madre, *putá* la hija, y *putá* la manta que las cobija'. Refr. con que se nota à alguna familia ò junta de gente, donde todos incurren en un mismo defecto" (*Aut.*, s.v. *puta*).

⁴¹ Probable referencia a la tortilla enchilada que causó el maleficio.

En la barriga te metí
un animal tan ferós,
que no an de poderla sacar
tú, Yrene, ni voz.⁴²

M[ARQUITA]

En la barriga te metí
un animal tan atrós,
[y no an de poderla sacar
Yrene, ni tú, ni voz].

SEÑOR FRANCISCO

En la barriga tiene usté
un animal tan belós,
y no dándome la mano,
no la a de sacar Marquita ni bos.

M[ARQUITA]

Te di palabra de casamiento,
y me di[s]tes tú una prenda,
y no cumpliéndome la mano,
te sacaré el ánima.

Te querías casar conmigo,
y no me cumpliste la palabra:
¿quién era mejor que yo,
la primera o la segunda?

Señor Francisco,
yo me caso con usté,

⁴² A la derecha, pegadas a las coplas, aparecen las siguientes operaciones: 4 [x] 17 [=] 68 [+] 68 [=] 136 6 [x] 17 [=] 102.

pero le an de sacar primero
en case la Quirina un gatito.

Señor Francisco,
yo me caso con usted,
pero le an de sacar
un gato a mi mujer.⁴³

SEÑOR FRANCISCO

Señor Francisco,
mi madre tenía un perrito,
y en el biente se lo metieron
a Francisquito, el nebero.

Señor Francisco,
Señor Francisco,
Señor Francisco,
Señor Francisco,
Señor Francisco,
Señor Francisco,
Señor Francisco,
Señor Francisco.

Tanto es mi saver
y tanta es mi ciencia,
que te e de llegar a bolar
junto a las estrellas.

Si acaso nos juntaremos
en un paraje los tres,

⁴³ Véanse las siguientes expresiones: "Ara bien, y araba con dos gatos en la barriga de su mujer" (*Correas*); "Gatos en la barriga, o siete gatos en la barriga. Mala intención" (*DRAE*).

nos abíamos de cagar
yo, Marquita y voz.

A la oración me dijiste
que benías a berme,
y no cumpliendo la palabra,
te dexaré el animal.

A la oración me dijiste
que tú benías a berme;
puede haber dos oraciones juntas:
tú, Marquita y Yrene.

Me dixistes que benías
esta noche a la oración,
y no cumpliendo la palabra,
no me casaré con voz.

Tú me dijistes que benías
esta noche a berme,
y a la otra le dixiste
lo propio [que] a mí dixiste:
no puede aber dos oraciones.

Me dixistes que benías
esta noche a berme,
y sacándote el animal,
te abías de casar conmigo.

Y lo vuelvo a referir:
mi madre tenía un perrito,
y en el biente del nevero
se lo enterró mi ermanito.

Ninguno lo yeg[u]e a saver,
porque es tanto mi saber,

que te llegarás a ver
como estatutua en su esfera.

Con esta, y no digo más:⁴⁴
alrededor de un sombrero,
que aquí nos cagamos juntas
yo y Marquita en vos.

Y lo buelbo a referir:
mi madre tenía un qüerito,
y en la panza del nebero
se lo enterró mi ermanito.

Me digistes queras mi amor,
y no te di la mano,
porque teníamos juntos
a tí, Marquita y voz.

Te di la mano de esposa,
y no me la cumpliste tú,
porque tubiste de mí
unos crecidos céloz.

Te di la mano de esposa
y no me casé contigo,
porque tenías a tu amiga,
y yo tenía mi amigo.

Con esta, y no digo más:
alrededor de un sombrero
me cag[u]é en las orejas
de Pancho, el nebero.

⁴⁴ Fórmula de despedida: "Con esta, y no digo más, / como dijo un pajarito,
/ pues me voy a retirar: / ya los divertí un ratito; / aquí se acaban cantando /
los versos del *Venadito*" (CFM: 3-7693).

Ninguno lo llegue a saber,
porque te bolaré tanto
y te rremontaré a tierras barias
donde no se sepan de ti.

Con esta, y no digo más,
lo digo porque se ofrese:
aquí estuvo el nevero,
mi madre, Yrene, y yo.⁴⁵

Me distes palabra de casamiento,
en tu mano tenía mi amor,
y tú, quando te casates,
dejastes seco mi amor.

Con esta, y no digo más
y te lo digo del todo:
que ni como caballo
ni me rebuelco en el lodo.⁴⁶

Y lo buelvo a referir:
mi madre tenía un perrito,
dormía con mi ermanito
y no podía parir.

Con esta, y no digo más
y te lo digo del todo:
que ni como caballo
ni me rebuelco en el lodo.

Y lo buelvo a referir:
mi madre tenía un gatito

⁴⁵ En la esquina inferior derecha aparece esta operación: 5 [x] 17 [=] 85.

⁴⁶ Cf. "Soy de puro Guanajuato / donde se rebana el oro: / yo me baño en agua limpia, / no me revuelco en el lodo" (CFM: 3-6706a).

y entre el biente
se lo metió a Panchito, el nevero.

CONTEXTO

[Denuncia por maleficio contra María, muger de Manuel, “el Gachupín”, y cómplices, María y Paula, conocidas por las chalqueñas]

En el pueblo de Apa,⁴⁷ en veinte y tres días del mes de junio de mil y ochocientos años, ante mí, don Gabriel de Arroyo y Céspedes, cura propio y juez eclesiástico de este partido, a hora que serán las ocho de la mañana, compareció Francisco Anselmo González, español, mi feligrés, vecino de esta cavecera, viudo de Ana García, de oficio barbero, a quien conozco. Y verualmente dijo que: habrá cosa de un mes, empezó a pretender para muger lexítima a una hija de Paula Chalqueña, vecina de este pueblo, llamada María, en quien halló condescendencia, como también en su madre, y con efecto visitó su casa dos veces; y, yendo a ella por la tercera, se encontró con que estas mugeres tenían música, lo cual no le agradó y se retiró. Al día siguiente se lo significó a la madre desta muchacha y, desde entonces, precindió de su pretensión anterior. Y ya no se volvieron a hablar hasta que el lunes diez y seis del presente mes de junio, como a las doze del día, convidado el que expone por una muger llamada María, muger de Manuel, “el Gachupín”, zapatero de este pueblo, fue a su casa a comer tortillas enchiladas, en donde halló escondidas a las arriba enunciadas madre e hija, Paula y María Chalqueñas, en compañía de otra muger que es hermana de la última. Que comió dichas tortillas y se fue a la Plaza de los Gallos en donde la misma muger de Manuel, “el Gachupín”, le dio otra tortilla y la comió, siendo de advertir que la cazuela en que llevó dicha muger las tortillas a la Plaza de los Gallos la conducía la referida Paula, madre desta muchacha. Que luego que comió dicha tortilla, sintió una grave indisposición de estómago, de suerte que tuvo que retirarse, sin acabar de ver jugar los gallos, a su

⁴⁷ Posiblemente se refiere a Apan, municipio al sur del actual estado de Hidalgo, cerca del límite con el Estado de México.

casa, en donde sintió mucha basca y descompostura de estómago, pero nada podía bomitar.

Siguió aquella tarde y noche mui indispuerto y, por la mañana del día inmediato al levantarse, sintió una leve punzada en el oído izquierdo que fue creciendo en el discurso del día y por la noche: sentía zumbidos y después empezó a oír clara y distintamente música y que percibía que cantaban el son de *La limonada*⁴⁸ y *El Mamburú*. Y estas palabras: [ver arriba 6a]; que estas voces o palabras parece al que expone que las canta una muger su vecina, llamada Anita, que es la que le hace de comer, por cuyo motivo las enunciadas hija y madre han concebido zelos. Que las dichas palabras y otras semejantes se han repetido en el oído frecuentemente, especialmente de noche, hasta el día de hoy. Que, luego que oye la música en el oído, siente agudos dolores en el estómago y como si interiormente le metieran puños, dándole grandes apretones. Que, desde que comió la tortilla, por lo dicho está absolutamente inapetente y tan malo y azorado que ni come ni duerme y teme morir. Que conoce que todo lo que siente y deja expuesto no es efecto desta aprehensión, sino por maleficio que – juzga – le han hecho las referidas mugeres, que tienen – no sabe si parentesco o amistad íntima – con la muger de Manuel, “el Gachupín”, que fue quien le dio la tortilla. Y que, para descargo de su conciencia, me hace esta denuncia a efecto de que haga de ella el uso que convenga y la firmó conmigo en dicho día, mes y año. Gabriel de Arroyo y Céspedes [rúbrica]. Francisco Gonzales [rúbrica].

[AGN, Inquisición, vol. 1399, exp. 4, fols. 129r-130r]

Declaración de Francisco Anselmo Gonzales, español de treinta y tres años

[...] Preguntado desde qué tiempo se halla accidentado, qué enfermedades son de las que adolese y todos los efectos que le causan, dijo que: no ha sentido accidente ni tenido enfermedad alguna y solo sí, desde que comió dichas tortillas en la Plaza de los Gallos, ha sentido u oído, por el lado de

⁴⁸ El CFM consigna dos canciones de títulos afines, *La lima* y *Limoncito*. Véase también el artículo de Masera (1997).

que es sordo, música y versos disparatados y palabras descompuestas; y son la[s] que se expresan en dos papeles⁴⁹ en que iba asentando lo que oía y los exhibió en el acto de esta declaración para acumularlos a estas diligencias. Que no ha sentido otras incomodidades que la de oír música tan frecuente, pero que con ella se atontaba. Y desde el día de ayer al medio día hasta ahora no ha sentido cosa alguna de música y solo en el estómago siente un mobimiento extraño que no sabe explicar [...].

[AGN, Inquisición, vol. 1399, exp. 4, fol. 138r]

[Comentario del padre Gabriel de Arroyo y Céspedes sobre la locura de Francisco Anselmo Gonzales:]

Este declarante, aunque en otros asuntos sea digno de fe, en el que se trata no merece alguna, porque, habiéndome aplicado a observar el particular de su maleficio extrajudicialmente, para calmar el escándalo que aquí movió, hallé que él está maniático o loco parcial, pues, aunque en las demás cosa[s] discurre regularmente, respecto de su pretendido maleficio produce mil extravagancias. Por otra parte, no aparece motivo alguno que persuada tal maleficio respecto de las personas que supone ser autoras. Y así, soi de sentir que este asunto no merece atención [rúbrica].

[AGN, Inquisición, vol. 1399, exp. 4, fols. 134v-138r]

[7] *Esta niña, porque en mí reyne...*

México, 1805

FUENTE. AGN, Inquisición, vol. 720, exp. 16, fol. 363v. CATÁLOGO, 2155. ANTOLOGÍAS. AP: 131.

Esta niña, porque en mí reyne,
me hechizó con sus cabellos;
ellos son lindos y bellos,
que no los he visto en peynes.⁵⁰

⁴⁹ Los papeles conservados en el expediente son tres.

⁵⁰ El cabello, como tópico erótico, es recurrente tanto en la lírica culta como

CONTEXTO

[Caso instruido en contra del padre Juan Francisco Domínguez por solicitante. El proceso abarca dos expedientes (15 y 16) del volumen, situados en diferentes lugares y entre los años 1759 y 1806. No queda registro de sentencia: el último documento del exp. 16 manda hacer más averiguaciones. Probablemente el caso fue silenciado y enterrado, porque, a pesar de haber tenido tres denuncias, y “aunque es clara y asquerosa [su culpa], con todo, el denunciado es mui comedido, logra en el público el mexor concepto, pasa ya de 80 años, y en más de 7 que han pasado de la última [denuncia], no ha venido otra” [fol. 365v]].

[Testimonio de Sor María Manuela de la Sangre de Cristo, natural de Cuernavaca, religiosa profesa de coro y velo negro del Real Convento de Religiosas de la Concepción, de cuarenta años de edad]

Preguntada qué cosa grave y urgente tiene que declarar, o denunciar, al Santo Officio, dixo que, haviéndose confessado, por el tiempo de diez años, con el licenciado don Juan Francisco Domínguez, cura más antiguo de la santa yglesia cathedral de esta ciudad, y manifestado a la que declara el mayor afecto e interés, así en confesarla como a el parecer en la buena dirección de su alma, con todo, haviendo advertido, la que declara, que algunas ocasiones de las en que inmediatamente después de confessarla se iba a contestar a rexa, no solo la decía que se había desvelado, pensando en ella antes de haverla empezado a confessar, de día y de noche, que algunas ocasiones la embiaba ósculos en la rexa y la decía, o mandaba, que la embiasse ella ósculos. Que, en una ocasión, le mandó le embiasse unos pelos de partes ocultas. La declarante le embió una trencita de cabello y la reconvino en la rexa sobre que no era aquello lo que la había pedido, y la instó para que se lo dicesse de la parte que quería; se retiró para hacer como que se los cortaba y efectivamente se cortó

en la tradicional antigua y moderna: “Son tan lindos mis cabellos / que a cien mil mato con ellos” (NC: 126); “¡Ay de mí!, Llorona, / reina de mi ensoñación, / en tus dos hermosas trenzas (Llorona) / se quedó mi corazón” (CFM: 1-167). Véase, entre otros, Masera, 1998: 160-171; Carro Carbajal, 2006: 43-55.

unos pequeños cabellos del cogote. Y parece creyó eran de la parte que había perdido: la embió otros, diciendo que eran cortados de sus partes ocultas. Que la embió muchas esquelas de las más cariñosas expresiones. Y que quando ella se bañaba, él tenía un antejo con el qual la veía todo su cuerpo según estaba y salía del baño. Que en una esquila le puso la siguiente copla: [ver arriba]. Que algunas vezes, en la puerta reglar, la besó y tocó los pechos. Que, con motibo de haver estado la nana de la que declara –que era la madre Manuela de la Assumpción– enferma de peligro, y quedarse padres a auxiliarla de noche, se quedó también dicho lizenziado don Juan Francisco Domínguez a lo mismo, aunque no era confesor de la enferma, y, en dos o tres noches que durmió en el convento, abrazó y besó y tocó los pechos a la que declara varias vezes, la sentó sobre sus piernas y la hizo que pusiera la cabeza sobre la almoada en que él estaba recostado, y uniera la mitad de su cuerpo al de él por algunos ratos. Que, habiendo excrupulizado la que declara sobre tan expresivos cariños, y preguntádole en el confesionario sobre si sería malo, la respondió que no, pues su amor para con ella era espiritual y la hacía tales cariños como si fuese a una niña de tres años. Que esto es quanto tiene que denunciar al Santo Oficio, porque el padre que la confiessa la impuso de esta obligación y la mandó quemase todas las esquelas que tubiesse de dicho padre.

Preguntada si sabe o ha oído decir que dicho lizenziado don Juan Francisco Domínguez haya hecho iguales o semejantes expresiones en el confesionario, confesión, o inmediatamente antes o después, con alguna otra hija de confesión, [contestó] que no sabe haya hecho con otra de sus hijas de confesión semejantes expresiones. Y aún preguntándole la que declara si hacía lo mismo con otras de sus hijas, la parece que la respondió: “Algo se ha de reservar para ti”, como dándola a entender que a ninguna otra quería como a la que declara. [...]

[AGN, Inquisición, vol. 720, exp. 16, fols. 364r-362v]

Bibliografía citada

ABARCA FERNÁNDEZ, Ramón, 1992. *Vocabulario jurídico latino*. Arequipa: Universidad Católica de Santa María. Edición digital en línea. [<http://www.ucsm.edu.pe/rabarcaf/vojula01.htm>].

- AGN: Archivo General de la Nación (Ciudad de México).
- ALANIS, Isaías, 2005. *La música de Guerrero. Del surco a la guitarra, conjuro y memorial*. Acapulco: Gobierno del Estado de Guerrero.
- ALONSO-CORTÉS, Narciso, ed., 1982. *Cantares de Castilla*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- AP: BAUDOT, Georges y María Águeda MÉNDEZ, 1997. *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*. México: Siglo XXI.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, 2003. *Poesía satírico-burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*. Navarra: Iberoamericana-Vervuert.
- Aut.: *Diccionario de Autoridades*. 1726-1739. Versión digitalizada. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española. www.rae.es
- CARRO CARBAJAL, Eva Belén, 2006. “Connotación y símbolo en la literatura religiosa popular impresa del siglo XVI”. En *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, coord. Pedro M. Cátedra. Salamanca: SEMYR / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 43-55.
- CATÁLOGO: *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: siglos XVIII y XIX*, coord. María Águeda Méndez. México: AGN / El Colegio de México / UNAM, 1992.
- CFM: *Cancionero folklórico de México*, coord. Margit Frenk. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- Chil.: MORALES PETTORINO, Félix, Óscar QUIROZ MEJÍAS y Juan PEÑA ÁLVAREZ, 1984. *Diccionario ejemplificado de chilenismos*. Valparaíso: Academia Superior de Ciencias Pedagógicas.
- DRAE: *Diccionario de la Real Academia Española*. 22ª ed. Versión en línea. [<http://buscon.rae.es/draeI/>]
- FRENK, Margit y José Manuel PEDROSA, 2008. “Nuevas supervivencias de canciones viejas”. *Revista de Literaturas Populares* VIII-2: 291-318.
- GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio, 2006. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA / IVEC / Programa de Desarrollo Cultural de Sotavento.
- GIL GARCÍA, Bonifacio, 1987. *Cancionero Popular de la Rioja*. Madrid: CSIC.
- GOMARÍN GUIRADO, Fernando, 1989. *Cancionero Secreto de Cantabria*. Santander: Universidad de Cantabria.

- HIDALGO, Arcadio, 2003. *La versada*, ed. Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- LLANO ROZA DE AMPUDIA, Aurelio de, 1977 [1924]. *Esfyaza de cantares asturianos recogidos directamente de boca del pueblo*. Oviedo: Biblioteca Popular Asturiana.
- LP: GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, 1958. *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*. México: El Colegio de México.
- MALARET, Augusto, 1946. *Diccionario de americanismos*. Buenos Aires: Emecé.
- MASERA, Mariana, 1997. "'Tírame una lima / tírame un limón': las raíces medievales de un motivo erótico en la lírica popular mexicana". En *Jornadas Filológicas 1997. Memoria*. México: UNAM, 369-380.
- _____, 1998. "Tradición oral y escrita en el *Cancionero musical de Palacio*: el símbolo del cabello como atributo erótico de la belleza femenina". En *Cancionero Studies in Honour of Ian Mac Pherson*, ed. Alan Deyermann. Londres: Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 160-171.
- _____, 1999. "'Que non sé filar, ni aspar, ni devanar': erotismo y trabajo femenino en el *Cancionero Hispánico Medieval*". En *Discurso y representaciones en la Edad Media. Actas de las VI Jornadas Medievales*, ed. Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde. México: UNAM / El Colegio de México, 215-231.
- _____, 2004. "'San Juan tenía una novia y san Pedro se la quitó': los santos en el cancionero mexicano-novohispano". En *Asociación Internacional de Hispanistas. Congreso Internacional (Nueva York 2001)*, ed. Isaías Lerner. Newark: Juan de la Cuesta, 411-423.
- Mej.: SANTAMARÍA, Francisco J., 1959. *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa.
- NC: FRENK, Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003.
- NUEVO ZARRACINA, Daniel, 1946. "Cancionero popular asturiano". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 2: 246-277.
- PA: PEÑA, Margarita, 2000. *La palabra amordazada: literatura censurada por la Inquisición*. México: UNAM.

- PEDROSA, José Manuel, 2004. *El cuento popular en los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1951. *Cantos populares españoles*. Madrid: Atlas.
- VÁSQUEZ MELÉNDEZ, Miguel Ángel, 2005. “Las pulquerías en la vida diaria de los habitantes de la Ciudad de México”. En *Historia de la vida cotidiana en México. III. El siglo XVIII: entre tradición y cambio*, coord. Pilar Gonzalbo Aizpuru. México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.
- VILLASEÑOR Y SÁNCHEZ, Antonio de, 2005 [1745]. *Theatro americano. Descripción general de los reynos y provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones*, ed. Ernesto de la Torre Villar. México: UNAM.

Ritual de curación teenek por medio de las danzas Pulikson y Tzacamson

CÉSAR HERNÁNDEZ AZUARA

Escuela Nacional de Antropología e Historia

En este documento describo, a partir de mi trabajo de campo en las comunidades de Tancuime y Tampate Centro, del municipio de Aquismón, San Luis Potosí, el ritual curativo y las danzas Pulikson y Tzacamson que los indígenas teenek de la Huasteca potosina emplean para recuperar la salud cuando se presentan enfermedades producidas por el viento – como el mal aire (*at'ax ik'*), el susto (*jik'eenib*), el empacho, el mal de ojo (*yajwal*, *yaj* = dolor y *wal* = ojo) (Ariel de Vidas, 2003: 248), el embrujamiento –, o consideradas culturalmente de origen aéreo, como la epilepsia.

Entre los teenek, toda ofrenda dirigida a las deidades de la tierra y del cielo tiene varios aspectos. Los dones en forma de comida, bebida, flores, etc., incluyen en la ofrenda sus olores y sus sabores. La música de las danzas rituales y el esfuerzo físico de los danzantes suelen ser también una parte fundamental de la ofrenda. La danza se presenta en todas las etapas del ciclo agrícola acompañando y complementando los rituales agrarios y religiosos dirigidos a las deidades de la naturaleza y a los santos. La música se ofrece en “forma de aire” u ondas sonoras con el objeto de crear una atmósfera más propicia para la comunicación con los dioses de la naturaleza y del cielo. La danza también es empleada con fines curativos para las personas cuya enfermedad es producida por el aire. Los teenek consideran que la medicina oficial no es capaz de curar esta afección. El remedio dancístico-terapéutico, en cambio, se considera efectivo y constituye uno de los aspectos torales dentro de la vida comunitaria de los indígenas teenek.

Los sonidos de las danzas son una forma de energía o aire beneficioso que se produce para curar los males del espíritu, que afectan sensiblemente a los danzantes y a cualquier persona. Junto con la oración, el incienso, el aguardiente, los rezos y las barridas con hierbas, las danzas son un factor decisivo en los rituales de curación cuando el daño es causado por

aire, en una terapia que sigue el principio homeopático de curar un mal utilizando un elemento del mismo origen o de naturaleza semejante. A esto se suman las ofrendas alimenticias dirigidas, con el mismo objeto, a la tierra, a los dioses de los cuatro rumbos y a los santos.

Los teenek de San Luis Potosí designan al aire con el término *ik*. El aire o el viento es el soplo vital que da aliento a los hombres y a todos los seres vivos. Al perderse parte de ese soplo vital, se retira el espíritu que anima al cuerpo de los hombres y se produce la enfermedad. Este alejamiento del espíritu que anima al cuerpo requiere de la atención de un especialista capaz de manejar en un ritual la energía sutil que nace de los sones de las danzas.

Entre las enfermedades que se relacionan con este aspecto del “mal aire” (*at'ax ik'*) se encuentran el *susto* o *espanto* (*jik'eenib*), el empacho y la epilepsia, consideradas por los teenek como enfermedades o afecciones del alma que afectan al cuerpo. Para la curación de estas afecciones es necesaria la intervención de los “amigos del viento” que generan las danzas curativas. Las enfermedades del alma competen a los curanderos teenek, mientras que a las enfermedades del cuerpo se les trata con plantas curativas y con medicina alópata (Ariel de Vidas, 2003: 244).

Para el diagnóstico de este tipo de enfermedades se emplean las limpias en todo el cuerpo del paciente con huevos de gallina de patio y velas prendidas, y se hace uso también de “la rifa de los granos de maíz”. Estas formas de diagnóstico que hacen los curanderos constituyen el primer paso para recuperar la salud. Cuando el diagnóstico se hace con velas que fueron bendecidas el 2 de febrero, se debe observar “si la flama ruge”. Si la vela “empieza a rugir y no le sopla nadie” es señal de que la enfermedad viene por un mal aire recibido en algún lugar que frecuenta el paciente.

La concepción teenek de la enfermedad toma en cuenta que existen dos principios: el espíritu o alma y el cuerpo. El ser humano está dotado de dos sustancias llamadas por los teenek *ehetalaab*, ‘alma del corazón’, y *ts'itsiin*, ‘alma del pensamiento o espíritu de un individuo’. Esta concepción de las dos almas, localizadas una en la cabeza (*ts'itsiin*) y la otra en el corazón (*ehetalaab*), representan el principio vital y el alma del pensamiento respectivamente. El *ts'itsiin* (el instrumento de la voluntad) es el alma del pensamiento que da las órdenes, mientras que el *ehetalaab*

(el don de la palabra) es el alma del corazón que las ejecuta (Alcorn, 1984: 67). Las enfermedades del alma o del espíritu no solo se presentan en seres humanos, sino también en entes que han sido dotados de alma como los cerros, el maíz, los instrumentos musicales, las casas donde se habita, los instrumentos de trabajo agrícola, etcétera.¹

La mayoría de las enfermedades del cuerpo se originan por un desequilibrio entre lo frío y lo caliente, y el especialista ritual debe conocer qué plantas sirven para curar cada mal, así como conocer “el remedio sonoro” de los sones en esas terapias: “Las danzas son sagradas, porque son puro aire”, me aclara un informante curandero. La enfermedad del espanto y otras de origen aéreo disminuyen el calor corporal y por lo tanto el enfermo siente escalofríos. Es el calor del espíritu que se ha salido del cuerpo y no vuelve a su lugar si no se realiza cierto ritual curativo empleando los sonidos terapéuticos de la danza. Al paciente le pueden dar varios espantos hasta que se le va parte del *t'sittsiin*. El *mal aire* quita parte del *t'sittsiin* y del *ehetalaab*. También se manifiesta esta enfermedad del “espanto” por falta de apetito, vértigos, inquietud, depresión, somnolencia, falta de concentración o desmayos. Todos los síntomas son provocados por la pérdida del *t'sittsiin* y también por la ausencia del *ehetalaab* (Alcorn, 1984: 67; Ariel de Vidas, 2003: 254-255).

Cuando el individuo pierde el *ts'itsiin*, vive solo con la fuerza del *ehetalaab*, pero no es posible que viva mucho tiempo de esta manera: parte del pensamiento del enfermo está ausente debido a los aires maléficos que tiene en el cuerpo. Un informante y curandero teenek² menciona

¹ Los teenek piensan que el maíz tiene un alma a la que llaman *Dhipaak* y a la que, al mismo tiempo, consideran una deidad que hace que crezca dicho grano para transformarse en una mazorca vigorosa y saludable. A las casas es necesario dotarlas de un alma para poder vivir en ellas. Esto se logra mediante un ritual en el que la ofrenda de un tamalito envuelto en hojas de plátano conteniendo el corazón de un gallo “que no haya pecado” es la representación material del espíritu que se ofrece a la tierra. De igual forma, se considera que los instrumentos del trabajo agrícola, como el machete, tienen un alma. Es por eso que se les hace una ceremonia y se hace una ofrenda a las deidades que gobiernan esos instrumentos, para pedirles que no permitan que les corte la mano el machete o que los lastime cualquier otro instrumento de trabajo y “los deje trabajar la milpa tranquilos”.

² El señor Miguel Ángel Calixto Pazarón.

que para remediar esta situación es necesario realizar unos tratamientos terapéuticos empleando las danzas Tzacamson y Pulikson:

Cuando una persona ha enfermado y se le ha ausentado el espíritu se utiliza la música del Tzacamson o Pulikson. El Tzacamson es el son virgen, el son blanco y el uso de la danza en curaciones es muy importante porque le gusta a Dios y va directamente a él. Esta danza Tzacamson es la danza de Dios. Es la danza inocente, es el son del espíritu blanco. A Dios le gusta mucho el Tzacamson, más que otras danzas porque es el son blanco, el son inocente, el son niño, el son pequeño. Se emplea principalmente para las enfermedades de los niños.

Esta enfermedad se presenta cuando *el cuerpo está sucio* debido a los malos hábitos. Al espíritu no le gusta tener su casa sucia que es el cuerpo. El cuerpo se ensucia por los malos aires, las acciones malas de las personas: como por ejemplo, matar, robar, violar, por pensamientos malos, por maldiciones o envidias. El cuerpo se embasura, se enferma. Estando enfermo el cuerpo, el espíritu se empieza a ir de esa casa sucia. Es muy difícil en esas circunstancias regresar el espíritu.

Se necesita un trabajo de limpieza, para hacer que regrese el espíritu por un susto (*jik'eenib*) recibido.³ El espíritu se queda en el cuerpo de cinco a diez años; si no se trata a tiempo, el enfermo se muere y el espíritu regresa al todo. Cuando una persona se enferma (producto de la maldad de otra persona que te hizo algún daño, mal aire o te maleó por brujería) se hace un rito de oración para purificar el cuerpo y suplicar al espíritu que regrese. Para eso se reza, se quema incienso, se hacen oraciones y se llama al espíritu y se trata la enfermedad con la danza. Ya con el cuerpo purificado y limpio, el espíritu regresa totalmente y se recupera la salud y la persona empieza a vivir otra vez.

La música del Tzacamson ayuda para purificar el cuerpo, con este ritual se tocan algunos sones muy especiales para la curación del cuerpo y purificarlo.

La danza cumple, pues, una función terapéutica cuando una persona ha adquirido una enfermedad producida por el viento. El *susto* o *espanto*

³ Ariel de Vidas (2003: 291) dice que el espanto es frecuentemente la sanción recibida por violar una norma.

(*jik'eenib*) se presenta en los pacientes como un estado de vulnerabilidad y debilidad generalizado del cuerpo, que se trata de evitar con la recuperación inmediata del *t'sitsiin* o el *ehetalaab* mediante una limpieza del cuerpo, una ofrenda a las deidades del cielo y de la tierra y un tratamiento adecuado que prescribe el curandero. Esto se logra en varias sesiones curativas en las que la danza debe seguir un repertorio específico para la limpieza del cuerpo, que va desde el saludo hasta la despedida. La música es una petición al *Pulik Manlaab*, el Trueno, porque va directamente a él, porque “es aire que llega directo al *Pulik Paylon* Dios Padre, *Pulik Maanlaab*”.

Mientras que la danza Tzacamzon se utiliza para la curación de los niños, la danza Pulikson se emplea para la enfermedad de los adultos. Un curandero teenek menciona que:

La danza de Pulikson se emplea para curar a personas adultas en situaciones cuando estas *están hechizadas* o porque les han hecho algún *embruajamiento* o tiene alguna enfermedad producida por *malos aires*. Se comienza con el *saludo* o sones de entrada, se toca el *son de la solicitud* o son para solicitar el favor y tener la seguridad y la certeza de lo que te va hacer en el ritual salga bien. Si no haces esta solicitud te puede perjudicar, te puede ir mal. Si sabes manejar bien el ritual de curación tendrás la certeza que te va a salir bien y vas a lograr tu objetivo. Se tiene que pedir la presencia de Dios con la certeza de que él te está escuchando, porque Dios existe. Los sones que se tocan son nueve en el ritual. Son danzas que tocan sones para la curación.

Cuando una persona se asusta (*espanto*) (*jik'eenib*), esta se enferma debido a que el cuerpo es materia. Para curar al cuerpo se emplean, las danzas, las hierbas, el incienso, la oración, las velas, el agua de la jícara.

La danza Pulikson forma parte de un ritual bastante complejo para tratar a personas adultas que han enfermado por los malos aires, por brujería, o que padecen epilepsia o enfermedades de la cabeza: “enfermos que se ponen locos y de repente se desvanecen, que pierden la cabeza y se les va la mente”. Ese ritual de curación debe realizarse tres veces, comenzando en la fecha de nacimiento del paciente. Si esta fue, por ejemplo, el 13 de enero, se realizará ese día, después el 13 febrero y por último el 13 de marzo por la noche. El ritual que describiré a continuación

se realizó en la tercera y última sesión de terapia que se le practicó a un enfermo en un caso específico.

El ritual curativo

En un altar adornado con flores naturales y flores artificiales se colocan las imágenes de san Miguel, la Virgen de Guadalupe, la Divina Trinidad, san Juan Bautista y varios Cristos. Se ofrendan tamales y pan en un plato, tapados con una servilleta blanca. También se colocan doce platitos con comida de maíz sin chile, doce vasos de refresco al filo de la mesa — seis de un lado y seis del otro, separados por una veladora encendida y una vela — y un billete de cien pesos. Se encienden velas en el piso frente al altar y se consagra también el lugar donde se va a danzar.

En una mesa pequeña, en el centro de la habitación, se coloca un mantel bordado con una cruz que representa un sistema de ejes cartesianos: con color rojo el plano horizontal y con color verde el vertical. En el cuadrante oriente y norte aparecen bordadas tres estrellas de seis puntas de color verde. En este sitio se colocan unas plumas de gallo de color negro y una pequeña copa con aguardiente. En el cuadrante norteponiente aparecen bordadas dos estrellas también de seis puntas y de color verde. En este lugar del mantel se pone un recipiente pequeño con sal de mar. En el cuadrante poniente-sur igualmente hay bordadas dos estrellas verdes de seis puntas y se colocan pequeños trocitos de ocote. En el cuadrante sur-oriente hay bordadas dos estrellas de seis puntas y se pone un tamalito con hojas de plátano conteniendo el corazón de un gallo de medio kilo que todavía no ha pisado, es decir, un gallo virgen, que representa al espíritu del enfermo. En este cuadrante hay también una jícara con agua y tres flores blancas, junto con nueve monedas. El agua de la jícara se ha traído de la cueva de la Pila en lo alto del cerro Agujerado de Tancuime. En cada uno de los puntos cardinales se coloca una botella de cerveza con agua bendita. Al pie de la mesita se colocan tres bolimes⁴ tapados con una hoja de plátano “soasada” o cocida. Uno

⁴ *bolimes*: ‘tamal grande que se prepara con masa y carne de pollo o de puerco’.

de ellos tiene carne de un gallo joven de color negro y los otros dos bolimes están hechos con el corazón de un toro, que representa al espíritu del viento. Cada uno de ellos tiene su alma, que es el alma del alimento que se ofrece a las deidades de la Tierra y del cielo. La mesa representa a la mesa celestial del creador y a la tierra misma, sostenida por cuatro horcones o patas.

Las nueve estrellas de seis puntos colocadas en los cuatro cuadrantes de la cruz coinciden con los nueve sones que se tocan en esta ceremonia de curación. Román Orta, el curandero y arpista del Pulikson que participó en esta curación, nos dice “que cuando un hombre nace, ya trae su estrella, ya trae su don para dedicarse a músico, curandero o cualquier otra actividad. Por eso se deben de colocar esas estrellas, ya que eso simboliza el don de cada quien”.

Para limpiar al enfermo, se utilizan las hojas de una planta que llaman *hierba del mono*. Las hojas de esta planta tienen forma de trébol, son anchas y se cortan en el bosque, al pie del cerro. Para comenzar a limpiar se coloca al enfermo frente al altar y delante de la mesa con las ofrendas. Se sahúma al paciente y se saluda con incienso a los cuatro puntos cardinales y a los cuatro vientos. El curandero esparce aguardiente con la boca por todo el cuerpo del paciente y lo limpia con las hierbas. Se encienden pequeños trozos de ocote que el curandero apaga dentro de su boca y luego sopla con este aliento al enfermo, “para darle fuerza”.

Al mismo tiempo se rezan oraciones en teenek y se habla con las estrellas de los cuatro rumbos del firmamento. El curandero menciona que

las velas que se prenden son como una vida al igual que las nueve estrellas pequeñas que se colocan de los cuatro rumbos sobre el mantel bordado. Representan a los santos y a los espíritus o a los ángeles: ángel Serafín, ángel Querubín, ángel divino...

Simultáneamente se escucha la música del Pulikson y se realizan pases mágicos por toda la habitación con un incensario con copal que tiene la figura de un chuparroza. Los músicos, acomodados en unas sillas de plástico, tocan los sones que acompañan las oraciones en teenek del músico curandero Román Orta. Para curar con la danza, en el ritual se tocan nueve sones: tres para los difuntos o *angelitos*, tres para que bailen los

hombres y tres para que bailen las mujeres. Al bailar, los danzantes tienen como referencia para sus movimientos los puntos cardinales, y todas sus coreografías terminan hacia el sur. Estos sones se relacionan con nueve deidades, pero también con los colores del maíz. Las nueve melodías que se ejecutan cíclicamente durante la curación son las siguientes:

1. *Ocox Dhipaak* o *Kanilab Dhipaak* (que significa primero *Dhipaak* o Canción a *Dhipaak*)
2. *Sabchil*
3. *Oxtil*
4. *Sechil*
5. *Bochil kanilab dhipak*
6. *Acaxchilson*
7. *Bucchil ikanilab*
8. *Wasic Acachil kanilab*
9. *Belewchil kanilab dhipak*

Durante toda la curación y la danza se barre reiteradamente al enfermo con la hoja del mono, se le sahúma y se le reza en teenek. Román Orta nos dice sobre estas acciones rituales:

Yo platicué con Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo para curar a este hombre que está caído, enfermo y grave. Padre eterno, te pido por Teodoro Fernández que padece epilepsia para que lo cures. Te ofrecemos esta agua [toma la jícara con las manos], que tomará durante nueve noches y nueve días.

Luego llama al espíritu del enfermo:

Regresa, espíritu a tu casa, regresa con Teodoro Fernández... Padre, tú que tienes el poder para aliviar a esta persona caída, alívala. *Mam-Laab*, señor Trueno, señor Rayo, tú que eres un hombre grande y Rey del Mar, te lo suplico, alivia a Teodoro Fernández. A ti, *Mam-Laab*, *Bocom-Miin*, alivia al enfermo. A los doce Ángeles del Trueno, los doce *Mam-Laab*, *Bocom Paylonlaab*...

Román también menciona que:

Para terminar con el ritual se ofrendan los bolimes. Antes de comerlos se baila en cada punto cardinal con los bolimes al ritmo de la danza del Pulikson hasta completar nueve sonos, cargándolos como si fueran un niño. También bailamos con el copal, el aguardiente y el agua bendita. Al final volvemos al norte y rogamos que se vaya el viento negro del norte. Ofrendamos galletas que tengan la figura del toro y del caballo. Tenemos que dar la ofrenda para que se vayan esos animales. Que dejen a esta persona en paz y se pueda aliviar.

En ese momento de la curación, mientras se interpreta el Son del Incienso, que es especial para bendecir la mesa, se despedazan los bolimes, se reparten y se ofrecen a los puntos cardinales, se sahúma, se rocía con aguardiente y se dicen oraciones. Solo los músicos participan en este paso.

Al terminar esto, Román dirige un discurso a todos los presentes, pero en especial al enfermo y sus familiares, a quienes se les recomienda tomar el agua de la jícara por nueve días. En el discurso, el curandero también invoca al padre eterno y a *Manlaab*. Se toca un último son para dar las gracias que se llama *Tenle kaknamac*, “las Gracias por compartir la ofrenda”, y se recogen los restos de comida de la ofrenda y del tamalito que contiene el corazón del gallo.

Después de un rato, todos salimos con rumbo al bosque cerca de la casa de Román, para “sembrar” el tamal con el corazón del gallo y los restos de la comida consumida en el ritual. Estos deben enterrarse justo por donde se ve que el agua corre en tiempos de lluvia, para que el agua se lleve todas las enfermedades al lugar de origen que, como explicaremos más adelante, es el mar. Al llegar al sitio, al pie del cerro y en lo más tupido del bosque, el curandero empieza a decir oraciones en teenek. Se prenden velas y se ofrendan los restos de la comida. Se colocan las imágenes y, frente a ellas, los instrumentos musicales de la danza, para bendecirlos y proceder después a tocar y seguir con las barridas y limpias a la comitiva.

Mientras se tocan los sonos especiales para la limpia, se sahuma con copal y se barre a todos los presentes con las hierbas del mono que se cortan en ese mismo sitio y se les rocía aguardiente en la cabeza y el cuerpo. A Román lo limpia uno de los músicos que lo acompañan.

Al dejar de tocar la danza, se entierran el tamalito y todos los residuos de las ofrendas. La comida queda tapada con tierra y con hojas de los árboles y todos nos retiramos del lugar. Con esto concluye la curación del enfermo, la danza del Pulikson y la Acción de Gracias a las deidades de la tierra,⁵ de los cuatro rumbos, del mar y del cerro. Son las cuatro de la mañana...

Algunos simbolismos

El complejo ritual que acabo de describir involucra una serie de elementos simbólicos, algunos de los cuales podemos explorar de acuerdo con la explicaciones que da el curandero que participó en él. Román Orta menciona que las nueve monedas dentro del agua de la jícara simbolizan los bienes o el dinero, que no deben de faltar en la familia del enfermo. Asimismo, dice que la jícara con el agua es la representación del mar del *puliklejem*. Las tres florecitas dentro de la jícara son las nubes que traen el agua. Las flores también representan el baile y la música de la danza. Las nueve monedas simbolizan a los nueve mares y los nueve sones que se tocan en este ritual curativo. Las cuatro copas de vino personalizan a los cuatro puntos cardinales. La mesa es la alegoría del mundo sostenido por las cuatro patas u horcones. El color blanco del mantel de la mesa simboliza las nubes del cielo. La cruz roja y verde bordada en el mantel representa los pasos que debe de dar el enfermo para que siga subiendo en la pirámide de la vida.

El curandero también explica que el mar, representado por el agua de la jícara, tiene una importancia especial. Del mar según la concepción teenek, salen todas las enfermedades que padece el hombre, de ahí que se le pida al mar que aleje a las enfermedades, para que regresen a él.

Los rituales curativos en los que se emplean las danzas Tzacamson y Pulikson son una expresión regional de una cosmovisión más generalizada en Mesoamérica. En esas ceremonias se sigue una secuencia ordenada que revela los elementos de una cosmovisión y una forma de

⁵ *Pijchiyaab an tsabaal ani an Miimlaab*, que significa 'acción de agradecimiento a la madre tierra'.

reproducción cultural. La ofrenda de comida, así como la ofrenda musical son *dones* con una geometría y una aritmética simbólicas. La utilización que hacen los indígenas de los números, en todos sus rituales, es siempre simbólica. Los números indican en sí una cualidad, un concepto que está más allá de la cantidad, y poseen una verdadera articulación en los mitos y en los rituales curativos, agrarios y religiosos. Las cifras 4 y 5 corresponden a guarismos simbólicos del cosmos. El 4 representa a los puntos cardinales, y el 5, a los puntos cardinales y su centro. Según Ichon (1973: 39) entre los totonacas, el 5 también es el número esotérico del maíz representado como *cinco serpiente*. Entre los nahuas o aztecas el número esotérico del maíz es el *siete serpiente*; el *siete águila* es el número esotérico de las semillas de la calabaza (Caso, 1963: 63-64).

Entre los teenek de San Luis Potosí, los números tienen en sí un poder y están relacionados con ciertos fenómenos naturales o culturales. Por ejemplo: de acuerdo con la información proporcionada por Miguel Ángel Calixto Pazarón, médico tradicional de Aquismón, el número tres designa a las tres fuerzas primarias de la creación, como el simbolismo del *nixcon* que tiene tres piedras donde se hace el fuego para las tortillas. El cuatro denomina a las estaciones del año y a los puntos cardinales. El número siete es el número de las ánimas o los muertos, al igual que el número trece, etcétera.

Los teenek mencionan que cuando se ofrendan 81 tamales este *don* va dirigido al viento. En los rituales terapéuticos, los sones interpretados para curar suman nueve. Podemos decir que este número y sus multiplicaciones son la cifra del viento, generador de enfermedades y destructor de las matas del maíz cuando sopla muy fuerte.

Todos los números están cargados de una honda significación vigente en los diversos rituales y ceremonias teenek. Estos son al mismo tiempo expresiones de la vida cotidiana y representaciones de una cosmovisión y una resistencia cultural.

Bibliografía citada

- ARIEL DE VIDAS, Anath, 2003. *El Trueno ya no vive aquí. Representación de la marginalidad y construcción de la identidad teenek (Huasteca veracruzana)*. México: CIESAS / COLSAN / CEMCA / IRD.

ALCORN, Janis B., 1984. *Huastec Mayan Ethnobotany*. Austin: University of Texas Press.

CASO, Alfonso, 1963. *El Pueblo del Sol*. México: FCE.

ICHON, Alain, 1973. *La religión de los totonacas de la Sierra*. México: Instituto Nacional Indigenista.



Estudios





Las redes de la globalización y su efecto en las músicas folclóricas: el caso de los sones mexicanos

RAQUEL PARAÍSO

University of Wisconsin-Madison

Cualquier género musical levanta pasiones entre aficionados y detractores a nivel local, regional, nacional e internacional. Si esto ocurre, es porque la música forma parte de la textura íntima de la sociedad, su cultura y su historia, y lleva en sí los procesos sociales que sus mismos cultores (los músicos, su audiencia y sus promotores) viven.

Considero que el son mexicano presenta un caso óptimo para el análisis de cuestiones centrales al fenómeno conocido como globalización, debido a que se puede tomar como ejemplo de una forma musical (y por lo tanto cultural) que desde sus inicios ha estado ligada al proceso cultural, social, económico y político de su nación de origen. Como muchos sabemos, ya desde finales del siglo XX la cultura ha llegado a ocupar un lugar importante para las ciencias sociales y a ser considerada como parte esencial de los procesos sociales, en lugar de ser considerada como un reflejo de procesos económicos o políticos (du Gay *et al.*, 1997: 2). En su misma naturaleza, el son mexicano lleva y articula valores culturales y sociales significativos y, por lo tanto, promueve tales valores en cada una de sus manifestaciones. El fenómeno de la globalización confronta estos valores al imponer otros, establece su influencia y transforma en mayor o menor medida esta y otras manifestaciones musicales y culturales. Esa influencia y su efecto es lo que generalmente se entiende como imperialismo o hegemonía cultural en la sociedad global en la que vivimos. Por lo tanto, si el consumo cultural y los valores sociales están siendo afectados por un proceso global homogeneizador, la importancia de lo local cobra relevancia en esta manifestación musical en cuanto que su producción, interpretación y propagación se ven mediatizadas por factores y circunstancias derivados de la globalización.

Este trabajo presenta la formación y el desarrollo del son como parte de la sociedad mexicana y como manifestación musical sintetizadora

de influencias y producto de una globalización anterior, aborda sus transformaciones en conexión con el marco político y social mexicano y analiza el efecto de la globalización en dicha manifestación musical en el momento actual, enfocándose en los efectos que la hegemonía cultural impone y en la importancia de lo local en el proceso global.

Sobre el son y su trayectoria histórica: etapa formativa

La historia del son mexicano comenzó en una travesía que marca una de las primeras manifestaciones de la globalización. Siendo la combinación de al menos tres culturas y un ejemplo palpable de las tres raíces principales de la música latinoamericana —la indígena, la africana y la europea—, el son supo construir una identidad propia y resumir tendencias extranjeras para crear la suya, lo cual le confiere una indiscutible personalidad e identidad tanto local como regional. Por diversas razones, algunos sones regionales han llegado a convertirse en representativos de *la música mexicana* a nivel mundial, mientras que otros permanecen en el olvido o son conocidos, parcialmente, a nivel nacional, o solo a nivel regional o local.

Autores como Connell y Gibson (2003) y Aguirre Rojas (2001) estudian la globalización actual no solo como un fenómeno en pleno auge en la década de 1980, sino como un fenómeno que ya existió en la historia desde los inicios de los intercambios y el comercio mundial, al igual que con el comienzo de la colonización y su historia de trueque, comercio, venta e intercambio de productos y mercancías entre las Américas, Europa y Asia. Respecto a la globalización moderna, algunos de los argumentos más poderosos los encontramos en la obra de Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity* (1990). En su teoría social, Giddens define el concepto de globalización como “the intensification of worldwide social relations which link distant localities in such a way that local happenings are shaped by events occurring many miles away and viceversa” (Giddens en Tomlinson, 1999: 47).¹ Es en este sentido en el que podemos entender el son como parte del fenómeno de la globalización, ya que

¹ La intensificación de las relaciones sociales a nivel mundial; relaciones que

esta manifestación musical es el resultado del proceso de hibridación de elementos y contextos musicales europeos, amerindios, africanos y afrocaribeños iniciado a principios de 1500, y de las identidades culturales y experiencias que se dieron durante y después de la Colonia (Sheehy, 1999: 39).

En términos generales, el son es un género musical que contiene componentes musicales (rítmicos, melódicos y armónicos), líricos y coreográficos específicos. El término *son* puede entenderse como un término genérico que describe las distintas tradiciones regionales mestizas que incorporan instrumentos musicales y canto, que son tocadas por diferentes grupos instrumentales organizados alrededor del canto de coplas –aunque existen sones instrumentales–, y acompañadas por baile, que suele ser zapateado. El son aparece en diferentes regiones de México y cada son regional es asociado con determinadas dotaciones instrumentales, estilos de canto y baile, matices interpretativos y textos específicos. Este género musical tuvo un periodo formativo de casi tres siglos en el que se fueron consolidando las diferentes influencias musicales que lo constituyen.

Si analizamos la trayectoria histórica del son como parte de un proceso global, sus inicios coinciden con la primera etapa que Connell y Gibson establecen para la globalización en el siglo XVI, inicios propiciados por la secularización de la música, la cual contribuyó a exponer al músico de forma más visible y a fomentar la relación de este con la audiencia, relación que ya entonces fue comercial (Connell y Gibson, 2003: 52). Fuentes históricas indican que el son tuvo sus orígenes en un repertorio de música secular que fue importada de España durante el periodo colonial mexicano, de 1521 a 1810 (Sheehy, 1979: xi), siendo las letrillas, coplas, seguidillas y coplillas españolas (versos cantados) consideradas predecesoras directas del son (Saldívar, 1987: 249-250). Fue en la segunda mitad del siglo XVIII cuando la palabra *son* empezó a utilizarse con la acepción que en la actualidad tiene para referirse a la música popular, letras y danza con características rítmicas específicas.

ponen en contacto lugares distantes, de tal forma que los acontecimientos locales se ven condicionados por eventos que ocurren a muchas millas de distancia y viceversa.

En concreto, y utilizada refiriéndose tanto al aspecto musical como al literario, la palabra *son* apareció por primera vez en 1766² en la denuncia que se hizo de unas estrofas cantadas en el puerto de Veracruz (Saldívar, 1987: 249-252), aunque ya antes de esa fecha este término se asociaba con el canto secular, el baile y, especialmente, la ejecución de instrumentos de cuerda (Sheehy, 1979: 23).

Durante la Colonia, los sones – entonces designados con diferentes términos – jugaron un importante papel en las festividades y eventos musicales, y fueron representativos de las tradiciones y costumbres de los mundos indígena, africano y europeo que en ellos se aglutinaban. No solo fueron las letrillas u otras canciones y bailes europeos, o la sensibilidad y una preferencia por determinados sonidos del mexicano autóctono las que desempeñaron un papel crucial en los orígenes y el periodo formativo del son. También la población africana desempeñó un papel relevante en él. Desde el momento en que fueron llevados a la Nueva España, a comienzos del siglo XVI, a los esclavos africanos se les impidió mantener sus prácticas culturales. Sin embargo, ya en el siglo XVII los africanos comenzaron a “hacer bailes públicos en las calles de la ciudad de México, lo que despertó inmediatamente el disgusto de los habitantes y autoridades” (Saldívar, 1987: 220). En la segunda mitad del siglo XVII, los africanos y mestizos comenzaron a organizar oratorios, festividades religiosas que servían para camuflar prácticas religiosas profanas, al tiempo que incorporaban música, danza y ejecución de instrumentos como el arpa o la guitarra y como vehículo para ridiculizar la religión, el poder y la dominación española (Saldívar, 1987: 221). Cruciales en el periodo formativo del son fueron dichos oratorios y los escapularios, otro tipo de fiesta que apareció alrededor de 1680 y que combinaba elementos religiosos y seculares, y que también fueron condenados con

² A finales de dicho año, una flota europea llegó al puerto de Veracruz después de haber hecho escala en La Habana, donde habían abordado pasajeros y marineros procedentes sobre todo de la población mulata y negra de Cuba (Sheehy, 1979: 23). Estos negros y mulatos de Cuba trajeron consigo el son conocido como *Chuchumbé*, el cual fue rápidamente prohibido por la Inquisición al ser considerado obsceno por “las coplas y los movimientos que se juzgaban como deshonestos en el baile” (Saldívar, 1987: 252).

dureza por la Inquisición por considerar lascivos sus bailes y danzas (Aguirre Beltrán, 1971: 7).

Etapa de consolidación

Connell y Gibson sitúan la segunda etapa de la difusión de la globalización en los años que siguieron a la Revolución Industrial de finales del siglo XVIII en Gran Bretaña y que llevó a los europeos a buscar mercados y materias primas en todo el mundo. Esa búsqueda fue acompañada por una conquista colonial y por un asentamiento en “nuevos mundos”, lo que dio como resultado nuevas infraestructuras en el transporte, la educación y los sistemas de salud. La escritura permitió que canciones y música pudieran publicarse y difundirse —especialmente a través de las iglesias y escuelas— y que las mismas canciones y tonadas fueran cantadas y tocadas en diferentes continentes de formas muy parecidas. La invención de la imprenta y la transformación en las comunicaciones fueron cruciales en el proceso de difusión y estandarización, intercambio de productos, comercio, intercambio de músicas y estilos, etc. (Connell y Gibson, 2003: 52). También en México, dos importantes acontecimientos sociales fueron clave en la nueva relevancia que se le dio a la música popular mexicana durante el siglo XIX. Uno de ellos fue el proceso de secularización y la influencia directa que tuvo para que las actividades musicales pasaran del ámbito eclesiástico al de las instituciones profanas. Como consecuencia, la música se hizo mucho más accesible para las clases populares, a través de los nuevos locales públicos en los que se interpretaba. En segundo lugar, la cantidad de estos medios sociales facilitó la profesionalización de un mayor número de compositores e intérpretes, que comenzaron a trabajar en ámbitos de música popular y de música culta (Gómez García y Eli Rodríguez, 1995: 295).

En esta etapa histórica es cuando el son llega a su propia consolidación regional. Mientras avanzaban la industrialización y el urbanismo del siglo XIX, y mientras la profesionalización de la música fue estimulada por la lectura y escritura en el mundo occidental (Connell y Gibson, 2003: 52), el son siguió su propia trayectoria en un país marcado por el imperialismo colonial. Su transmisión se mantuvo de forma principalmente oral

y solo cuando algunas de sus formas regionales fueron incorporadas al repertorio de la música de salón a mediados del siglo XIX, se produjeron, como veremos más adelante, las primeras publicaciones.

Desde mediados del siglo anterior, los sones aparecieron entremezclados con otras formas de música popular, como la seguidilla, el jarabe y el fandango. Saldívar y Reuter, entre otros, establecen las similitudes entre jarabes y sones y señalan los antecedentes comunes de ambos géneros. Los primeros jarabes mexicanos, originalmente derivados de las seguidillas españolas, aparecieron hacia mediados del siglo XVIII, y para finales de siglo, el jarabe

tomó la forma y caracteres de la música vernácula nuestra, dándose la nominación de jarabe a gran variedad de sones, que tenían de común algunos elementos, sobre todo en la parte bailable y adquiriendo esplendor desde esa época y durante el primer tercio del siglo XIX, especialmente en la región de Jalisco y Michoacán (Saldívar, 1987: 257).

Según Reuter, las similitudes entre el contenido de la letra, la música y la rima del jarabe y del son muestran indicios que apuntan hacia el antecedente común de ambos géneros (Reuter, 1981: 146).

Durante el último tercio del siglo XVIII, el teatro se convirtió en el medio más importante para la transmisión de los sones y danzas del momento. En la mayoría de los centros urbanos, las producciones teatrales comenzaron a incluir géneros de carácter, con sabor local, entonces conocidos como “sonecitos del país” o “sonecitos de la tierra”, junto a boleros, polcas y otras composiciones de origen europeo en boga en dicha época (Saldívar, 1987: 256; Villanueva, 1998: 18; Warman, 2002a: 12). Estos géneros musicales eran interpretados tanto en las tonadillas escénicas — números musicales durante los actos de la zarzuela — como en los intermedios de los actos teatrales en los que, hacia 1790, ya se había establecido la interpretación de sones del país (Mayer-Serra, 1996: 103). Así, la tonadilla escénica representó un paso decisivo en el desarrollo y la creciente popularidad de los sonecitos del país, que fueron adquiriendo un significativo carácter de identidad popular.

Por encima de todo, los sonecitos de la tierra — algunos de los cuales, como *La bamba*, *El bejuquito*, *La indita* o *El gusto* todavía son interpretados hoy en día como parte del repertorio tradicional de algunos sones

regionales — fueron la respuesta popular a la preferencia dominante de las clases altas por la ópera italiana (Villanueva, 1998: 18).

Durante el movimiento de Independencia en la primera mitad del siglo XIX, el son — junto al jarabe — llegó a ser considerado como símbolo nacional o “música mexicana por excelencia” (Villanueva, 1998: 19; Warman, 2002a: 12). Los sonecitos de la tierra y jarabes pasaron a ser “aires nacionales” cuando se adentraron en los salones y fueron incorporados al repertorio pianístico de la época. Sonos y jarabes como *Los enanos*, *Las mañanitas*, *El palomo* y *El zapateado* fueron interpretados en los salones (Mayer-Serra, 1996: 127-129) y comenzaron a ser publicados en 1834 (Warman, 2002a: 12).³

Aunque los sonos entraron a formar parte de los círculos elitistas de las clases altas, nunca perdieron su carácter popular. A finales del siglo XIX y principios del XX, los sonecitos de la tierra alcanzaron su máxima difusión: acompañaron la turbulencia política del momento, mientras servían como medio para expresar identidades musicales y preocupaciones políticas populares (Villanueva, 1998: 19).⁴ Bajo el régimen de Porfirio Díaz (1876-1910), el son perdió su popularidad entre las clases altas, debido a que la música de salón comenzó a mirar hacia Europa. Al mismo tiempo, el son “florecía como estilo regional, que sintetizaba las influencias recibidas, en formas originales” (Warman, 2002a: 14).

³ Los aires nacionales para piano aparecieron en la primeras décadas del México independiente con un jarabe arreglado por el compositor José de Jesús González Rubio (ver facsímil en Saldívar, 1987: 283-289). Otras composiciones para piano, como *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano* (1841) de J. A. Gómez, *Jarabe nacional* de Tomás León o *Vals-jarabe* de Aniceto Ortega utilizaron melodías y características musicales de jarabes. La composición *Ecos de México* de Julio Ituarte combinó y recreó varios sonos como *El palomo*, *Los enanos*, *El butaquito*, *El perico*, *El guajito* y *Las mañanitas* (Mayer-Serra 1996: 127-129).

⁴ Una pieza muy conocida del repertorio calentano, *El gusto federal*, es el ejemplo perfecto de un son (un *gusto* en este caso) cargado de contenido político. Esta composición celebra la derrota de la dominación francesa en tiempos de Maximiliano y, en la tradición musical de la Tierra Caliente de Guerrero, este gusto representa una especie de himno regional y una pieza casi obligada en el repertorio de muchos grupos calentanos. Fue tocado por primera vez en 1867 en Huetamo, como parte de las celebraciones por el restablecimiento de la República por Benito Juárez (Villanueva, 1999: 136).

No cabe duda de que este género musical es producto de la historia del país y que se vio influido por ella. Nacido de un fenómeno global, supo crear una identidad propia. Es en este sentido en el que me parece interesante señalar, una vez más, algunos de los muchos elementos que se dieron cita en el son, lo cual revela ese proceso global del que emergió. La mezcla cultural provino de varias partes del mundo y desde las principales estructuras sociales y económicas, las cuales fueron cruciales en el proceso de mestizaje que se introdujo en México a través de: 1) los barcos que hacían la travesía del Atlántico y que llevaban y traían cancioneros, libros, el romancero, canciones de niños y canciones de cuna; 2) los intercambios efectuados en el Caribe, como el comercio de la plata y el grano entre Louisiana, Florida, Cuba, Puerto Rico y México, así como fiestas, ceremonias, carnavales, etc.; 3) los contactos que se dieron entre México, Venezuela y España a través del puerto de Veracruz, como el mercado del cacao, en el que se intercambiaban, entre otras cosas, instrumentos musicales, violines, guitarras o libros de versos; 4) los soldados – tanto españoles como soldados de raza negra – en Veracruz y en otros puertos caribeños, que promovían la trata de esclavos, la prostitución, el comercio informal, el intercambio musical y la poesía cantada; 5) los barcos a lo largo de la costa del Pacífico que conectaban canciones populares e instrumentos musicales de Perú, Bolivia, Chile y norte de Argentina con regiones mexicanas en el Pacífico, como Jalisco, Michoacán, Guerrero y Oaxaca: chilenas, marineras, vihuelas, tambores, etc.; 6) el comercio en el interior del país, que sirvió de vehículo para una amplia dispersión de sones de la tierra u otros géneros que tuvieron una influencia directa en los sones regionales y, por último, 7) la continuación, a través de los años, de diversas formas literarias: versos, décimas, decimillas, villancicos, aguinaldos, entre otras (García de León, 2002: 28-37).

Esta relación de influencias y tendencias también confirma la teoría de una globalización que ya existía hace cinco siglos y de la que el son fue partícipe. Aguirre Rojas aporta argumentos al respecto y nos recuerda que cuando hablamos de globalización, debemos recordar que

el comercio transnacional, que traspasa fronteras y que redistribuye los bienes producidos en cualquier parte del mundo hacia cualquier otro

lugar del planeta, es una añeja realidad que comenzó desde el siglo XVI, cuando el planeta se “redondeó” en términos geográficos, realidad que se ha ido expandiendo e intensificando sin cesar, conforme crecía y se ensanchaba también esa realidad ya aludida de la construcción progresiva del mercado mundial capitalista (2001: 32).

El autor se refiere específicamente al caso de la producción de bienes que se llevaba a cabo en Europa, utilizando las materias primas provenientes de América, materias que eran integradas en una “entonces incipiente ‘mundialización’ o ‘globalización’, tanto productiva como comercial, pero también referidas al nivel de los patrones de consumo entonces vigentes” (2001: 32). Es importante destacar que ya entonces la producción cultural encajó en esos patrones y modas vigentes, tal y como lo demuestra la importación que durante la etapa colonial se hizo a las Américas de las diferentes tendencias musicales europeas del momento.⁵ El son asumió elementos de esas tendencias, y, aunque el género se mantuvo principalmente como expresión folclórica popular, no escapó a versiones más sofisticadas para ser interpretadas en los salones de la aristocracia, junto a las danzas de moda que llegaban desde Europa a través, principalmente, de España.

El son en el siglo XX: florecimiento, decadencia y reinterpretación entre lo global y lo local

A la luz del siglo XXI y contemplando el panorama histórico del son, no cabe duda de que este género musical es una manifestación cultural que revela la textura social de su país y que lleva en sí, no solo rastros de

⁵ Durante el siglo XVII, y especialmente durante el siglo XVIII y la primera mitad del XIX, los estilos musicales que florecían en Europa eran rápidamente transplantados a las Américas. En México, la influencia española fue predominante durante el siglo XVIII, y géneros lírico-bailables como fandangos, fandanguillos, malagueñas, peteneras, jotas, tangos o pasacalles llegaron a casi todos los rincones del país (Mendoza, 1956: 63). En el siglo XIX lo hicieron otras danzas muy populares en ese momento en Europa, como el vals, la polca o la varsovia (Reuter, 1981: 64; Stanford, 1984: 18).

una historia de lo global, sino también la huella inequívoca de lo local, lo regional y lo nacional.

Si la segunda etapa de expansión musical a nivel mundial avanzó con rapidez con la invención de los aparatos de grabación a finales del siglo XIX, el cambio musical y la globalización sufrieron un aceleramiento con la difusión de la radio en la década de 1920. No solo fue la posibilidad de grabar música, sino el poder difundirla, lo que transformó el mercado y las sociedades. La radio cumplió la función de difusión que antes había llevado a cabo el gramófono desde su invención en 1870 y que más tarde desempeñaría la televisión, a partir de 1945. Para 1980, la música en televisión ya se había convertido en algo habitual y también para entonces ya aparecían los discos compactos; en 1990 dio comienzo la era digital y, a partir de 1995, formatos de Internet, como el MP3, fueron parte de un vocabulario común en la sociedad de finales de siglo (Connell y Gibson, 2003: 52-54).

Fue en la primera mitad del siglo XX cuando el son mexicano vivió su etapa de oro. Los sentimientos nacionalistas inspirados por la Revolución al comienzo de ese siglo revalorizaron una vez más al son, y en esa época surgió un gran número de músicos populares que comenzaron a incorporar características regionales específicas a este género musical que llegó a definir su identidad regional y se convirtió en parte vital de acontecimientos sociales y políticos de los pueblos y ciudades de México. Los sones no solo estaban presentes en las celebraciones relacionadas con los ciclos de vida (bautizos, bodas, aniversarios, etc.), sino en cualquier tipo de celebración secular, religiosa y política. Además, las fronteras del son se expandieron de lo regional a lo nacional, y tanto la política como la comercialización les dieron nueva vida a ciertos tipos de sones. Así, aparecieron en la ciudad de México mariachis promovidos por el general Lázaro Cárdenas durante su presidencia, de 1934 a 1940 (Ochoa Serrano, 2000: 108); el presidente Miguel Alemán (1946-1952) utilizó el son de *La bamba* como *slogan* para su campaña electoral, y nuevas formas comerciales de los estilos regionales aparecieron en la capital del país, lo cual afectó tanto a los estilos como a los intérpretes locales (Warman, 2002a: 14).⁶

⁶ Muchos músicos regionales se trasladaban a la ciudad de México en busca

En esta época se consolidaron numerosas características en instrumentación, repertorio o estilos interpretativos, y cada manifestación regional fue adquiriendo personalidad propia. En la actualidad, el son mexicano aparece en todo México (ver Figura 1: Mapa de sones regionales), marcado por notables diferencias regionales, tanto en instrumentación como en estilos interpretativos. Debido a estas diferencias, los sones constituyen una genuina expresión de las idiosincrasias de la diversidad de culturas y tradiciones mexicanas. Entre los principales sones regionales se pueden mencionar: sones de tarima o sones de Costa Chica y Tixtla; sones istmeños, del Istmo de Tehuantepec; sones jarochos, de Veracruz; sones jaliscienses, de los estados de Jalisco y Colima; sones huastecos, de los estados de Veracruz, San Luis Potosí, Hidalgo, Querétaro, Tamaulipas y Puebla; sones calentanos, del valle del río Balsas en Guerrero; sones calentanos, del Tepalcatepec; sones abajeños, de Michoacán, y sones de Río Verde y Cárdenas o sones arribeños, de los estados de San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro. Otras tradiciones de son incluyen los sones de marimba de Chiapas, el zapateo o sones de Tabasco, las chilenas de la Costa Chica de Guerrero y el son de maya pax del estado de Quintana Roo.

Los sones de cada región son interpretados de forma diferente, dependiendo del estilo musical de cada tradición. Las características de los distintos estilos se manifiestan en la forma de tocar, de cantar, en las composiciones musicales en general, en el conjunto instrumental utilizado, en el repertorio y en la organización métrica de las coplas en relación con la estructura musical de las composiciones. Similitudes en la temática y en el contenido de los textos demuestran la existencia de un repertorio común de música popular secular que llegó desde España durante la Colonia y que se fue transformado y adaptando para ser utilizado en los repertorios de los sones. La identificación de los intérpretes con sus regiones de origen ofrece un fuerte componente social y antropológico a cada tradición.

de oportunidades para tocar. Un ejemplo es el del violinista Juan Reynoso, quien, junto a dos músicos con quienes formaba el trío Los Purépechas, consiguió un trabajo fijo tocando en la estación de radio XEX en 1948 (Juan Reynoso, comunicación personal, 2003).



Figura 1: Mapa de los principales sones regionales

En la segunda mitad del siglo XX, y especialmente en el último tercio del siglo, el son experimentó los efectos de la comercialización, la globalización y el empuje de otras expresiones musicales que se expandieron con la misma rapidez con la que los medios de comunicación masiva alcanzaron casi todos los puntos del planeta. Diversos fenómenos afectaron a la sociedad musical global en esa segunda mitad de siglo. Entre ellos, considero que fue particularmente importante el impacto de los cambios tecnológicos y comerciales que se dieron, acompañados por la consolidación de corporaciones transnacionales en la industria musical y en la de las comunicaciones.

A pesar de que a mediados de siglo los sones regionales abrieron sus fronteras y alcanzaron una proyección nacional, las diferentes tradiciones del son se mantuvieron y desarrollaron principalmente en un ámbito regional, tanto en la producción como en la distribución. Además, para entonces, algunas tradiciones estaban empezando a decaer en popularidad. Podemos comprobar el relativo *aislamiento* de las tradiciones del son al comparar la difusión de estas con la proyección de otras músicas en el mercado mundial. En la década de 1970, la industria mundial de

“world music” estaba dominada por cinco compañías,⁷ con base en el hemisferio norte y con un sistema propio de producción, manufactura, promoción y distribución controlada, que involucraba a determinados artistas y géneros musicales elegidos por esas mismas compañías (Connell y Gibson, 2003: 62). Mientras eso estaba en juego en el mercado mundial, la primera grabación de sones mexicanos con más amplia difusión no vio la luz hasta 1983, con la publicación de la *Antología del son mexicano / Anthology of Mexican Sones* (Llerenas, Ramírez de Arellano y Lieberman); esa antología incluyó sones de las más conocidas tradiciones regionales.

Para la década de 1980 la tradición del son ya había perdido fuerza; muchos de los músicos que fueron sus mejores exponentes a principios de siglo habían muerto o eran muy ancianos. En sociedades en las que la movilidad y emigración habían ascendido sobremanera y donde a través de la radio y la televisión se difundía otro tipo de música, los jóvenes no solo no querían aprender a tocar la música de su región, sino que no se sentían identificados con ella o con sus mayores (Juan Reynoso, comunicación personal, junio, 2003). Algunas tradiciones — como la de los sones de artesanía de la Costa Chica — incluso llegaron a ser olvidadas y más tarde reconstruidas a instancia de investigadores y antropólogos, hacia finales de esa década (Moedano, 2002; Ruiz Rodríguez, 2005: 20-21; Lewis, 2000: 912). Sin embargo, dentro de las diversas tradiciones del son, algunas no solo han sobrevivido la invasión de músicas comerciales, sino que han experimentado un empuje y popularidad extraordinarios. Este es el caso de los diferentes sones tocados por grupos de mariachi y el caso de los sones jarochos del sur del estado de Veracruz. Sones como los calentanos del Balsas o de la cuenca del río Tepalcatepec, o sones como los istmeños o los abajeños de Michoacán han permanecido más en mercados locales, regionales y, ocasionalmente, nacionales. Sones como los huastecos también han experimentado un renovado impulso en los últimos años, aunque su popularidad no llega a ser tanta como la de los mariachis o los sones jarochos, cuya popularidad, con

⁷ BMG, EMI, Sony, Universal y Warner / Time. Para más información al respecto, véanse Feld (1994, 2000) y Stokes (2004), entre otros.

un importante elemento de identificación, sin duda alguna ha sobrepasado las fronteras nacionales.

Por qué unos sones sí y otros no

Si entendemos la globalización como sinónimo de “producción, distribución, intercambio y consumo ‘mundializados’ de cada vez más bienes” (Aguirre Rojas, 2001: 29), podemos hacer una clara conexión con algunas formas de sones mexicanos y cómo estas han adaptado su imagen al mundo exterior para poder entrar a formar parte de un mercado mundial. Si esto es así, sostengo que algunas manifestaciones del son han comenzado a formar parte de un mercado de productos estandarizados, entre los que las diferencias tienden a ser mínimas y que incluso ya forman parte del proceso global de una economía de productos que han llegado a convertirse en *commodities*. Este es el caso, principalmente, de algunos géneros de son (huapangos huastecos o sones jaliscienses, por ejemplo) interpretados por mariachis y, con menor proyección, de ciertas formas de son jarocho.

Tal vez la historia del mariachi sea más conocida que la de otros grupos musicales. Brevemente diré que la agrupación que hoy conocemos como mariachi en su imagen más comercial no apareció hasta la década de 1950 y que su sonoridad, con la instrumentación que actualmente conocemos, se fue consolidando por entonces, y tras haber sido frecuentemente difundida durante los años cuarenta, en emisoras de radio mexicanas como XEW, XEB o XEQ (Sheehy, 2006: 14). Es el sonido de mariachi actual el que se busca (tanto en Estados Unidos como en México o en otras partes del mundo), al igual que sus coreografías y su sonoridad más *pop*, junto a arreglos más adaptados a un determinado gusto *popular*. Este sonido y esta forma de interpretación de mariachis más comerciales están afectando a su vez a las agrupaciones más tradicionales:

La influencia de los mariachis que han logrado grabar discos y de los que se presentan en la radio y en la televisión es definitiva, pues los grupos regionales entienden que parecerse a ellos significa un reconocimiento amplio, y por ello mayor posibilidad de trabajo y consideraciones y respeto en su región (Vázquez Valle, 2002: 6).

Aunque no todo el repertorio que utiliza el mariachi son sones, estudiosos de esta agrupación y su música sostienen que la música de mariachi es un bien de consumo, que se compra y se vende: “a commodity. It is bought and sold” (Sheehy, 2006: 62). Clave para entender la realidad actual es la razón económica en que se apoya el argumento de Daniel Sheehy: “Economic factors have long contributed to shaping the mariachi’s musical repertoire and performance style, the places it is played, its image, and much more” (2006: 62). Y es también debido a esto que, tanto grupos de mariachi como otros grupos de sones con menor proyección, están tendiendo a vender una imagen y a asumir un determinado repertorio y coreografías que hagan su música más atractiva para un público más numeroso y generalizado, y que los sitúe dentro de un circuito musical de más amplia difusión.

El éxito comercial del mariachi y el argumento anteriormente citado ofrecen un ejemplo claro de la mediatización que ejercen las compañías discográficas, los medios de comunicación y una economía mundializada que genera gustos masivos. Los grupos de mariachi en sí se ajustan a estas demandas. Un ejemplo lo menciona Cándida F. Jáquez al hacer algunas consideraciones respecto al repertorio de este *ensemble* y al señalar que “the goal is to meet audience expectations and render as well-executed a performance as possible” (Jáquez, 2003:169). Y continúa diciendo que no solo los grupos que trabajan *al talón* están especialmente motivados a aprender piezas del gusto popular, sino que los grupos más estables también responden a lo que espera el público para así poder seguir manteniendo sus compromisos musicales y seguir obteniendo nuevos contratos (2003: 161).

Otra de las formas regionales del son que ha alcanzado gran difusión y popularidad en las últimas décadas es el son jarocho, del sur del estado de Veracruz. Es un género rico y variado que, por diferentes circunstancias, se ha dado a conocer ampliamente en México a través de los canales comerciales de difusión (Warman, 2002b: 2).

Varias son las causas que han contribuido a su popularidad, pero lo cierto es que solo algunas variedades dentro del género han sido difundidas y que partes del repertorio e incluso zonas geográficas han quedado al margen de la comercialización (Warman 2002b: 2). En la actualidad, la tradición es rica y aglutinante e incorpora diferentes corrientes

interpretativas dentro del género. Uno de los mejores ejemplos de tal variedad se puede ver en el Encuentro de Jaraneros anual que se organiza en Tlacotalpan (Veracruz) y que en el 2010 celebró su trigésima segunda edición. Ya en el año 2000, Juan Pascoe señala que “el son jarocho sí está en una especie de auge” y que hay grupos de toda índole (2003: 107). Entre otros, menciona a grupos como Chuchumbé, Son de Madera, Los Utrera, Zacamandú, Los Cojolites o Mono Blanco, grupos que han llegado al mercado internacional no solo por contar con grabaciones, sino también porque su oferta musical es de calidad y se adapta a escenarios contemporáneos. Incorporan música y baile en un espectáculo que toma en cuenta las demandas del público nacional e internacional, para poder tener acceso a un mercado más amplio de festivales de músicas del mundo y diásporas culturales, e igualmente, para tener acceso a los círculos educativos de las instituciones estadounidenses.⁸ La explosión del son jarocho es un fenómeno para estudiar en detalle en futuros trabajos. Si en la década de 1990 se consolidó a nivel nacional, sin duda a partir del año 2000 la música jarocho manifestó una fuerte presencia en diversas esferas musicales a nivel no solo nacional sino internacional.

En ambos casos —sones ejecutados por mariachis y sones jarochos— vemos que estos sones han entrado en un circuito mucho más comercial y han sabido reconocer los hilos del funcionamiento de las redes económicas del mundo musical. Muchos otros sones permanecen al amparo de patrocinios estatales o de iniciativas privadas, para organizar festivales, encuentros o jornadas educativas que ayuden a difundir los sones de una u otra manera, o que rindan homenaje a algunos de sus intérpretes que han llegado o están llegando al final de sus vidas sin apenas haber recibido un merecido reconocimiento.⁹

⁸ Véase, por ejemplo, la programación de los últimos seis años de la organización cultural Arts Midwest, la cual siempre incluye un grupo de música jarocho.

⁹ Tal es el caso de diferentes iniciativas que el gobierno y la universidad de Michoacán están lanzando para recuperar, promover e incentivar la música calentana como, por ejemplo, jornadas de homenaje a diferentes músicos calentanos (a José Corona, diciembre 1-3, 2007; a Juan Reynoso, junio 22-24, 2007), publicaciones etnográficas sobre la música de la región y producciones de gra-

En casos aislados, es a través de artistas individuales que ciertas formas de son llegan a hacerse tan populares que trascienden la propia forma folclórica para convertirse en grandes éxitos de música popular. Tal es el caso de *La bamba*, en la versión de este son jarocho que el grupo Los Lobos popularizó en 1987. Esta versión incorporó elementos musicales de R&B y rock (Loza, 1992: 184) y ese año obtuvo un triple platino por los millones de copias que vendió. Además de haber estado tres semanas como número uno en las listas de música popular de Estados Unidos, llegó al primer puesto de esas listas en al menos otros 26 países (Loza, 1992: 191). Recientemente y tras la obtención de un premio *Grammy*, la cantante Lila Downs está llevando a escenarios mundiales versiones de diferentes tipos de sones, tales como el son michoacano *El relámpago* o el son istmeño *La llorona*, sones que son presentados con mayor o menor parecido a sus formas de ejecución tradicionales, pero siempre para un escenario y dentro de un marco de sonoridad más *contemporánea*. En los últimos años, los trabajos de reinterpretación y búsqueda de diferentes tipos de sones han sido varios y de alta calidad. Otros trabajos que merecen especial atención por su tratamiento, principalmente sones huastecos y jarochos, son los del compositor Jesús Echevarría (2003), los del Ensamble Tierra Mestiza y del multi-instrumentalista Ernesto Anaya (2009) o el del grupo Son de Madera (2009), entre otros.

La importancia de lo local y la hegemonía cultural en los sones mexicanos

En esta nueva trayectoria que están viviendo los sones, cobran fuerza dos de las cuestiones inherentes al fenómeno de la globalización que en este trabajo planteo. Por una parte, la problemática de lo local, es decir, cómo sobrevive una música enraizada en lo local dentro del mundo global en el que vivimos. Por otra parte, la cuestión de la hegemonía cultural manifestada en dos aspectos: el son como medio para promover

baciones de campo de diferentes grupos de música y baile. CONACULTA también ha realizado jornadas de homenaje a otros músicos de la región calentana.

ciertos valores culturales y sociales y su producción, interpretación y propagación en un mundo mediatizado por lo global.

No cabe duda de que la globalización está transformando el orden de lo local y que el significado de estas transformaciones va más allá de la comunicación o el transporte. Uno de los muchos efectos que la globalización provoca y que afecta directamente la producción y difusión de las músicas folclóricas es el fenómeno de la homogeneización cultural, es decir, una sincronización de las demandas de la cultura estandarizada del consumidor y una conectividad que aumenta la proximidad funcional y que crea espacios globalizados y conectados que facilitan el flujo del capital (incluyendo *commodities* y su personal) (Tomlinson, 1999: 6-7). La conectividad también provoca un cambio en la naturaleza de lo local, tanto en lo cultural, como en las economías y políticas de los estados-naciones y su aproximación al engranaje mundial (Aguirre Rojas, 2001; Ornelas Delgado, 2004; Tomlinson, 1999). Como ya hemos visto anteriormente, el son nació de un proceso de globalización y evolucionó resumiendo influencias de muchas partes del mundo hasta encontrar su propia expresión e identidad regional. Durante su periodo formativo, se mantuvo como género permeable que asumió influencias de músicas extranjeras y las hizo propias a través de una poderosa capacidad de síntesis y creación de un estilo mestizo único. Bajo el prisma de los movimientos sociales de finales del siglo XX e inicios del XXI comenzamos a ver de nuevo que solo aquellas manifestaciones del son que de una u otra manera han sido reinterpretadas y han experimentado, asimilado en algunos casos, otras influencias exteriores, son las que han alcanzado mayor difusión y han llegado a tener mayor popularidad fuera y dentro del país. Aquellos géneros que han permanecido más aislados o más localizados en sus regiones están sufriendo el olvido o la falta de músicos que los aprendan y los sigan tocando.

Sin embargo, el proceso no es lineal y, al igual que Veit Earlmann, pienso que tanto la homogeneización como la diferenciación no son elementos excluyentes sino constitutivos de la estética musical del capitalismo. Para Earlmann, la producción de la diferencia es algo inherente al sistema capitalista (1996: 469). Es esperanzador también escuchar argumentos que sostienen que la globalización,

neologismo proliferante para designar la interdependencia e interpenetración de lo global y lo local, no es más que un proceso que revela que la expansión de la economía de mercado no supone mecánicamente la homogeneización cultural, ya que cada cultura hace una síntesis diferente y concreta del proceso (Pérez Castro, 2002: 89).

Tomlinson, quien considera la globalización íntimamente ligada a la cultura, entiende este fenómeno como “an empirical condition of the modern world” (1999: 9), algo que él también llama “conectividad compleja”, aludiendo al hecho de que la globalización hace referencia al rápido desarrollo y a la densa red de conexiones e interdependencias que caracterizan a la sociedad actual, esas conexiones que enlazan nuestras prácticas, experiencias y destinos políticos, económicos y ambientales en el mundo moderno. Desde ese punto de vista, también su argumento coincide con el de Earlmann al sostener que

Thinking about globalization in its cultural dimension also discloses its essentially *dialectical* character in a particularly vivid way. The fact that individual actions are intimately connected with large structural-institutional features of the social world via reflexivity means globalization is not a ‘one-way’ process of the determination of events by massive global structures, but involves at least the possibility for local intervention in global processes (Tomlinson, 1999: 26).¹⁰

Este argumento abre la posibilidad de pensar en la existencia del son en sus manifestaciones regionales y locales dentro de un mundo global que, a pesar de una tendencia a conectar y homogeneizar, todavía puede marcar las diferencias. Y sin embargo, la realidad es que, como este autor afirma, la compleja conectividad debilita los lazos que existen

¹⁰ Pensar en globalización en su dimensión cultural revela su carácter especialmente dialéctico de una forma particularmente vívida. El hecho de que las acciones individuales estén íntimamente conectadas con características estructurales e institucionales del mundo social a través de la reflexibilidad significa que la globalización no es un proceso de una sola vía en el que los acontecimientos están determinados por las estructuras globales masivas, sino que involucra al menos la posibilidad de intervenciones locales en el proceso global.

entre cultura y lugar. Es cierto que, coincidiendo con el antropólogo James Clifford, la cultura es algo esencialmente móvil y no estático. Tal movilidad construye significados culturales y estos pueden ser creados por personas que van de un sitio para otro y por el fluir y las conexiones que se dan entre diferentes culturas (Clifford en Tomlinson, 1999: 28-29). La movilidad crea otras versiones de una tradición y la transforma en la medida en que tanto los músicos como su audiencia experimentan otros contextos sociales y viven otras realidades. Los cambios no solo se manifiestan en aspectos musicales, como puede ser la composición musical o la letra, sino en aspectos extra-musicales, particularmente en las prácticas interpretativas y el contexto social en que estas se llevan a cabo. Como ya se ha estudiado ampliamente, la noción de tradición como algo fijo y como una convención atemporal ha sido objeto de reformulaciones desde que Hobsbawm y Ranger presentaran en su libro, *The Invention of Tradition* (1983), la concepción de tradición como prácticas culturales en constante proceso de cambio y en permanente estado de negociación y redefinición. El punto que aquí planteo es cómo la globalización acelera la transformación de esas tradiciones y la constante negociación entre una tendencia a homogeneizar y una respuesta diferenciadora de las mismas tradiciones.

Estoy de acuerdo con Tomlinson en que la globalización conlleva mucha más movilidad física que la que hubo en el pasado, pero que la clave del impacto cultural está en la transformación de lo local y que la penetración de los lugares que la conectividad produce tiene un doble sentido: por una parte hace desaparecer la seguridad de lo local y, por otra parte, ofrece un nuevo entendimiento de la experiencia en términos más amplios y globales: “the penetration of localities which connectivity brings is thus double-edged: as it dissolves the securities of locality, it offers new understandings of experience in wider-ultimately global-terms” (Tomlinson, 1999: 30). Esto es lo que, en definitiva, afecta a los sonos regionales: un desplazamiento de los valores culturales (esencialmente ligados a la región) y un replanteamiento de los mismos al ser confrontados por otros valores culturales actuales. El arraigo del son con lo local no solo ha estado presente en la producción musical y poética y en los contextos sociales —creación, ejecución y vivencia—, sino en los valores culturales explícitos o implícitos que conlleva. Ese arraigo

va desapareciendo en la medida en que lo local es transformado por la penetración de lo global y general.

Ante tal paradoja, es interesante acercarse al son desde la perspectiva de la necesidad producida por la globalización de redefinir lo *local*, ya que, como sostienen Connell y Gibson, a pesar de geografías fabricadas y de otros elementos de la globalización, los lugares continúan dando significado a las vidas y a la música de las personas: “despite fabricated geographies and various elements of globalisation, places continue to give meanings to people’s lives and music” (2003: 70).

El aporte de Jocelyne Guilbault respecto al tema es crucial para entender esa necesidad de redefinir lo local frente a la globalización cultural, las industrias culturales y las nuevas tecnologías involucradas en el proceso de cambio de las dos últimas décadas. Frente al empuje de lo global y tras el olvido al que diversas tradiciones de son han sido sometidas en años recientes, es ahora cuando empieza a haber una presencia más notoria de iniciativas privadas o estatales que tratan de redefinir ese algo *local*. Como por ejemplo, el gobierno y la universidad de Michoacán en su esfuerzo por el estudio y la recuperación de la música de Tierra Caliente de tal estado, o algunos proyectos de Conaculta e iniciativas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) que han promovido la investigación del son mexicano y otras músicas tradicionales.¹¹

Pudiera parecer que, como sostiene Jocelyne Guilbault, la necesidad de redefinir lo local ha generado dos tipos de reacciones, una dirigida a la protección y otra a la promoción de culturas locales e identidades en un contexto de producción y distribución descentralizada (Guilbault, 2006: 138). En el caso del son, la necesidad de redefinir lo local cobra importancia a la luz de la presencia o ausencia de algunas de sus formas regionales en circuitos de festivales internacionales. Tal presencia o ausencia condiciona y crea ciertas expectativas en los países de donde estas

¹¹ Diversas publicaciones (Hernández Azuara, 2003; García de León, 2006; Ochoa Serrano, 2007, o INAH, 2008) son prueba de este esfuerzo. Congresos y conferencias sobre músicas regionales se han estado llevando a cabo con cierta regularidad desde 2004. En septiembre de 2010, por ejemplo, tendrá lugar en la ciudad de México el VI Congreso sobre Músicas Tradicionales Mexicanas, organizado por el INAH.

músicas proceden, ya que por una parte se establece un replanteamiento de la conexión de estas músicas con el mercado mundial y, por otra, el hecho de que estas músicas estén presentes contribuye al deseo que todos los países tienen de ser reconocidos y participar en el proceso de un poder y una economía globales (Guilbault, 2006: 143). ¿Significa eso que es necesario vender un determinado producto para poder participar en el sistema del poder? La homogeneización tanto de productos de comercio y servicio como de los elementos culturales que la globalización promueve debido a las “estructuras de interconexión supranacional” (Ornelas Delgado, 2004: 62) que genera, obligan a utilizar un lenguaje del sistema dominante (tecnología, formas de presentarse, conciertos con un determinado formato, etc.). Igualmente, la necesidad de vender algo en concreto ha obligado a la clase dominante a incluir muchas músicas étnicas dentro de una categoría única de música étnica o *world music*, con lo cual establece su poder y disminuye el de “los otros” al colocarlos bajo la misma etiqueta y desconocer las diferencias particulares de las mismas (Guilbault, 2006: 143).

El control de los mercados por parte de patrocinadores es el punto de encuentro donde se dan cita los dos argumentos centrales de esta sección, la necesidad de tener que crear una imagen para poder participar en el proceso global y la imposición de determinadas músicas como manifestación de una hegemonía cultural establecida por quienes ostentan el poder. En el mundo actual, los patrocinadores están preocupados por la promoción de músicas que propongan experiencias culturales válidas para diferentes culturas (Shannon, 2006: 29), lo cual homogeneiza y etiqueta tradiciones locales bajo un mismo denominador. Por último, a nivel discográfico, la sociedad también obliga a los productores a etiquetar discos de una determinada manera y, de acuerdo con Mark Slobin, si esto ocurre es porque existe una ideología dominante que habla de poder y de cómo la música se ajusta o no a ese poder (1993: 27). El efecto de todo esto trae consigo el que los intérpretes que quieran entrar en el circuito mundial busquen el ser catalogados como intérpretes de música étnica o cualquier otra etiqueta que les permita participar en festivales, conciertos y sesiones educativas que cada vez son más populares en Estados Unidos y en Europa desde que la música étnica se convirtió en una de las banderas de la sociedad actual y del mundo global.

El otro efecto que tanto se ha discutido al hablar de globalización es lo que se conoce como teoría etnocentrista o hegemonía cultural. En este planteamiento se dan cita varias posturas respecto a la globalización. Por una parte están quienes culpan a la globalización del usurpamiento y aprovechamiento de los recursos económicos y la utilización de las músicas del “tercer mundo” para beneficio propio, es decir, que los países capitalistas utilizan la idea de la diáspora y la idea romántica de “etnicidad” para sus propios beneficios económicos (Paul Gilroy en Pacini Hernández, 2003: 20). Por otra parte, autores como Guilbault (2006), Slobin (1993) o Tomlinson (1999) conceden el beneficio de la duda y aceptan que la globalización conlleva algunos efectos positivos, tales como impulsar y estimular la producción y circulación de músicas locales – aunque la subordinación al sistema esté presente o el sistema impuesto siga siendo un marco de referencia constante. En el caso de los sones, debemos tener en cuenta el efecto negativo que la globalización ejerce, ya que al ser selectiva y depender de factores que controlan un mercado mundial, no todas las manifestaciones de sones – ni todas las músicas latinoamericanas u otras músicas del mundo – han recibido la misma atención, lo cual se puede entender como consecuencia del gusto y elección de la audiencia, pero, al mismo tiempo, por el hecho de que son los productores y programadores culturales los que promueven unas músicas y no otras (Pacini Hernández, 2003: 20-21).

Shannon comparte esta misma opinión y comenta que tanto artistas como agentes y productores que trabajan al amparo de la industria multinacional construyen un escenario propio en el que caben exclusivamente los gustos que ellos imponen y que esa elección construye una determinada imagen cultural (Shannon, 2006: 28). Por otra parte, y esto es especialmente notable en cualquier tipo de música folclórica, además de la elección de grupos o músicas que la clase dominante elige, es significativo que los conciertos no suelen reflejar la realidad del contexto social en el que estas músicas se ejecutarían¹² y que los conciertos son preparados

¹² En escenarios tradicionales, el son de la Tierra Caliente del Balsas, por ejemplo, era bailado sobre una tarima que se construía en el suelo con una tabla de madera de hasta dos metros de largo y de 60 cm de ancho, colocada sobre un hoyo de un metro de profundidad en el que había dos vasijas con agua,

para escenarios que la mayoría de las veces no se realizan en los lugares de origen de las músicas que se ejecutan, “sino que generalmente tienen lugar en el contexto de festivales y programas culturales que se llevan a cabo lejos de sus lugares de origen y que en muchos sentidos están contruidos para un escenario mundial” (Shannon, 2006: 28).

Junto a Shannon, muchos otros comparten esta crítica y sostienen que lo “local” y lo “auténtico” en los circuitos de músicas del mundo son a menudo esas prácticas culturales que pueden ser vendidas y presentadas como un paquete a nivel global (Erlmann, 1996; Garofalo, 1993 en Shannon, 2006; Guilbault, 2006).

Es evidente la conexión que podemos establecer con las músicas folclóricas cuando se habla de etnocentrismo o de imperialismo cultural, en parte porque las expresiones folclóricas no disponen de medios suficientes para valerse por sí mismas y siempre parecen estar a disposición de quienes controlan los mercados y escenarios para que estas músicas sean promocionadas o no. Y es a la luz de las programaciones en los escenarios del mundo y de lo que en la actualidad se vende donde esta influencia aparece como mediatizadora de las músicas folclóricas. Tony Mitchell describe esta teoría claramente:

the cultural imperialism thesis, which claims that the power of market capitalism – dominated by the USA, Japan and Western Europe – not only ‘dumps’ its own cultural products on an unsuspecting world but

todo ello contribuyendo a la sonoridad del zapateado (Martínez Ayala, 2002). Existen numerosas variantes de tarimas, ya sean las construidas a base de un tablón sobre un hueco en el suelo o del tipo cajón cuadrangular. Un ejemplo de estas últimas son las de algunos lugares de la Costa Chica, de unos tres a cuatro metros de largo, un metro de ancho y 50 cm de altura, colocada sobre el suelo, y sobre la que se bailan los sones de artesa (Ruiz Rodríguez, 2005: 17-18). Actualmente, en presentaciones de conciertos, una plataforma de madera se sube a los escenarios para que una o dos parejas bailen. Fuera de los escenarios – en los fandangos populares –, tarimas más grandes son utilizadas para que varias parejas puedan bailar a la vez. Solo en contextos más informales, las parejas se colocan alrededor de la tarima esperando su turno y alentando a los bailadores con diferentes exclamaciones. Para más información acerca de la tarima, sonoridades, usos y simbolismos, véase Jáuregui, 2008.

appropriates, technologizes, contaminates and commodifies the cultural products of Third World and economically weaker nations and channels them into a global economy which denies recognition or reward to the products' originators (Mitchell, 1996: 49).¹³

La tesis del imperialismo cultural o el que ciertas culturas dominantes asuman el control sobre otras contiene varias capas de proyección, ya que implica diferentes tipos de dominación, de Estados Unidos sobre Europa, del Occidente sobre el resto del planeta, del mundo moderno sobre el tradicional, del capitalismo sobre todas las cosas y personas (Mitchell, 1996: 49; Tomlinson, 1999: 80). Mark Slobin también comparte estas ideas, y añade que la hegemonía cultural que se manifiesta en esa corriente común que recorre las sociedades y que es internalizada como ideología por parte de los gobiernos, industrias, subculturas e individuos no es monolítica, sino que puede ser formal e informal, explícita o implícita, consciente o inconsciente, burocrática e industrial, central y local, histórica y contemporánea. Además, esta hegemonía no es uniforme, sino compleja, a menudo contradictoria y quizás paradójica (1993: 27).

Es evidente que es difícil competir con el poder hegemónico que ejercen algunos centros culturales, tanto fuera como dentro del país. Por todo ello, los sones y su difusión están a expensas de iniciativas tanto oficiales como privadas que apoyen su estudio, investigación, conciertos, grabaciones, etc. Con el son en mente, podemos revisar algunos de los terrenos del sistema hegemónico que Slobin critica duramente, y comprender que esta manifestación musical entra dentro de esa categoría que este autor califica de "micromúsica" y que, como otras muchas músicas étnicas, sufre los efectos de un sistema social, económico y político mediatizado por lo que Slobin denomina "superestructura". Los arquetipos que el sistema establece aparecen en diferentes áreas de lo musical. Como ya

¹³ La tesis del imperialismo cultural, la cual sostiene que el poder del mercado capitalista — dominando por Estados Unidos, Japón y la Europa occidental — no solo coloca sus propios productos culturales en un mundo ajeno, sino que se apropia, impone tecnología, contamina y mercantiliza los productos culturales del tercer mundo y debilita económicamente las naciones, canalizándolas en una economía global que niega el reconocer o compensar a quienes crean los productos.

vimos anteriormente, el contexto de conciertos y el marco en el que se realizan es uno de ellos, pero el sistema hegemónico también establece estilos y repertorios (Slobin, 1993: 33).¹⁴

Si la presencia del son en mercados extranjeros tiene que competir con otras expresiones musicales también minoritarias, en México la situación es, en muchos casos, precaria. La competencia no es solo con otras músicas mexicanas (canción romántica, norteña o música de conjuntos, por citar alguna), sino también con músicas extranjeras (salsa o reggaeton, entre otras). Fuera de México, en Estados Unidos, hay iniciativas aisladas que promueven uno u otro tipo de sones, pero como ya mencioné anteriormente, estas iniciativas siempre están mediatizadas por promotores o por otros agentes marcados por ese mercado mundial que exige una determinada imagen y una forma de vender para complacer los gustos del consumidor. También, a nivel transnacional, el poder político-económico y su alcance global van acompañados de un poder ideológico para definir la realidad global cultural. Asimismo, las grandes corporaciones forman parte del sistema capitalista y tienen una función clave en la expansión del mismo (Tomlinson, 1999: 81). Por lo tanto, podemos pensar que el capitalismo determina la cultura global y que, como dice Shiller, la distribución de productos globalizados lleva en sí la visión y los valores del consumismo y del capitalismo corporativo (Shiller en Tomlinson, 1999: 81) y que la evidencia más clara de esta hegemonía global a nivel político-económico es la convergencia y estandarización que existe en los productos culturales del mundo.

La hegemonía cultural se manifiesta a nivel étnico, tecnológico, ideológico, financiero y a nivel de los medios de comunicación —es decir, los “espacios” propuestos por Appadurai (1990) en su visión de la economía cultural global. El poder que establece delimita los espacios en los que la cultura se mueve y en los que intervienen muchos factores (económicos, técnicos, etc.) sobre los que los músicos y las músicas minoritarias

¹⁴ Observando la trayectoria musical de algunos grupos mexicanos de son, se pueden ver los cambios que han introducido en sus presentaciones musicales en los últimos años: incorporación de bailarines, piezas donde el virtuosismo de uno de sus ejecutantes es resaltado por una coreografía particular, utilización de repertorios que incluyan sones o temas que el público espera, etcétera.

tienen muy poco control. Esta dominación es reconocible no solo por lo que está presente o por lo que se vende, sino por lo que no está presente debido a que no encaja dentro de un patrón financiero para convertirlo en producto de mercado global.

A un nivel regional, también los mercados locales se han convertido en reflejo del mercado mundial y se han integrado al funcionamiento de la economía nacional y mundial: “los medios de comunicación han permitido la construcción de un mercado mundial donde el dinero y la producción de bienes y mensajes se han desterritorializado” (Pérez Castro, 2002: 88). Por una parte, las opciones se han multiplicado pero por otra, las posibilidades de elección —establecidas de antemano por otros— han contribuido a transformar los valores de lo autóctono.

Conclusiones

No cabe duda de que el efecto de la globalización afecta a cualquier manifestación cultural en el mundo global en el que vivimos. Concretamente, su efecto en el son mexicano se puede percibir claramente en la popularidad que algunas manifestaciones regionales han experimentado frente al olvido que otras parecen estar viviendo. La globalización, a través de la hegemonía cultural que establece, no solo mediatiza los géneros musicales que promociona, sino que obliga a otros géneros a ser reinterpretados para que estos puedan obtener mayor proyección a nivel nacional o internacional. La permeabilidad de mercados que la globalización provoca y la invasión de productos musicales impuestos por un mercado de consumo mundial han replegado la presencia de algunas manifestaciones musicales regionales, las cuales han sido sustituidas por otras más comerciales impuestas por un sistema hegemónico. A través de esto vemos cómo tal sistema no solo impone valores culturales sino contextos sociales, repertorios y estilos interpretativos que a su vez condicionan la producción de ciertas músicas regionales.

Las rápidas transformaciones de la sociedad actual y el consumismo están acelerando un proceso de modernización en el que las prácticas culturales aparecen cada vez más homogeneizadas y donde cada vez se tiende más a crear una imagen ajustada a un modelo impuesto por un

sistema hegemónico, que, a su vez, está marcado por la necesidad de perpetuar el sistema capitalista al que pertenece. Los medios de comunicación están acelerando este proceso de cambio y las músicas folclóricas están sufriendo el efecto de la movilidad social y los gustos cambiantes, de las transformaciones en los contextos sociales y del conflicto que se produce en ese estadio en el que se tratan de mantener los marcos de referencia tradicionales y, a la vez, adaptarse a las nuevas circunstancias.

La emergencia de una cultura capitalista monotemática y uniforme como producto de la globalización no es algo lineal o sencillo. Múltiples procesos se dan cita en este fenómeno, procesos que implican diferentes conexiones entre lo local y lo global, y que conllevan un replanteamiento de las tradiciones musicales dentro de un sistema impuesto por un poder hegemónico cultural que establece sus definiciones y valores en aspectos musicales y extra-musicales, itinerarios y escenarios de conciertos, producciones discográficas, repertorios, etc. El imperialismo cultural manipula imágenes y productos, y condiciona la producción y propagación de expresiones musicales folclóricas. Sin duda, la globalización afecta a las culturas locales y traspasa muchos aspectos de la vida musical y cultural de la sociedad global en que vivimos; domina y no es sensible a las diferencias culturales, pero no podemos ignorar el hecho de que cada cultura musical tiene una respuesta diferente a la globalización y a la modernidad, y que, en definitiva, las tradiciones musicales forman parte del tejido cultural de las sociedades y debemos seguir estudiándolas en sus transformaciones a medida que se mueven con su gente y su circunstancia. El son mexicano nació y vivió como expresión musical mestiza de un país marcado por intensos cambios sociales, recorrió una etapa, y en la actualidad vive una nueva fase en la que los contextos culturales y sociales que nutre y le nutren están sufriendo considerables cambios. Así, el son sigue siendo una poderosa expresión musical portadora de una fuerte identidad cultural.

Bibliografía citada

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, 1971. "Baile de negros". *Heterofonía* 3-7: 4-10.

- AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio, 2001. "Para una crítica del concepto de 'Globalización'". *Aportes* 16: 29-42.
- APPADURAI, Arjun, 1990. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". *Public Culture* 2-2: 1-24.
- CONNELL, John y Chris GIBSON, 2003. *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*. Nueva York: Routledge.
- DU GAY, Paul, et al., 1997. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Londres: Sage Publications.
- ERLMANN, Veit, 1996. "The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s". *Public Culture* 8: 467-487.
- FELD, Steven, 1994. "Notes on World Beat". En *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: University of Chicago Press, 238-246.
- _____, 2000. "The Poetics and Politics of Pygmy Pop". En *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press, 195-208.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, 2002. "Historia y tradición: retablos del barroco popular americano". En *Lenguajes de la tradición popular: fiesta, canto, música y representación*, ed. Yvette Jiménez de Báez. México: El Colegio de México, 25-37.
- _____, 2006. *Fandango: El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA.
- GAROFALO, Reebee, 1993. "Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism". *World of Music* 35-2: 16-32.
- GUIDDENS, Anthony, 1990. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- GUILBAULT, Jocelyne, 2006. "On Redefining the 'Local' Through World Music". En *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*, ed. Jennifer C. Post. Nueva York: Routledge, 137-146.
- GÓMEZ GARCÍA, Zoila y Victoria ELI RODRÍGUEZ, 1995. *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Pueblo y Educación.
- HERNÁNDEZ AZUARA, César, 2003. *Huapango: El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- HOBSBAWM, Eric y Terence RANGER, ed., 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

- En el lugar de la música. Testimonio musical de México 1964-2009*, 2008. México: INAH-CONACULTA. [Estudios de diversos autores, acompañados de cinco CD].
- JÁQUEZ, Cándida F., 2003. "El Mariachi: Musical Repertoire as Sociocultural Investment". En *Musical Migrations: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin America*, ed. Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez. Nueva York: Palgrave Macmillan, 13-32.
- LEWIS, Laura A., 2000. "Blacks, Black Indians, Afromexicans: The Dynamics of Race, Nation, and Identity". *American Ethnologist* 27-4: 898-926.
- LOZA, Steven, 1992. "From Veracruz to Los Angeles: The Reinterpretation of the *Son Jarocho*". *Latin American Music Review* 13-2: 179-194.
- MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, 2002. *De tierras abajo vengo: música y danza de la Tierra Caliente del Balsas michoacano* (folleto de CD). México: El Colegio de Michoacán.
- MAYER-SERRA, Otto, 1996. *Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad* [1941]. México: El Colegio de México.
- MENDOZA, Vicente T., 1956. *Panorama de la música tradicional de México*. México: Imprenta Universitaria.
- MITCHEL, Tony, 1996. *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop, and Rap in Europe and Oceania*. Nueva York: Leicester University Press.
- MOEDANO NAVARRO, Gabriel, 2002. *Soy el negro de la Costa... Música y poesía afromestiza de la Costa Chica* (folleto de CD) [1996]. México: CONACULTA / INAH.
- OCHOA SERRANO, Álvaro, 2000. *Mitote, fandango y mariacheros* [1994]. Zamora: El Colegio de Michoacán / El Colegio de Jalisco.
- _____, ed., 2007. *Michoacán: música y músicos*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- ORNELAS DELGADO, Jaime, 2004. "Aproximación a una visión crítica de la globalización neoliberal". *Aportes* 25: 61-81.
- PACINI HERNÁNDEZ, Deborah, 2003. "Amalgamating Musics: Popular Music and Cultural Hybridity in the Americas". En *Musical Migrations: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latino America*, ed. Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez. Nueva York: Palgrave Macmillan, 13-32.
- PASCOE, Juan, 2003. *La mona*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- PÉREZ CASTRO, Ana Bella, 2002. "La identidad cultural y la venta de ropa usada en la Huasteca". *Regiones de México* 1-2: 81-89.
- REUTER, Jas, 1981. *La música popular de México: origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Panorama.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos, 2005. *Versos, música y baile de artesanía de la Costa Chica: San Nicolás, Guerrero, y El Ciruelo, Oaxaca*. México: El Colegio de México.
- SALDÍVAR, Gabriel, 1987. *Historia de la música en México* [1934]. Toluca: Ediciones del Gobierno del Estado de México.
- SHANNON, Jonathan H., 2006. "Sultans of Spin: Syrian Sacred Music on the World Stage". En *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*, ed. Jennifer C. Post. Nueva York: Routledge, 17-32.
- SHEEHY, Daniel E., 1979. *The Son Jarocho: Style and Repertory of a Changing Regional Mexican Musical Tradition*. Tesis doctoral. Los Ángeles: University of California.
- _____, 1999. "Popular Mexican Musical Traditions: The Mariachi of West Mexico and the Conjunto Jarocho of Veracruz". En *Music in Latin American Culture: Regional Traditions*, ed. John M. Schechter. Nueva York: Schirmer Books, 34-79.
- _____, 2006. *Mariachi Music in America: Experiencing Music, Expressing Culture*. Nueva York: Oxford University Press.
- SLOBIN, Mark, 1993. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover: University Press of New England.
- STANFORD, Thomas, 1984. "La música popular de México". En *La música de México. Vol. 5. Periodo contemporáneo*, ed. Julio Estrada. México: UNAM, 9-78.
- STOKES, Martin, 2004. "Music and the Global Order". *Annual Review of Anthropology* 33: 47-72.
- TOMLINSON, John, 1999. *Globalization and Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- VÁZQUEZ VALLE, Irene, 2002. *El son del sur de Jalisco. Vol. 2* (folleto de CD). México: CONACULTA / INAH.
- VILLANUEVA, René, 1998. *Música popular de Michoacán* [1976]. México: Instituto Politécnico Nacional.
- _____, 1999. *Guerrero: música y cantos*. México: Instituto Politécnico Nacional.

- WARMAN, Arturo, 2002a. *Sones de México. Antología* (folleto de CD) [1974]. México: CONACULTA / INAH.
- _____, 2002b. *Sones de Veracruz* (folleto de CD) [1969]. México: CONACULTA / INAH.

Fonografía

- ANAYA, Ernesto, 2009. *Huapangueando*. México: FONARTE.
- ENSAMBLE TIERRA MESTIZA, 2009. México: FONARTE.
- ECHEVARRÍA, Jesús, 2003. *Cantes Huastecos*. México: CONACULTA.
- LLERENAS, Eduardo, Enrique RAMÍREZ DE ARELLANO y Baruj LIEBERMAN, ed., 1985. *Antología del Son Mexicano / Anthology of Mexican Sones*. 3 CD. 5ª ed. México: Corason.
- SON DE MADERA, 2009. *Son de Mi Tierra*. Washington: Smithsonian Folkways Recordings, SFW 40550.

La improvisación en el huapango arribeño: temas y estructura de la topada

MARCO ANTONIO MOLINA

Universidad Autónoma de la Ciudad de México
y Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

Una extensa y compleja discusión respecto a la poesía oral tiene que ver con el grado en el que intervienen la memoria y la improvisación en ella. Las primeras teorías, que se desarrollaron sobre todo con el romanticismo alemán, en el siglo XIX, habían definido la poesía popular como una creación colectiva que se transmitía de un miembro de la comunidad a otro y que así se podía heredar a las generaciones posteriores (Frenk, 1975: 13 ss.). La creación se ubicaba muy ambiguamente en un pasado remoto, en el que el “pueblo” era el autor. El papel del transmisor era, por lo tanto, exclusivamente, memorizar y repetir. Posteriormente, con la aparición de la teoría de Lord y Parry para la cuestión homérica, el concepto cambia radicalmente, y se considera que la creación está en la transmisión; cada trovador, al momento de recitar o cantar un texto, está actualizándolo, está dándole algo de sí mismo que rebasa el papel de un transmisor que solo repite algo ya aprendido (González, 1990: 23 ss.). Pero a partir de este punto de vista (según el cual la creación está en la ejecución-transmisión), parecerían quedar excluidos de la poesía tradicional aquellos géneros en los que sí hay memorización de textos fijos con poca variación. Lo que dejaría fuera ciertos géneros en los que la variación es mínima o incluso sería contraproducente: oraciones y textos con carácter ritual, por ejemplo. Pero esto no ocurre porque se entiende que son manifestaciones diferentes dentro de la tradición.¹

¹ “Aún dentro de la oralidad nos podemos encontrar con que el valor de un texto dependa de su fijeza; es decir de la fidelidad absoluta con que se transmita. Un ejemplo bien conocido de esto son los relatos, conjuros y oraciones que requieren de un grupo de transmisores profesionalizados (sacerdotes o chamanes) que velen por una conservación inalterable de aquellos” (González, 1990: 18).

Posteriormente, los estudios de la *performance* confirman no solo la actuación creadora del trovador, sino también la forma en que el contexto puede influir en la ejecución del texto y en el texto mismo. “The complementarity of performance and composition, as observed by Lord, parallels that of parole and langue, as formulated by Ferdinand de Saussure in the field of linguistics” (Nagy, 1996: 1).

Richard Bauman define *performance* como:

a mode of communication, a way of speaking, the essence of which resides in the assumption of responsibility to an audience for a display of communicative skill, highlighting the way in which communication is carried out, above and beyond its referential content. From the point of view of the audience, the act of expression on the part of the performer is thus laid open to evaluation for the way it is done, for the relative skill and effectiveness of the performer’s display (1986: 3).

Y agrega que “oral narrative performance” es “the indissoluble unity of text, narrated event, and narrative event” (1986: 7). Esto es importante porque se puede aplicar también para lo que es la topada, y es pertinente considerarlo para el estudio de la improvisación en el huapango arribeño de la sierra Gorda.

Las teorías que afirman que la creación en la poesía oral está en la transmisión de los textos se ocupan sobre todo de la poesía épica; es el caso de los estudios homéricos, cuya metodología se aplicó a la épica, a la balada europea y que llega a través del romancero hasta el corrido mexicano. Estas teorías proponen que el poeta posee un repertorio de fórmulas que le sirven para recitar o cantar un poema aprendido previamente. Dicho repertorio de fórmulas permite al transmisor realizar cambios al texto para adaptarlo a las circunstancias de su recitación. Por ejemplo, para acortar un pasaje o para alargarlo, según la respuesta que observe en su público. Así, mientras en la transmisión escrita, culta, donde hay un autor, los cambios de una copia a otra se consideran deturpaciones — como sucede con los manuscritos medievales —, en la transmisión oral son variaciones que muestran la riqueza y la creatividad de la tradición. Cada cambio es una reactualización y una refuncionalización del texto, es la forma en la que la comunidad se lo apropia. Esto

último creo que es válido también para la lírica. En la tradición hispánica encontramos coplas emparentadas que pueden tener un mismo origen, la poesía española de los Siglos de Oro, y que han sufrido modificaciones en las tradiciones líricas de Hispanoamérica (las que Margit Frenk llama “coplas viajeras”). Esto ocurre porque de esa forma se están adaptando a la estética y al contexto de cada pueblo — pensemos en las variaciones léxicas que se refieren a la flora y a la fauna locales.

En la actualidad, gracias a los estudios que se han hecho en distintas tradiciones, ya no hay duda de que dentro de la literatura oral existen diversos tipos de textos y de que el papel de la memoria y la improvisación puede ser diferente en función de cada género. Para el estudio de la *topada*² es importante tener en cuenta este punto de vista. Primero, porque es un género híbrido, con rasgos de poesía lírica, de poesía narrativa e, incluso, de poesía épica. Cuando Ruth Finnegan (1977: 78) afirma que las partes más memorizadas vienen de la lírica y otras formas breves de poesía, sin duda está retomando las ideas de Albert Bates Lord, quien escribió que “the shorter genres and strophic units may exhibit greater fixity than the longer ones” (1981: 460).³ Sin embargo, lo interesante es que la *topada* resulta ser lo que Lord llama, en el mismo artículo, “mixed texts, i.e., partly memorized and partly not” (1981: 460).⁴ Lo más cuerdo, por lo tanto, es aceptar que, como afirma Finnegan (1977: 57), puede haber una convivencia de ambas manifestaciones, que varía en distintos grados de una tradición a otra, de un género a otro e, incluso, de un poeta a otro.

En la *topada*, por lo tanto, el problema está vigente. En ella confluyen la improvisación y la memorización, ya que existe la composición previa

² Sobre la *topada* puede verse el artículo de Yvette Jiménez de Báez publicado en esta misma *Revista*, vol. VIII, núm. 2, pp. 347-375.

³ Gregory Nagy (1996: 3-4) establece dicha diferencia como una de las conclusiones centrales de su libro, a partir de que para la épica es más usual la relación con el concepto de diégesis y la lírica se relaciona más con el concepto de mímesis.

⁴ Los textos a los que se refiere son aquellos que transmite “the former group”, que solo memoriza textos, pero que “when their memory failed them, they were still able to compose in the traditional way, and therefore, to continue to sing” (Lord, 1981: 460).

de una parte de los textos, en diferentes grados y momentos, además de que se combinan, también en distintos grados, los géneros líricos y narrativos. En la performance es donde se manifiesta cada una de estas facetas y en donde se percibe la relación entre la tradición y la innovación de cada poeta.⁵ Como afirma Margit Frenk,

en la poesía popular la tradición –en el sentido de recursos y temas comunes, de “escuela” – es esencia. Mejor dicho, *una* tradición o *un* cuerpo de tradiciones. Porque una escuela de poesía popular es un fenómeno tan circunscrito y condicionado históricamente como cualquier otra corriente poética (1984: 19).

El papel de la memoria y la escritura

En el momento en el que un trovador se prepara para la topada, escoge de su repertorio –que puede estar escrito en un cuaderno o solamente en la memoria del decimista– las *poesías*⁶ más adecuadas para la ocasión, tomando en cuenta el motivo de la fiesta, el trovador con el que se va a enfrentar, y otros aspectos, como el lugar en el que va a cantar. También puede escribir una *poesía* especialmente para dicha ocasión, pero esto es previo a la performance y, de cualquier manera, debe memorizarla. Algunos trovadores viejos, ya fallecidos, eran analfabetos, por lo que no podían recurrir a la escritura de sus textos; dependían totalmente de su memoria.⁷

En los casos en los que el trovador escoge poesías de su repertorio, tiene que hacer también modificaciones para que el texto se adapte perfectamente a las circunstancias; por ejemplo, si es una boda, tendrá que

⁵ En el libro *Lenguajes de la tradición popular* (Jiménez, 2002a) se incluyen varios artículos sobre la topada. Por ejemplo, respecto a la música, están los artículos de Fernando Nava y Rafael Velasco; sobre las coplas líricas, el de Marco Antonio Molina.

⁶ *Poesía* es el nombre que se da, en este contexto, a una copla del repertorio tradicional.

⁷ Un estudio sobre la labor de los trovadores de la Sierra Gorda y sus cuadernos de versos es el de Yvette Jiménez de Báez (2002b: 395 ss.).

mencionar el nombre de los novios en algún momento. El ejercicio de memorización es muy importante; un olvido provocaría que se pierda la rima, el metro, o que se cambien los nombres de los asistentes. Si esto llega a ocurrir, el trovador depende de su habilidad para improvisar y restaurar la décima.

Es importante destacar que el hecho de que esta parte de la topada sea compuesta previamente, y algunas veces escrita, no le quita tradicionalidad. Cuando el poeta está componiendo el texto que cantará más tarde, recurre a un acervo de recursos tradicionales: tópicos, imágenes, versos recurrentes o fórmulas y temas, además de que compone pensando en la transmisión oral de su texto, no en su lectura. Por lo tanto, para la topada el trovador debe ejercitar varias habilidades: componer las décimas previas a su compromiso, adaptar y memorizar las poesías propias o de otros autores que va a cantar y, durante la topada, improvisar los *decimales* que constituyen y dan cuenta del debate contra el trovador de enfrente.

Todos los elementos en la topada están organizados en función de la improvisación de los cantadores. Esto no minimiza, por supuesto, el esfuerzo que implica, solo intento señalar que la manera en que se distribuyen las partes memorizadas, las improvisadas y los descansos está pensada para favorecer el acto improvisatorio, en cuanto al trovador, y para favorecer la recepción en el público, para que este pueda apreciar mejor el desempeño de cada trovador.

Tanto el público como los ejecutantes conocen sus reglas y saben que faltar a ellas es una infracción que se sanciona socialmente; el trovador que lo hiciera se expondría a la desaprobación general. Esto coincide con lo que propone Bauman respecto a la performance. Es un sistema en el que se deben tomar en cuenta:

1. Participants' identities and roles,
2. The expressive means employed in performance,
3. Social interactional ground rules, norms, and strategies for performance and criteria for its interpretation and evaluation,
4. The sequence of actions that make up the scenario of the event (1986: 3-7).

Estructura de la topada

La topada tiene una estructura perfectamente establecida. Un decimista llega a cantar alrededor de dos mil versos en una topada promedio de diez horas (comienza aproximadamente a las 20:00 hrs. y termina a las 6:00 o a las 7:00 hrs. del día siguiente; pero si el ambiente es propicio, puede extenderse hasta las 12 horas de duración); más o menos la mitad de los versos son improvisados y la otra mitad memorizados. Ahí están incluidos la poesía, el *decimal*, los sones y los jarabes. Este es un número considerable, si recordamos, por ejemplo, que el *Poema del mío Cid* consta de 3730 versos. Los dos trovadores que se enfrentan tienen una estructura fija para cada intervención. La característica principal de este ritual que favorece el trabajo de improvisación de los poetas es la alternancia de los elementos que la constituyen, en distintos niveles. Comenzaré con el nivel más amplio y general del ritual.

La participación alternada

La participación de cada trovador se alterna con la del contrincante, lo que, en una controversia, como lo es la topada, regula la intervención de cada participante y obliga a escuchar y a ser escuchado. Cada intervención, a su vez, está organizada a partir de un esquema fijo. Esto implica que cada trovador tendrá el mismo espacio para argumentar, replicar o contestar lo dicho por su oponente. De forma que el debate es equitativo, y ninguno de los dos podrá monopolizar el uso de la palabra, que, junto con la música, son las únicas armas en este enfrentamiento.⁸ Estas dos primeras reglas, la alternancia de los trovadores y el esquema de cada participación, favorecen un intercambio claro y coherente en el encuentro de los poetas. Tienen una doble función: por un lado, posibilitan la exposición de los argumentos de cada trovador y, por otro lado, permiten escuchar los argumentos del contrario y estructurar las ideas

⁸ Sobre el enfrentamiento que se da entre los dos grupos, en el aspecto musical, pueden verse los trabajos de Fernando Nava y Rafael Velasco (Jiménez, 2002a).

para la improvisación que se tendrá que hacer en la siguiente intervención. Recordemos que cada intervención dura aproximadamente quince minutos; durante ese tiempo, un trovador está cantando, y el otro lo está escuchando y posiblemente componiendo la parte improvisada de su siguiente participación.

La unidad de participación

Los segmentos en los que se divide cada participación son:⁹

a) La *poesía*. Se comienza con una cuarteta que funciona como *planta* y cuatro o cinco décimas que glosan el último verso de la planta. No hay un número fijo de décimas, así que el trovador puede cantar más estrofas, si así lo desea. Esta parte se compone antes del encuentro y se memoriza. El mínimo de versos cantados son 44, pero pueden ser más.

b) El *decimal*. Parte de una cuarteta que sirve de planta y cuatro décimas que glosan cada uno de los versos. Es la parte que se improvisa forzosamente durante el encuentro y no puede exceder de 44 versos.

c) Un *jarabe* o un *son*. Si es un son, las coplas pertenecen a la tradición del son huasteco; si es un jarabe, las coplas son improvisadas por el trovador. Las coplas predominantemente son cuartetas o sextetas y, al no haber un número fijo de coplas, puede variar el número de versos, pueden tener desde dos coplas hasta las que quieran cantar el trovador o alguno de sus músicos. El mínimo sería ocho versos (dos cuartetas).

Sumando lo anterior, el número mínimo que canta un trovador en cada intervención es de 96 versos, pero no es difícil que esta cifra aumente por una copla o una décima que se agregue en las partes de la intervención que lo permiten.

Los dos esquemas posibles, entonces, para la intervención de cada poeta son: *poesía*, *decimal* y *son*. En este caso se alternan: texto memorizado, texto improvisado, texto memorizado. La segunda opción es: *poesía*, *decimal* y *jarabe*, que corresponde a un texto memorizado y dos textos improvisados. La primera opción (memoria, improvisación,

⁹ Para una descripción detallada de la topada, véase el artículo de Claudia Avilés Hernández (2002: 473 ss.).

memoria) representa un momento más relajado para el poeta ante lo que constituye el esfuerzo de la improvisación, de ahí que sea el esquema predominante en la topada. La segunda opción, con un texto memorizado y dos improvisados, aunque constituye un esquema muy útil en el debate poético, representa también un mayor esfuerzo para el trovador, por lo que se utiliza en menor número y solo en determinados momentos, cuando hace falta extender la improvisación.

Segmentos de la participación y temas

La *poesía* forma parte del repertorio del trovador, ha sido memorizada y adaptada previamente, antes del inicio de la fiesta y alude a un tema específico. Ya que el trovador que comienza "lleva la mano", el segundo trovador tratará de buscar en su repertorio las poesías que contesten o correspondan mejor a las de su contrincante, por lo que implica un esfuerzo adicional el tener que elegir en función de lo que está proponiendo el primer trovador. Lo que se busca siempre es la unidad de la topada, para que se convierta en un verdadero diálogo y no solamente en la participación alternada e independiente de dos cantantes distintos.¹⁰

Lo común es que en la poesía los temas sean la presentación del poeta, el planteamiento del motivo de la fiesta o un saludo a la audiencia, aunque de una forma relativamente general, como se verá más adelante, debido a que son tópicos. Los temas no son excluyentes, por lo que esta primera parte puede incluirlos a todos durante las distintas participaciones de

¹⁰ Como sería el caso de las *velaciones*, que son de tema sacro, en las fiestas religiosas organizadas para tal propósito y en las que se puede invitar a dos trovadores para cantar a las imágenes. Dado que estas celebraciones se realizan por lo general en templos o capillas, y por el carácter que tienen, no existe un enfrentamiento entre los poetas. La estructura es prácticamente la de una topada, con cada intervención de los trovadores, pero no es una contienda explícita ni se alude al enfrentamiento de los poetas. Sin embargo, hay trovadores y espectadores que creen que, en el fondo, sí hay una competencia velada entre los poetas, pues tratan de exponer no solo lo mejor de su repertorio, todo relacionado con la imagen que se celebra, sino además lo bien documentados que están sobre el tema.

los trovadores. La libertad de cada trovador para extenderse en el uso de la palabra está solo en la poesía, la parte memorizada, y dependerá, entonces, de lo que se haya compuesto previamente.

La segunda parte, el decimal, es el texto que el poeta debe improvisar, en el que se encuentran las alusiones directas al contexto de la fiesta: se hacen los saludos, se comentan hechos específicos inmediatos, y es aquí donde el enfrentamiento se da de manera más clara y directa. El decimal, al glosar cada verso de la cuarteta, sí tiene un número fijo de estrofas, que no se puede exceder. De esta forma, existe un mayor control, que favorece un enfrentamiento más equitativo. Veremos, sin embargo, que sí hay una forma de rebasar estos límites, dentro de las reglas del ritual.

La última parte de la unidad es un son o un jarabe. Cuando es un son, los textos son coplas tradicionales, que puede cantar el trovador o uno de sus músicos (generalmente, el *vihuelero*). En el caso del jarabe, las coplas son improvisadas y aluden también a las circunstancias de la topada, cantadas solo por el trovador. En ocasiones se puede agregar al final de un son alguna copla improvisada, que responda a las necesidades del momento.

Los siguientes son ejemplos de las partes arriba descritas. Comenzaré citando las poesías que los trovadores escogieron de su repertorio para este enfrentamiento. Es una topada entre Cándido Martínez y Guillermo Velázquez.¹¹ El primer trovador se presenta con la siguiente poesía:

[Cándido:] *Cada vez que me encuentro presente
resonando este antiguo instrumento
a través de mi corto talento
voy siguiendo [...] quizás suficiente.
[...]
Nací pobre, soy un campesino
y nacido en un triste desierto;
soy alegre, también es muy cierto,*

¹¹ Topada grabada en Cuautitlán Izcalli, Estado de México, el 1 de junio de 1997, por el equipo del Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de México. Los fonorregistros se encuentran en el acervo de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares de esa institución.

si a tocar me invita un vecino.
 Yo manejo uno que otro destino¹²
 de carácter total, diferente;
 aunque en nada lo haga competente,
 pero quiero cumplir mi tarea,
 en el plan de servir, lo que sea,
cada vez que me encuentro presente...

En la intervención siguiente, la primera de Guillermo Velázquez, aunque la poesía es parte de su repertorio *estable*, hace referencia al tema que ha planteado el primer trovador: el origen campesino, que se considera un valor positivo y apreciado por el público que asiste a las topadas, conformado en su mayoría por campesinos migrantes.

[Guillermo:] *Guanajuatense de nacimiento,
 también soy hijo del campesino,
 y por los predios y los caminos
 yo pongo en versos lo que yo siento.*
 [...]
 Los saludamos a los presentes,
 todos amigos, todos personas;
 en los huapangos y las valonas
 de nuestra tierra y nuestras gentes.
 No presumimos de competentes
 en el manejo del instrumento,
 ni presumimos conocimiento,
 pero ya entrados en un fandango,
 Enrique Iglesias nos viene guango.
Guanajuatense de nacimiento...

Dentro de las adaptaciones que debe hacer el trovador de los textos de su repertorio, está el mencionar el nombre de su contrincante. Una de las poesías que canta Cándido incluye el vocativo *Guillo* en varias ocasiones:

¹² *destino*: 'el oficio de trovador' (véase nota 15).

Qué me dices en esta ocasión,
Guillo, dime si ahora le entramos
aquí al frente de los que hoy estamos
sin violar los acordes del son [...]

Mira, Guillo, si ahora me obligas
ante el pueblo que está congregado,
de ti pende que cante ordenado,¹³
de ti pende que diga o maldiga;
yo me espero a seguir como sigas,
pero siempre arreglando el remate.
Muchos dicen que Guillo se bate
y a cualquier cantador que lo trilla,
yo picado te aprieto la silla,
vamos, vamos entrando al combate...

Cuando los trovadores se conocen, saben cuál es el repertorio de su oponente y pueden anticipar qué poesía les cantará o cuáles son los tópicos que acostumbra utilizar su contrario. Así, por ejemplo, el trovador Cándido Martínez, en una poesía cantada al inicio de la topada se presentó: “Yo soy Cándido, el del Aguacate, / de Río Verde, San Luis Potosí”. Guillermo Velázquez, más adelante, ya empezada la bravata, le canta una décima que alude al lugar de nacimiento del contrincante:

Tú llegas partiendo plaza,
dándotelas de valiente
y engatusas a la gente
con tu ruido y tu carnaza;
eres pura calabaza,
cual poeta y cual campeón;
te voy a dar tu aplacón
por fachoso y por creído,
pobre aguacate podrido.

En el repertorio de Cándido, hay una poesía que canta más adelante y aprovecha el mismo recurso:

¹³ Alude a que Guillermo Velázquez “lleva la mano” de la topada.

*Vamos, vamos entrando al combate
con cuidado, mi fiel compañero,
que si vienes igual de grosero
voy a darte a comer aguacate.*

Y esta participación de Cándido termina con un jarabe en el que agrega:

Asegún tu decimal
mi aguacate está podrido,
yo no sé si es escogido,
yo no sé si sea especial:
a todos les hace mal
y nadie se lo ha comido.

El siguiente ejemplo es de otra topada.¹⁴ Es parte de la bravata; aquí puede apreciarse también la habilidad de los trovadores para entablar el diálogo a partir de sus poesías previamente compuestas. La primera es de Ángel González:

*Eres un pueta titiritero
que te la pasas nomás de vago
y los domingos andas de briago,
entre semana, de bandolero.*

Dicen que el sábado en la mañana
allá en tu rancho de El Aguacate
le metes duro a la Tecate
y a la tequila de buena gana,
y allá en casa de doña fulana
le estás debiendo vario dinero,
tú tienes fama de ser droguero,
por eso a veces caes en el bote

¹⁴ Se trata del enfrentamiento entre Ángel González y José Claro González, en una topada en Cárdenas, San Luis Potosí, grabada por el equipo del Seminario de Tradiciones Populares y parte del acervo de la Fonoteca de El Colegio de México.

y otra veces por un borlote,
Eres un pueta titiritero...

La poesía de Claro González retoma el tema y acusa de lo mismo a su oponente:

*Tú qué me vienes a presumir,
si te conozco que eres bien vago:
pasas semanas nomás de briago
y de tus juergas ni qué decir.*

Tú me presumes de ser decente
y hasta me pones puntos y comas,
dicen tus cuates allá en Palomas
que cuando te echas un aguardiente
luego te portas muy insolente;
crees que con eso te has de lucir,
pero aquí es donde debes cumplir,
aunque eches vino, yo no me fijo,
tienes la panza de lagartijo,
tú qué me vienes a presumir...

El tema contrasta con la realidad. Durante la topada los poetas beben muy poco o nada de alcohol, y normalmente no son consumidores de este tipo de bebidas. El oficio de trovador, debido al esfuerzo intelectual que implica, los hace en general llevar una vida sana, similar a la de un deportista, porque evitan el consumo de alcohol y los desvelos que no tienen que ver con su trabajo.¹⁵

En la bravata se puede atacar al contrincante por no ser un buen trovador. Cito una poesía de Ángel González:

*Quieres llevarte las vivas
con todos los que te ven*

¹⁵ Cuando se refieren a su oficio utilizan la palabra *destino*, y lo viven con un sentido de la responsabilidad mayor que el de un músico común; de ahí que no solo implique estudio y cuidado en la composición, sino que lo ven de una manera integral y abarca otros aspectos de su vida.

*piensas que quedas muy bien
gritando como las chivas.*

Será que ya está en puesto
que la gente te dé honores,
pero aquí ante los señores
ya me tienes bien molesto;
mejor lo hago manifiesto
ante esta gente que arribas
con tus palabras altivas,
a mí me sirven de ensayo,
pobre chícharo de mayo,
quieres llevarte las vivas...

Pero el ataque es un tópico, porque no alude a un elemento específico o particular de la manera real de cantar de su oponente. En otra poesía, Ángel González acusa a su contrincante de ser mal perdedor:

*Aquí tienes a este campesino
y no niego que soy xichulense,
yo le atoro a cualquier rioverdense
y le puedo quitar lo catrino.*

Se ha llegado el momento esperado
de sacar nuestras armas al viento;
todos dicen que eres un portento
que de veras estás preparado.
Yo no niego que eres afamado,
desde lejos se escucha tu trino;
te orgulleces [*sic*] de ser potosino
y te aplaude afanoso tu porra,
aunque cantes igual que una zorra.
Aquí tienes a este campesino...

Muchas veces te he visto topar
con Guillermo¹⁶ y algotros poetas

¹⁶ Se refiere al citado Guillermo Velázquez, quien es muy reconocido y res-

pero hay veces que medio te enjetas¹⁷
 y no quieres ni desayunar;
 tal vez alguien te hace enojar
 y no quieres quitarte lo muino;
 mejor te echas un trago de vino
 porque sientes que casi te explotas,
 aunque pongas tamañas jetotas,¹⁸
aquí tienes a este campesino...

Como se ve, aunque son segmentos memorizados, la adaptación los vuelve muy apropiados para el enfrentamiento. Son temas relativamente constantes, que ofrecen la posibilidad de cantarlos frente a distintos adversarios.

Los ejemplos que siguen son los decimales, las partes improvisadas. Estos son del inicio de la topada de Cándido Martínez y Guillermo Velázquez. Los trovadores saludan al público, presentan a sus propios músicos y saludan a los músicos que acompañan al trovador de enfrente:

[Cándido:] *Otra vez a su presencia
 les canta su servidor;
 buenas noches, concurrencia,
 buenas noches, cantador.*
 [...]
 Hoy Lencho¹⁹ con su violín
 ya se encuentra en el sendero,
 con Tacho, su segundero,
 para adornar el festín,
 y en el presente pasquín
 Alberto Ruiz a presencia
 con la misma desinencia [...]

petado en la zona por tener una proyección incluso internacional, a la que los demás trovadores no tienen acceso.

¹⁷ *enjetarse*: 'molestarse'.

¹⁸ *jetota*: 'gesto de molestia'.

¹⁹ *Lencho*: se refiere al violinista Lorenzo Camacho.

[Guillermo:] *Desde Xichú, desde el Rial
vengo a estrecharles la mano.
Viva el huapango serrano
y el son en la capital.
[...]
Mis saludos a don Tacho
y a Cándido, el guitarrero;
Alberto, su vihuelero,
y a don Lorenzo Camacho,
de quien digo sin empacho
que es orgullo regional [...]*

En estas partes improvisadas, entre el canto de la cuarteta y el de las décimas de la glosa, se intercalan espacios musicales, en los que el público puede zapatear. Esas pausas musicales facilitan al poeta la improvisación de la décima siguiente, puesto que tiene uno o dos minutos para pensarla.²⁰ En otro nivel, la alternancia de la música y el canto durante toda la topada permite que los espectadores puedan escuchar y bailar en distintos momentos. Con esto cabe seguir el texto de cada trovador sin que implique para el público fijar la atención permanentemente en el canto, lo que, sin el baile, sería agotador o por lo menos aburrido, si se piensa que es una fiesta comunal. La combinación de canto y baile, por lo tanto, a lo largo de todas las participaciones de los trovadores, además de darle tiempo al poeta para componer sus décimas, permite una mejor atención de los espectadores.

Los siguientes son ejemplos que corresponden a la tercera parte de la intervención, la del jarabe o son. En el primero que citaré, Cándido Martínez, después de cantar el son de *La rosita*, incluye una copla improvisada que alude a la petición de esta pieza que una persona del público le hizo:

²⁰ Estas pausas se encuentran también en la improvisación de una sola décima, según lo explica Alexis Díaz Pimienta, investigador e improvisador cubano, en su artículo sobre la improvisación de la décima cubana (2002). También el hecho de que se use siempre la misma melodía, según Fernando Nava, facilita la improvisación (2002: 50-51).

Hoy por este alrededor
 aquí en este entarimado
 les canta su servidor
 en otro verso trovado,
 apreciable profesor,
 está hecho su mandado.

Como se ve, esta parte es relativamente flexible y permite que después del canto de un son tradicional se improvise una copla alusiva a la performance. Lo común es que los jarabes se canten en los momentos más intensos del enfrentamiento: ya sea para dar inicio a la bravata o durante esta y, en menor cantidad, al final, con las despedidas. El siguiente ejemplo es un jarabe que canta Guillermo Velázquez para proponer el comienzo de la bravata, el enfrentamiento:

[Guillermo:] Veo que tarde la reunión
 ya lo exige sin demora,
 Cándido, creo que ya es hora
 que entremos al aporreón.

Ya quiero mirar quién corre
 así que vámosle dando,
 esta gente está esperando
 que nos demos en la torre.

Los dos ya pintamos canas,
 Cándido, llegó la hora;
 y si Río Verde trae ganas,
 el Real de Xichú le atora.²¹

Son tres coplas que temáticamente complementan el decimal. Sirven para continuar o amplificar, mediante la improvisación, lo que se ha planteado en aquel.

Durante la bravata de esta topada, Cándido Martínez, en una de sus intervenciones, desarrolla un tema en el decimal y después lo refuerza con

²¹ *le atora*: 'acepta el reto'.

el jarabe. Le reprocha a su contrincante que los músicos que lo acompañan no son del mismo lugar de origen del trovador. El decimal dice:

*Guillo, si quieres triunfar,
no luzcas sombrero ajeno,
aquí y en cualquier terreno
tú no me puedes ganar.*

Empezando con Javier
y también con Pepe Ruiz,
pues los dos son de San Luis,
y hoy que se hace menester
no puedes corresponder.
Aunque seas docto galeno
y presumes de hombre pleno,
Guillermo, tu fe te aferra,
mira, Chebo es de mi tierra,
no luzcas sombrero ajeno...

Y el jarabe:

Guillo, me quieres pelear
con músicos de San Luis,
pero te falta matiz,
te lo vuelvo a recalcar;
aquí y en cualquier lugar
te falta mucha raíz.

Con lo que se ve claramente que, ya que no se puede extender el decimal formalmente, sí puede complementarse con el jarabe posterior.

La diferencia que habría entre los temas de la poesía y el decimal es que en la primera se emplean tópicos que pertenecen al acervo tradicional de la topada. En el decimal, en cambio, predominan los detalles más específicos referentes a las circunstancias de la topada: dedicatorias, saludos y alusiones a las situaciones concretas de la performance.

Secuencias dentro de la topada

Dentro de la estructura de la topada hay secuencias que se pueden identificar fácilmente. En un esquema sencillo, a reserva de que pueden hacerse más subdivisiones, se podrían identificar tres grandes partes: la presentación y los saludos, la bravata o *aporreón* y la despedida. Por supuesto, la extensión de cada secuencia la determina el trovador que lleva la mano. Creo que estas divisiones también tienen una utilidad en el ejercicio improvisatorio. Facilitan que el poeta se pueda concentrar en un solo tema, con lo que la improvisación está dirigida hacia un aspecto de la fiesta: en la primera parte, los asistentes, las circunstancias de la fiesta, el tema que los reúne; en la segunda parte, el desarrollo de la controversia, lo que en la región se llama bravata o *aporreón*, y en la última, el trovador se despide del público y de su contrincante. De esta manera, cada cual tiene muy clara la unidad temática de su intervención (la poesía, el decimal y el son o el jarabe). También propicia el diálogo y la coordinación entre los trovadores: los dos están cantando sobre los mismos temas.

Primera secuencia.

Presentación, saludos y dedicatorias

En cuanto a los recursos temáticos que se utilizan frecuentemente en la improvisación, en la topada encontramos que uno de los más comunes –y que en la performance es el primero en usarse– es el saludo y la presentación. El trovador se presenta, presenta a sus músicos, saluda al contrincante y sus músicos y hace mención de los miembros del público para ganarse su favor. Se saluda a los asistentes que tienen alguna importancia para la comunidad o para el trovador (los padrinos, los padres de los festejados, otros músicos y trovadores, etc.) y, algunas veces, igual que en otras tradiciones, se mencionan las condiciones sociales del auditorio (Finnegan, 1977: 55). En la sierra Gorda esto es muy común, el trovador y su público tienen una estrecha relación con el campo y, por lo mismo, casi invariablemente se alude a ello en las topadas:

*La agricultura, la agricultura
es para el hombre trabajador,
así lo manda nuestro creador
para el sustento de la criatura.*

Cual más, cual menos, nos preparamos
con la barrita y el azadón,
se nos alegra hasta el corazón
cuando las lluvias ya las miramos;
retoña el campo y nos alegramos
de ver qué linda temperatura;
cuando la milpa se pone obscura,
¡caray, qué gusto, qué gusto da!
Por eso, amigos, en realidad,
la agricultura, la agricultura...

También es frecuente que el huapanguero comience pidiendo la benevolencia del público en caso de que se equivoque en su interpretación, lo que en la retórica clásica se conoce como *captatio benevolentiae*; así lo muestra el fragmento siguiente que, como el anterior, corresponde a poesías de Ángel González:

*Muy buenas noches, aquí está su servidor
para cantarles esta noche de verbena;
muy afanosos comenzamos la faena,
áhi me disculpan si cometo algún error.*

En lo poco que yo soy les hago entregas,
aunque las coplas y el ritmo se me pierde,
y a los músicos que vienen de Río Verde
va mi saludo cariñoso, y, mis colegas,
ahora que estamos comenzando las refriegas,
voy a pedirle al poeta cantador
me tenga calma y paciencia, por favor,
en esta fiesta que ahora vamos a iniciar;
vivo contento en mis modos de cantar,
muy buenas noches, aquí está su servidor...

La dedicatoria a algunas personas en particular también está presente en los saludos; incluso, se puede ofrecer el saludar a otras personas a petición del mismo público:

Les anticipo desde arriba del tablado
 que en materia disponible soy muy grato
 –lo que se ofrezca y que sea dentro del contrato–,
 además de ser su amigo, soy su criado.
 Algún saludo, algún verso improvisado
 para el pariente, pa'l amigo, pa'l señor;
 aquí entre todos voy a hacerlo sabedor,
 no hay distinciones en estirpe, raza o clase,
 quiero que sepan que quien canta les complace,
muy buenas noches, aquí está su servidor...

Estos saludos, además de manifestar la relevancia de los vínculos sociales que el trovador debe respetar, lo ayudan a demostrar que está improvisando o, por lo menos, adaptando correctamente algún texto previo.

El motivo de la fiesta

Este tema puede aparecer en la presentación y saludos, o en la bravata. Adquirirá importancia en una u otra secuencia, según lo quiera desarrollar el decimero que lleva la mano. Es una constante en la poesía tradicional de distintos lugares que cuando se invita a un trovador para una fiesta en particular, se espera que haga alusión al motivo que los reúne.²² Cito la poesía completa que Claro González canta en una de sus intervenciones:

*Solo por tener terreno
 emprendieron su Odisea:*

²² Esto no es nada nuevo y se sabe que ya entre los antiguos griegos había situaciones arquetípicas que los poetas debían representar en los casamientos, por ejemplo (Nagy, 1996: 84).

*entraron a la pelea
hombres de lo mero bueno.*

Las tierras venían ganando
los héroes por los estados,
pero aquí a los hacendados
siempre seguían amagando;
por eso de cada en cuando
se sabía su desenfreno,
porque no hacían de lo bueno,
solo hacían incomodar
los que entraron a luchar
solo por tener terreno...

Como hoy ha sido, señores,
el ejido es segundo,
se dice lo que difundo,
aquí sus saludadores;
hubo grandes peleadores,
que no querían fuese ajeno,
el surco, también, y el heno,
y que abunda más que el maíz,
pues pelearon en San Luis
solo por tener terreno...

Cuando de la hacienda era
esta tierra y sus valores,
grupos de grandes señores
levantaron la bandera,
porque no querían que fuera
la tierra de algún galeno,
y aunque se viese sereno
había que tirarle duro
para quitarles de apuro,
solo por tener terreno...

Estos versos no solo hacen mención de la historia, sino que, además, se refieren al motivo de la celebración de donde he tomado los ejemplos

(topada de Ángel González y Claro González): se trata de una fiesta ejidal en Cárdenas, San Luis Potosí. Son versos narrativos de carácter épico.²³

Lo común es que la bravata se centre en tres temas: el motivo de la fiesta, las circunstancias de la performance y la performance misma. El motivo de la fiesta es un tema importante en la improvisación, porque implica un conocimiento mayor al común. El trovador debe haber investigado sobre el asunto que los reúne, y debe mostrar ese conocimiento en sus versos. En las velaciones, que es la fiesta equivalente a la topada, con motivos religiosos, no hay un enfrentamiento explícito, pero de manera tácita se espera que cada trovador demuestre su dominio de los temas bíblicos.

Segunda secuencia.

La bravata: las circunstancias de la performance

Es común también que en una topada un trovador opine sobre algún acontecimiento reciente o que, en el momento de la bravata, rete a su contrincante para que exprese su opinión sobre algún tema actual. Este es un decimal de Ángel González:

*¿Cómo ves la situación?,
te pregunto, contrincante,
el asunto es alarmante
en toda nuestra nación.*

Me pongo a considerar:
por dondequiera yo veo
la falta que hace el empleo,
no hay jales²⁴ ni en qué jalar,
y no hay de dónde sacar
que no se da mantención,

²³ Un poeta sudafricano afirmaba, respecto a la importancia de la historia en su poesía, que "the purpose of History, he insisted, was not simply to reconstruct the past, but to place that past into a contemporary context" (Scheub, 1996: xviii).

²⁴ *jale*: 'trabajo'.

y hay que poner atención
 – porque todo está muy caro –
 en el verso que deparo:
¿Cómo ves la situación...?

Esto no solo demuestra que se está improvisando en ese momento, sino que, además, el trovador se convierte en portavoz y *líder de opinión* de su comunidad. Desarrollar el tema que se le pide no solo requiere de habilidad poética, sino de un acervo cultural que se espera propio del papel que está desempeñando quien improvisa.

Autorreferencialidad.

La alusión a la performance

Otro tema recurrente dentro de la improvisación es el de la alusión a la performance misma, como tema y demostración del acto de improvisar. Generalmente se encuentra en la secuencia de la bravata. Se puede desarrollar con el comentario de los versos propios o los del contrincante, sobre la manera de cantar propia o la del contrincante y sobre la recepción de los espectadores.

En este ejemplo, un decimal de Claro González, se expresa sobre su situación en el momento de cantar:

Discúlpeme que le pida
 en Cárdenas, su condado,
 me encuentro desesperado
 que la planta se me olvida;
 mi voz está confundida,
 ya no hallo ni qué pensar,
 casi ni quiero cantar
 porque no aguanta mi voz,
 pero que me ayude Dios
y a usted lo he de elogiar...

Yo no soy un trovador,
 el decir no es por demás,

y lo que me puede más:
 que Fernando,²⁵ el trovador,
 me está buscando el error;
 yo ya no hallo ni qué hablar
 y no crea que es por tomar,
 cansado como me siento,
 lanzando mi voz al viento
a usted lo quiero elogiar...

Ángel González, en otro decimal, se refiere también a su propio desempeño:

*José Claro, yo presiento
 que mi voz va de bajada,
 antes de la madrugada
 y me causa descontento.
 [...]*
 Ni modo, ya comenzamos,
 y ante este pueblo que escucha
 habrá que hacerle la lucha,
 a ver adónde llegamos,
 y a ver cuánto aguantamos;
 aunque, con la desvelada,
 mi voz ya se queda helada,
 pero me siento gustoso
 y al verso le doy reposo
antes de la madrugada.

El poeta se refiere en su poesía a la manera como está ejecutando sus versos en ese momento. El elemento autorreferencial es una demostración de la improvisación y de la consciencia del poeta sobre el acto que está ejecutando. No hay manera de que el trovador prepare con anterioridad los textos que se refieren a la performance misma.

²⁵ El poeta alude a Fernando Nava, músico e investigador, quien estaba grabando la topada como parte del equipo de El Colegio de México.

Tercera secuencia. Despedidas y agradecimientos

En la tercera secuencia ocurre lo mismo que en la primera, en cuanto a que en las despedidas y en los agradecimientos el trovador debe mencionar por su nombre a los músicos, a los organizadores de la fiesta, al público presente, etc. Pero en esta secuencia se observa con claridad que los temas desarrollados durante la topada, aunque se improvisan en función de las circunstancias concretas, son tópicos. Es significativo, por ejemplo, que en el saludo y la presentación el trovador se expresa con humildad frente a su oponente, en la bravata lo critica y asume una posición de superioridad artística y moral frente a él, y en la despedida retoma la actitud humilde de su presentación. Cito una estrofa de un decimal de despedida de José Claro González, en la que agradece a su contrincante:

Se va dejando la herencia
del verso y los decimales
y gracias a Ángel González
que me tuviste paciencia:
qué versos y qué decencia
y qué atino, qué pincel,
para pintar un laurel.
Y en la mañana de hoy
mil y mil gracias le doy
y aquí le canto a Fidel...

La topada, como fenómeno de improvisación y memorización, es un sistema muy complejo — por los géneros que lo componen y por el tipo de ejercicio que implica para el trovador. La improvisación se basa en recursos formales y también — tal vez con igual importancia — en el desarrollo de ciertos temas. Ambos, recursos y temas, son parte del acervo con el que cuenta el trovador para ejecutar la improvisación, adaptándose a las circunstancias alrededor del acto improvisatorio. Incluso en las partes memorizadas, puede observarse que la labor de memorización y repetición implica, además, una adaptación de los textos que se con-

sidera parte de la habilidad del huapanguero para improvisar. No es la repetición o transmisión pasiva de los textos propios.

Como pudo verse, la estructura de la topada, que alterna la participación de los trovadores con los momentos de canto y música, incluye secuencias temáticas y, dentro de la participación de cada trovador, alterna textos memorizados e improvisados, es un cuidadoso ritual, en el que se favorece el diálogo de los dos trovadores y el ejercicio de su habilidad para improvisar.

Bibliografía citada

- AVILÉS HERNÁNDEZ, Claudia, 2002. "Ritual y discurso en una topada ejidal de Cárdenas, San Luis Potosí". En *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, ed. Yvette Jiménez de Báez. México: El Colegio de México, 473-482.
- BAUMAN, Richard, 1986. *Story, Performance, and Event. Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge: University Press.
- DÍAZ PIMENTA, Alexis, 2002. "La décima improvisada en Cuba: estructura y características específicas. Distintos tipos de décimas". En *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, ed. Yvette Jiménez de Báez. México: El Colegio de México, 327-349.
- FINNEGAN, Ruth, 1977. *Oral poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Nueva York: Cambridge University.
- FRENK, Margit, 1984. *Entre folklore y literatura: lírica hispánica antigua*. 2ª ed. México: El Colegio de México.
- _____, 1975. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 1990. *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, tesis doctoral. México: El Colegio de México.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, ed., 2002a. *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*. México: El Colegio de México.
- _____, 2002b. "Oralidad y escritura: de los cuadernos de trovadores a la controversia, en la sierra Gorda". En *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, ed. Yvette Jiménez de Báez. México: El Colegio de México, 395-414.

- LORD, Albert B., 1981. "Memory, Fixity and Genre in Oral Traditional Poetries". En *Oral Traditional Literature: a Festschrift for Albert Bates Lord*, ed. John Miles Foley. Columbus: Slavica Publishers, 451-460.
- NAGY, Gregory, 1996. *Poetry as Performance. Homer and Beyond*. Cambridge: University Press.
- NAVA L., E. Fernando, 2002. "Música y literaturas tradicionales". En *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, ed. Yvette Jiménez de Báez. México: El Colegio de México, 39-54.
- SCHEUB, Harold, 1996. *The Tongue Is Fire: South African Storytellers and Apartheid*. Wisconsin: University Press.
- VELASCO VILLAVICENCIO, Rafael, 2002. "La música y las coplas líricas en una fiesta de topada ejidal en Cárdenas, San Luis Potosí". En *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, ed. Yvette Jiménez de Báez. México: El Colegio de México, 317-324.

Desde Santiago a la Trocha: La crónica local sotaventina, el fandango y el son jarocho

RICARDO PÉREZ MONTFORT
CIESAS

Solo si se acepta el derecho al placer, se pueden encontrar virtudes en la escritura y el consumo de historia anticuaria.

Luis González, 1988

I

El Sotavento veracruzano, como muchas otras regiones del país, ha conocido un gran número de cronistas y estudiosos que han consagrado una buena cantidad de trabajos a retratar sus geografías físicas y humanas, sus costumbres, lenguajes y ambientes locales. Desde los viajeros, literatos y dibujantes de los siglos XVIII, XIX y XX hasta los extensos y sesudos trabajos historiográficos de los primeros años de la recién inaugurada centuria, esta calurosa comarca tropical ha llamado la atención de locales y fuereños por sus espléndidos paisajes, sus variados productos agropecuarios, por el mestizaje de sus amables pobladores y sus particulares expresiones culturales.¹

Además de su atractivo entorno, constituido por las vastas llanuras de la Cuenca del río Papaloapan, sus afluentes y el macizo montañoso de los Tuxtlas, la región se ha considerado como el gran contenedor de los valores culturales que llevan el patronímico popular de *jarocho* o *jarocho*, con los que se ha querido diferenciar esta localidad de otras regiones culturales del país. Varios especialistas se han ocupado del estu-

¹ Véanse Alafita *et al.*, 1989; Velasco Toro y Félix Báez, 2000; Velasco Toro, 2003; Leonard-Velásquez, 2000.

dio y origen de dicho apelativo y no es aquí en donde se discutirá su pertinencia y versatilidad.²

Sin embargo, justo es decir que el armado de la construcción identitaria regional enmarcada bajo el adjetivo de *jarocho* ha pasado por muchas corrientes de pensamiento y acción, múltiples expresiones escritas y dibujadas, y no pocas referencias líricas y musicales. Así, los contenidos de los valores que conforman ese cúmulo jarocho se han ido llenando con variados recursos, y entre ellos las aportaciones de los cronistas locales han sido de primera importancia.

Cierto que no son desdeñables las descripciones y los estudios de fuereños y extranjeros, pero no cabe duda que el Sotavento veracruzano ha prolijado una pléyade de escritores vernáculos y de altos vuelos locales, que han contribuido de manera fehaciente a la conservación y divulgación de lo que hoy se piensa y se saborea como lo distintivo de la cultura jarocho. Por lo general, se la distingue remitiendo al mundo festivo, a sus atuendos y a sus principales expresiones musicales, poéticas y dancísticas, con el fin de evidenciar la especificidad del bagaje cultural intrínseco en sus pobladores.

Para mostrar brevemente la riqueza de ese abrevadero regional de distinciones y diferenciaciones frente al resto de las regiones culturales del territorio nacional, este ensayo pretende presentar una pequeña selección de cronistas que han dedicado sus letras y tiempos a la fiesta jarocho por excelencia: el fandango, y a su expresión lírico-musical, el son jarocho, desde algunos escritorios reclusos en sus pueblos y municipios, pero sobre todo desde sus recuerdos y nostalgias. Sin pretender que esto sea una excepción, y dicho sea de paso, hay que señalar que la mayoría de estos narradores regionales apelan a la historia y a las tradiciones de antaño para apuntalar la autenticidad de su propia diferenciación.

Ya Antonio García de León recogió en un maravilloso libro los “textos de época” que describen esta fiesta y sus derivados, enfatizando su muestrario en las descripciones de viajeros y cronistas fuereños, con algunas referencias a escritores locales como José María Esteva, Cayetano Rodríguez Beltrán, Federico Fernández Villegas y Eulogio

² Véanse Pasquel, 1988; Melgarejo, 1979; Winfield, 1971; Delgado, 2004; Pérez Montfort, 2007.

P. Aguirre Santiesteban *Epalocho* (García de León, 2006). Por ello aquí solamente se pretende identificar algunos aspectos no comprendidos en esa magnífica recopilación y que, a mi juicio, responden más a un afán por relatar y preservar las tradiciones regionales y a la vez servir de evocación y memoria.

Si bien algunos de estos cronistas son figuras reconocidas en el mundo de los estudios y las letras, otros más bien tienen o tuvieron una relevancia local, que ha contribuido a completar un repertorio por demás disfrutable para propios y ajenos. La pretensión es, pues, tan solo aproximar a los curiosos lectores un puñado de ejemplos de crónica regional en torno de la expresión festiva, poética y musical de esta amable porción de la República Mexicana, sin más afán que agruparlos y explorar algunas de sus narraciones y remembranzas.

II

Las crónicas sobre fandangos y sones jarochos en el Sotavento veracruzano bien pueden rastrearse hasta mediados del siglo XVIII, por lo menos, aunque justo es decir que fue durante los siglos XIX y XX cuando aparecieron con mayor abundancia en el repertorio literario local y fuereño. A lo largo del siglo XIX, una buena cantidad de referencias indican que tales fiestas, con sus consabidas expresiones lírico-musicales, eran motivos recurrentes de admiración de viajeros, así como escenarios puntuales de anécdotas y acontecimientos relevantes para los habitantes del terruño (Pérez Montfort, 1991). Ya entrado el siglo XX, el cauce de las narraciones de colorido local, las notas periodísticas, los poemas y, en fin, los textos de amplio consumo popular que tocaron el tema del fandango y los sones jarochos fue mucho más caudaloso. Coincidentes con la aparición de los medios de comunicación masiva, como la radio y el cine, así como con el paulatino descenso del analfabetismo, estas crónicas se dedicaron a transmitir las características peculiares de las fiestas regionales y a afirmar su condición de referentes locales e identitarios.

En medio de una explosión de caracterizaciones regionales y construcción de áreas culturales y folclóricas, a través de la descripción de sus atuendos, comidas, expresiones, condiciones físicas y anímicas, se

fueron formulando los diversos matices “típicos” de cada región mexicana, durante los años posrevolucionarios. A esta sucesión de definiciones, descripciones e inventarios la hemos reconocido como el proceso de construcción de los estereotipos nacionales y regionales.³ A su vez, la delimitación de “lo jarocho” se fue constituyendo también a partir de la identificación, la realización del inventario y la enumeración de los elementos propios de la cultura local. Este proceso fue protagonizado por diversos actores, tanto académicos como populares, entre los que destacaron estudiosos de altos vuelos, funcionarios públicos, periodistas, folcloristas o simples interesados en la historia y las usanzas vernáculas lugareñas que fomentaron la circulación de tradiciones y fundamentos definitorios regionales. Esto permitió la existencia de una especie de capilaridad, que facilitó el intercambio entre las expresiones populares y las interpretaciones eruditas, para lograr muchos acuerdos sobre el “deber ser” de los “auténticos jarochos”, pero también alimentó una buena porción de discrepancias al respecto de cómo definir y representar las aportaciones lugareñas a la cultura regional. Desde los tempranos años veinte y treinta del siglo XX destacaron aquellos divulgadores de la cultura y las tradiciones que pusieron particular interés en defender los valores locales de los embates de la comercialización y, según ellos, de la “desvirtuación” que hicieran de los mismos los medios de comunicación, principalmente el cine.

Uno de los cronistas más elocuentes en ese sentido fue, sin duda, el gran *Epaloch*, Eulogio P. Aguirre Santiesteban. Figura imprescindible del periodismo regional veracruzano, este personaje vivió muy de cerca la conflictiva situación del sur de Veracruz a fines del porfiriato y durante toda la Revolución. Entre Jáltipan, Coatzacoalcos y Minatitlán convivió con trabajadores petroleros durante los complicados años nacionalistas de la posrevolución y desde mediados de los años veinte hasta la fecha de su muerte en 1942 escribió cotidianamente en los periódicos locales con un estilo peculiar y una crítica mordaz cargada de buen humor (Aguirre, 2004). Desde sus diversas columnas periodísticas en *La Opinión* de Minatitlán en un principio y luego en *El Dictamen* de Veracruz, en

³ He intentado describir estos procesos en los libros publicados en 2000, 2003 y 2007.

Orientación de Coatzacoalcos o en otros diarios de circulación nacional como *Excelsior*, *El Diario de México* o *Novedades*, Epalocho comentó en innumerables ocasiones lo que consideraba auténticamente jarocho y aquello que de plano no lo era. Un ejemplo destacado fue su crónica “El fandango de mi tierra”, publicada en octubre de 1937, en la que, después de despotricar en contra de cómo se representaba a los veracruzanos en la película *A la orilla de un palmar* de Rafael J. Sevilla, hacía una caracterización puntual de “cómo son los jarochos”.⁴ Defendía los atuendos, las formas de hablar, los bailes, las músicas regionales, pero sobre todo la autenticidad de las expresiones locales. “Advirtamos – decía – que solo hay el jarocho veracruzano, no hay jarocho de otra parte” y añadía:

La tierra jarocho es, en pocas palabras, de Veracruz hacia el sur, o sea los antiguos cantones de Veracruz, Cosamaloapan, Los Tuxtlas, Acayucan y Minatitlán. La mata de la jarochería se encuentra tierra adentro, en la angosta faja de nuestro Estado [...]; es donde puede uno ver todavía costumbres jarochoas, principalmente el verdadero fandango, ese fandango legítimo de la costa veracruzana (García de León, 2006: 249).

En seguida Epalocho describía la fiesta, especialmente el baile y los sones, de los que decía eran “de tres géneros: para una sola pareja, para mujeres solas (“son de a solas”) y para varias parejas de hombres y mujeres” (García de León, 2006: 250). La vehemencia de sus argumentos no solo se dejaba sentir a través de su prosa, a veces firme y a veces juguetona, sino sobre todo a partir de la certeza que le daba su profundo conocimiento de la región y sus pobladores. Erigido, así, en una especie de autoridad cultural, sus textos no solo describían con exactitud tradiciones, atuendos y valores locales, sino que también esgrimían argumentos para defenderlas de las deformaciones y los abusos, tan propios de los medios de comunicación masiva, tanto de antaño como actuales.

En diciembre de ese mismo año de 1937, Epalocho la tomó nuevamente contra los productores de la cinta *Alma jarocho* de Antonio Helú, y gran parte de su crónica sentó sus argumentos en una pregunta que repitió con insistente constancia: “¿Cuándo se les quitará a los productores mexica-

⁴ Ver el texto completo en García de León, 2006: 247-269.

nos esa frescura de atreverse a hacer películas de costumbres regionales sin conocer ni jota de esas costumbres?" (*La Opinión*, Minatitlán: 10 de mayo de 1938).⁵ La defensa de la "verdadera cultura jarocho" siguió en sus crónicas hasta que reconoció que en la película *Huapango*, de Juan Bustillo Oro, los productores "ya se acercaban más a la verdad de nuestras costumbres jarochas". Sin embargo, cierto afán por desarticular la imagen de bravuconería y violencia de sus paisanos fandangueros lo llevó a expresar la siguiente inquietud:

Insisten los productores de cintas de costumbres jarochas en hacer terminar los fandangos con una batalla entre los bailadores, cantadores y mirones, tal que si eso fuera cosa común y corriente por estas tierras [...]. Tenemos que decirles que el jarocho trae pegado a la cintura el machete cuando anda en su trabajo o en viaje; pero es raro que lo lleve cuando se divierte en fandangos u otras fiestas (*La Opinión*, Minatitlán: 9 de junio de 1938).

Y después de ver *Tierra brava* de René Cardona, este cronista parecía haberse congraciado con el cine mexicano costumbrista al escribir:

Parece que las críticas que ha habido a los productores de películas de costumbres veracruzanas ya van dando algún resultado. Esta cinta *Tierra brava* es algo que ya se puede aceptar como de costumbrismo jarocho. Por lo menos en *Tierra brava* tuvieron cuidado de fotografiar con más amplitud dos sones del fandango jarocho: *La bamba* y *El siqui-siriqui* y reproducir con fidelidad la música de las jaranas y las arpas (*La Opinión*, Minatitlán: 28 de junio de 1938).

Pero si para las películas mexicanas don Eulogio ya tenía cierta indulgencia, para el cine extranjero que retrataba a los "mexicanos" de manera por demás estereotipada y tergiversada, su pluma no parecía tener ninguna clemencia. Al comentar la cinta *Tropic Holiday* (*El embrujo del trópico*) de Theodor Reed, el jarocho se lanzó a escribir los siguientes comentarios:

⁵ Debo agradecerle a Alfredo Delgado Calderón el haberme facilitado las fotocopias de estos artículos.

Con todo, las películas mexicanas de folklorismo, es decir, de charritos, chinas poblanas, canciones de Barcelata y payasadas del Chato Ortín, son mas dignas del favor del público que esa longaniza de tonterías gringas que nos mandaron de Joligud con el nombre de *El embrujo del trópico*.

Cuando aquí estamos produciendo bueno y bonito en ese género, quieren enseñarnos en Joligud a hacer películas mexicanas, tan solo porque se llevaron a Agustín Lara para desnaturalizar sus propias melodías y a doña Elvira Ríos a fotografiar su infumable estilo mariguanesco (*La Opinión*, Minatitlán: 6 de diciembre de 1938).

Y no cabe duda de que sí se desnaturalizaba el mundo mexicano cuando se traducía la famosa canción de Agustín Lara *Farolito* como *The Lamp of the Corner* (García Riera, 1987: 208). De cualquier manera, la prosa de Epalochó pareció convertirse en ejemplo a seguir en la defensa de lo “auténticamente jarocho”, que finalmente caracterizaría a mucha de la crónica local veracruzana.

En esta misma región del sur del Estado de Veracruz, otro cronista de una siguiente generación destacó también por su elocuente registro de las tradiciones fandangueras jarochas. Don Carlos de la Maza González, oriundo de San Andrés Tuxtla, pero establecido en Minatitlán durante la primera mitad del siglo XX, tuvo a bien recoger en algunos bocetos literarios la evocación de los fandangos de su tierra con cierta gracia, rayana en la construcción del estereotipo del jarocho. Don Carlos fue el fundador de “La Peña de los Viernes” en la ciudad que lo acogió y allá por 1948, tal vez avasallado por la nostalgia, contó a sus lectores cómo en las noches de sábado se organizaban los fandangos por los rumbos de Catemaco:

Rompe el silencio la jarana con sus notas saltarinas y va siguiéndola el violín, bajan las notas y el cantador, entonando sus coplas da entrada a los bailadores. Inician con un son de mujeres que taconeán en la tarima diez apuestas bailadoras y al extinguirse brinca al tablado opuesto un bailarador que en son de reto taconeá aisladamente, invitando a la que se considera la mejor bailadora a que le siga. Surgen con bien templadas voces, *El torito*, *Cielito lindo*, *El butaquito*, *La bamba*, *El siquisirique*, y van cambiándose los bailadores y descansando jaraneros y cantadores (Maza, 1987).⁶

⁶ Se trata de un texto publicado en el estío de 1948 y reproducido en dicho diario. Ver también Meléndez de la Cruz-Delgado, 1992.

Sin esconder cierta vanidad por pertenecer a esta porción del terruño veracruzano, don Carlos describía los atuendos, peinados y accesorios de las jarochas, así como el garbo y la valentía de los jarochos, para terminar con una imagen donde una aureola lunar coronaba la cabeza de las bailadoras porque Sotavento en el fandango se encontraba “cantando a sus mujeres”. La representación estereotipada construida en pleno auge del alemanismo se desbordaba en aquella prosa al insistir que:

El jarochito es cosa aparte: las penas las deja en el jacal cuando se calza los botines; viste el pantalón y la blusa almidonada, remata con el rojo paliacate sobre el cuello y es su orgullo ladearse en la cabeza el ancho sombrero de petate para irse camino del fandango (Maza, 1987).

Parecía que aquella imagen de película que tanto había inquietado a Epalocho ya se había enquistado en la crónica local, y don Carlos cedió a la tentación de escribir el siguiente remate: “Al final cuando la noche se extinga, las coplas habrán conquistado y atraído el idilio en los brazos de la mujer amada o el duelo con el rival a machetazos” (Maza, 1987).

Un poco más hacia el norte del estado de Veracruz, en la propia sierra de los Tuxtlas, la crónica local y la literatura popular también pudieron estar representadas por el escritor Eduardo Turrent Rozas. Oriundo de Galerías, en el Municipio de Catemaco, Turrent perteneció a una familia de prosapia en aquella región, y a finales de los años cuarenta, a punto de cumplir 60 años de edad, empezó a publicar algunos libros de añoranzas y memorias. En 1954 publicó sus *Estampas de mi tierra*, un amplio recuento nostálgico en versos, profusamente ilustrado por Ramón Valdiosera. Al recordar las fiestas de la Navidad en San Andrés Tuxtla, donde había pasado su infancia, don Eduardo retrató ese mismo escenario del fandango que recibía a los bailadores, a troveros y a músicos, y que duraba toda la noche para invariablemente terminar en una riña a machetazos. He aquí los versos, que carecen de rimas:

Al estar ya colocada
la tarima entre las bancas
cual si fuera la llamada
para comenzar el baile,
desde lejos la jarana

deja oír el pespunteo
y a poco de haber llegado,
con violines y requintos
completa conjunto alegre
que rasguea sin cesar
entre cantos que son reto
o declaración de amor.

Se baila *El toro*, *La bamba*
y *El pájaro carpintero*,
cegados los bailadores
por densa nube de polvo
que brota de la tarima.
Donde el rancharo sin tasa
gasta todo cuanto tiene
y a veces queda a deber,
que en el gasto no se fija
si en el grupo hay una chica
que le guste o que la quiera.
Y en el fandango amanece,
y no por eso desmaya
la alegría del conjunto,
que a los que van a dormir
suceden otros que vienen
de rancherías cercanas
a taconear y a cantar,
haciendo unos y otros
consumo en gran cantidad
de café con piloncillo
y de cerveza y refino...

Eructos, risas, blasfemias
cuando el licor hace efecto,
y el machete reluciente
que a las veces es blandido
para dirimir enojos
o rifarse los amores
de alguna mujer coqueta.
Y el saldo de la contienda,

un gemido del herido,
en tanto que el heridor
brinca al lomo de su cuaco,
mete el talón [al] ijar,
y en galope espeluznante,
que atruena a donde pasa,
se pierde pronto de vista.

(Turrent Rozas, 1954: 33).

Las descripciones en verso de Turrent Rozas continuaban ocupándose de las fiestas civiles, los velorios, las procesiones, los héroes locales, el comercio y los productos regionales, las supersticiones y la magia, y de muchos otros temas, que aparecían con el inconfundible tinte de la nostalgia.

Y al parecer fue esta misma nostalgia la que permeó las crónicas de otro santiaguero memorioso: don Fernando Bustamante Rábago. El título de sus remembranzas es por demás elocuente: *Los borró el tiempo*. Perteneciente a una siguiente generación, don Fernando estudió medicina y antropología en la ciudad de México durante los años cincuenta y regresó a Santiago Tuxtla para convertirse en uno de sus principales estudiosos. En sus crónicas tuxtlecas recuperó los tiempos de su niñez y adolescencia, recurriendo también en ocasiones a las descripciones de fandangos y sones. Con una prosa que acusaba sus tiempos de academia, narró el proceso a través del cual se iban construyendo las condiciones para llevar a cabo estos rituales festivos desde tiempos inmemoriales, en que el arribo de los arrieros y comerciantes era una especie de banderazo inicial. Nombrando a dichos comerciantes con el calificativo de “arribeños”, pues provenían del altiplano mexicano, y enumerando todos los productos que acarreaban para venderlos en las ferias locales, el cronista daba vuelo a su prosa, contando lo siguiente:

La casa del fandango es la primera que el ayuntamiento instala, sabedor de la importancia que tenía para los rancheros, preferentemente, este lugar de gran arraigo; ahí se cantaba y se bailaba por las veinticuatro horas diarias y por el tiempo que durara la feria; nada más se veía circular el vaso de veladora que lleno de “toros” de limón con miel, andaba sin reposos entre jaraneros y agregados [...]

El fandanguito, uno de los sones jarochos del rumbo, tiene especial sabor: lo bailan dos parejas de hombre y mujer, y un cantador o cualquiera de los asistentes, quitándose respetuosamente el sombrero y colocándolo entre la cara de la muchacha bailadora y el versador, este dice un verso, una flor casi siempre improvisada para la joven, y el último verso lo canta para que los tocadores lo coreen e inicien un son:

Desde que te vi venir
le dije a mi corazón:
¡qué bonita piedrecita
para darme un tropezón!

(Bustamante, 1991: 58).

La crónica de don Fernando Bustamante se volvía particularmente entusiasta a la hora de abordar las fiestas navideñas y al describir la tradición jarocho de “La rama”, que hasta hoy consiste en la organización de visitas casa por casa de una comitiva para recabar dinero o dulces y organizar un fandango en la temporada navideña. En Santiago Tuxtla esto sucede, según don Fernando, del 24 de diciembre hasta el 6 de enero. Siguiendo ciertos lineamientos de las prácticas etnográficas, el narrador describía:

Las ramas son árboles jóvenes de *nopotapi*, que aquí se le llama *paraíso*, adornadas con papel de china y faroles, que inicialmente fueron naranjas amatecas a las que se les ha quitado la pulpa y en su lugar va una vela. Quien da el fandango atiende a los visitantes con copas de rompopo casero, galletas de rico surtido, y coloca las cajas de resonancia en que se bailan los sones acompañados por jaranas, requintos, segundas, y cantadores que improvisan o recuerdan los versos con los que se acompañan los distintos sones (Bustamante, 1991: 72-73).

Y acudiendo con cierta ironía a sus conocimientos sociológicos, el cronista remataba:

Los fandangos logran lo que no pudieron Marx, ni Lenin, ni sus seguidores: la igualdad de clases. Si un campesino descalzo, viejo o borracho saca con comedimiento a cualesquiera de las damas presentes, esta baila con él (Bustamante, 1991: 73).

Pero el espíritu del anecdotario parecía ganarle una partida a don Fernando cuando narraba lo sucedido en algún fandango durante las postrimerías del régimen presidencial de Miguel Alemán. Con mucha gracia, muy del estilo de los cronistas locales jarochos de antaño contó:

Estando de moda la llamada fiebre aftosa, que por poco acaba con nuestra ganadería, cuando se aplicó como único medio para detenerla el “rifle sanitario”, un zapoteno famoso, no sé si Mele Zapo o el otro, dijo a una bailadora “juerana” y de buen ver:

Desde que la vi venir, oiga ujté,
dije: ¡que mujer tan primorosa!
Si ujté me diera su amor, oiga ujté,
yo a ujté la haría muy dichosa,
y si no me lo ha de dar...
¡mejor que le de la aftosa!

(Bustamante, 1991: 58-59)

En los límites internos de aquel Sotavento veracruzano, justo en la frontera entre los estados de Veracruz y Oaxaca, por los rumbos de Tuxtepec, Loma Bonita y Playa Vicente, la crónica local también se ha intentado desarrollar recurriendo a la descripción de fiestas, bailes y músicas. En la región de Playa Vicente, por ejemplo, estudiosos de reciente cuño afirman que las características de sus sones y fiestas están determinadas por:

la fuerte raíz indígena en la música, que llega incluso, en el caso de San Pedro Ixcatlán y San José Independencia (municipios oaxaqueños), a la conservación de la vestimenta tradicional mazateca y al canto en su lengua de piezas usadas de manera ritual. Tal es el caso de la Toxo Ho (Fruto de ombligo) usada para las danzas de muertos y ejecutada con violines, jaranas y tambores, incluso con arpa (Barradas Benítez-Barradas Saldaña, 2003: 23).

Y esto es relativamente cierto, aunque también lo es que a través de un proceso comparable parcialmente al de la imposición de un “deber ser” jarocho, las fiestas del alto Papaloapan oaxaqueño se vieron

manipuladas por los intereses políticos y económicos de la capital del estado. Un cronista contemporáneo recogió con puntual dedicación la transformación de las expresiones regionales de clara raigambre jarocho por criterios meramente administrativos y muy propios para mostrar las veleidades de los poderosos. El poeta y narrador tuxtepecano Antonio Ávila Galán relató cómo el baile de *La flor de piña*, considerado como el más representativo de la tropical región oriental del estado de Oaxaca, se instituyó más como un antojo del poder que como un reconocimiento a las tradiciones locales:

Ese baile demandado por el capricho de un gobernador — por ignorancia del caso — y por la creatividad de una dama, nos ha insinuado en tiempo y forma lo que el azar es capaz de designar como destino de un pueblo. En marzo de 1958 llegó a Tuxtepec la partitura de *Flor de piña*, composición del oaxaqueño Samuel Mondragón, a cuya música tan coincidente (debido a que no fue hecha para lo que se utiliza) se le deberían adaptar pasos y coreografía acorde a los bailes de las demás regiones de Oaxaca, porque de esa forma Tuxtepec podría ser representado en las fiestas de la Guelaguetza (Ávila Galán, 2003: 79).

La encargada de armar dicho baile fue la profesora Paulina Solís Ocampo, quien reconocía que antes de atender el encargo de la representación tuxtepecana en aquella fiesta del lunes del cerro en la ciudad de Oaxaca, esa misma representación consistía en bailes y sones acompañados por arpa y jarana, es decir, por sones jarochos. El gobernador Alfonso Pérez Gazga al parecer opinó que eso era demasiado veracruzano y haciendo gala de oaxaqueñismo extremo decidió mandar a hacer un baile a la medida de su voluntad. El cronista comentaba con cierto aire de sentencia dubitativa:

“Una mentira repetida mil veces se vuelve verdad”, así reza la máxima popular, y *Flor de piña*, autóctona o no, mentira o verdad a medias, preámbulo ostentoso de la ignorancia, o bien, salvamento de un juego político, no lo sabemos; lo cierto es que ahí está un baile engalanando la bella sonrisa de esa mujer de la región del Papaloapan. Lo único cierto y real de nuestras raíces es el huipil, verdadero arte de cuna de virgen, el más vistoso de esa belleza autóctona, aunque nuestras mujeres antepasadas nunca han

tenido conocimiento de la piña, y mucho menos pensaron bailar con ella (Ávila Galán, 2003: 81).

En todo caso, remataba el narrador Ávila Galán, este baile sería más un homenaje a la profesora Solís Ocampo, educada bajo los designios de los ballets folclóricos y las estampas regionalistas que satisficieron a la naciente industria turística, que un reconocimiento a los aires sotaventinos que se conjuraban en la cultura ribereña ancestral de los tuxtepecanos. Y haciendo honor a quien honor merece, el cronista concluía:

Claro está que por eso el habitante de esta ciudad no dejará de vibrar con sentida emoción cuando en la lejanía de otras tierras o en el cercano correr del río Papaloapan, escuche el murmullo cristalino de unas cuerdas: eterno noviazgo del arpa y la jarana (Ávila Galán, 2003: 82-83).

Y tan es así, que a unos cuantos kilómetros de Tuxtepec, también en las orillas de aquel majestuoso río de las Mariposas, el pueblo de Otatitlán, ya en el estado de Veracruz, se ha reconocido como una de las localidades en donde la preservación del festejo jarocho se ha logrado con creces. Díganlo si no estas décimas de Francisco Rivera Ávila, el gran *Paco Píldora*,⁷ en las que en medio de un bautizo no solo tuvo que vérselas con bailadores y troveros, sino con el whiskey y la soda:

Nos fuimos a Otatitlán
a un succulento festín;
tierra de los Marroquín
y Paco Aguirre Beltrán.
Partimos la sal y el pan

⁷ Francisco Rivera Ávila fue un magnífico decimero, cronista y promotor del carnaval en el Puerto de Veracruz desde su reinstauración en los años cuarenta del siglo XX. Falleció en 1994, dejando un gran hueco en el ambiente festivo literario veracruzano. Si bien en numerosas ocasiones se refirió a la cultura jarocho y particularmente a la sotaventina, su condición de porteño a ultranza y versador archirreconocido lo coloca un tanto fuera de este recuento. De cualquier manera, su abundante producción apenas puede atisbarse en las siguientes recopilaciones: Rivera Ávila, 1994 y 1996.

poco después del bautizo,
ya cumplido el compromiso
de Paco Díaz y Elvirita,
tras de que el agua bendita
un nuevo cristiano hizo.

Quedamos bajo el alar
de provinciana casona,
donde el aire se amontona
con la intención de fresquear.
Ahí oímos burbujear
a un personaje de Escocia,
que su simpatía negocia
al señor de Peñafiel
y forman un cascabel
cuando uno al otro se asocia.

Tras de esto la comilona
cabe los frondosos mangos
en bullicio de fandangos
y la trova retozona
con la que Rutilo⁸ entona
el ingenio que almacena
y hace que salte su vena
con graciosa picardía,
cantando la lozanía
de una garrida morena.

(Rivera Ávila, 1988: 42)

III

Tal vez la localidad que más acopio hizo a lo largo del siglo XX de las crónicas y narraciones relativas a las expresiones culturales específicas de

⁸Se refiere sin duda a Rutilo Parroquín, conocido versador, arpista, requintero, especie de cacique de Otatitlán, cuya legendaria inspiración llegaba hasta los más recónditos lugares del Sotavento. Véase Pérez Montfort, 1992.

los jarochos, sus fiestas y sus músicas ha sido Tlacotalpan (Lozano y Natal, 1991). Gracias a la extraordinaria labor de recopilación y promoción realizada por el arquitecto Humberto Aguirre Tinoco, desde los primeros años sesenta y hasta avanzada la nueva centuria, tanto estudiosos como diletantes han podido acercarse a las múltiples referencias sobre esta ciudad ribereña, sus alrededores y, sobre todo, sus festejos, expresiones musicales, lírica y bailes. El propio Aguirre Tinoco es responsable de varios textos imprescindibles en torno de la cultura jarocho como, para solo mencionar tres, *La lírica festiva de Tlacotalpan* (1976), *Sones de la tierra y cantares jarochos* (1983) y *Tenoya: Crónica de la Revolución en Tlacotalpan* (1988). Desde luego, sus libros son quizá las fuentes más recomendables para acceder no solo a dichas expresiones culturales, sino también a la historia de la región tlacotalpeña.

Un interesante antecedente, sin embargo, se puede consultar en el volumen 12 de la *Revista Jarocho*, que al inicio de los años sesenta dirigiera ese otro gran propagador y cronista de la cultura veracruzana que fue Leonardo Pasquel. En esa revista, dedicada por entero a Tlacotalpan, se revivieron algunos testimonios y crónicas por demás interesantes de las fiestas y los sones jarochos, particularmente aquellos que tocaban la celebración lugareña más importante, las festividades de la Candelaria.

Como es sabido, tales fiestas se habían erigido como clara muestra de la identidad jarocho desde por lo menos mediados del siglo XIX, y no fueron pocos los poetas, narradores y cronistas que las tomaron como fuentes de inspiración, desde aquellos años y a lo largo del siglo XX. Entre ellos destacaron Juan de Dios Peza, Adolfo Dollero, Enrique Juan Palacios, Bess Adams Gardner, Frances Toor, Juan Rejano y tantos otros (Poblett, 1992). Pero volviendo a la *Revista Jarocho*, esta se ocupó de presentar una crónica clásica de las fiestas de Tlacotalpan publicada con anterioridad en la revista *Hoy*, en el año de 1944, cuya autoría era atribuida al pintor y escritor Víctor Reyes. Conocedor de múltiples expresiones artísticas mexicanas, Reyes iniciaba su relato con un recorrido general por la historia y las calles de La Perla del Papaloapan para terminar describiendo las fiestas de la Candelaria:

Hasta aquí puede decirse que Tlacotalpan se manifiesta en plena quietud, dada su vida apacible, en espera del día primero de febrero. Entonces

la ciudad se engalana, se transforma y se desborda en sana alegría, que comparten todas las clases sociales y la legión de turistas que concurren [...]. Las calles se animan extraordinariamente, no solo por los moradores de la población; también por la multitud que llega a festejar La Candelaria. Numerosos conjuntos musicales irrumpen con sus huapangos, sones y jarabes y llenan de melodías el ambiente [...]. En los parques y calles deambulan las mascaradas que denotan ingenio y gracia y abundan los bailes típicos, en los cuales se ve a la sociedad portando el clásico vestido jarocho, que comparte democráticamente con el pueblo su sentimiento y alegría. Se bailan huapangos en los “entarimados”, adornados de palmas y flores. En todo existe respeto y orden verdaderamente insólitos (Reyes, 1961: 22).

Llama la atención el énfasis que Reyes pone en lo democrático y lo ordenando de la fiesta. En varios párrafos insistía en que las familias distinguidas de Tlacotalpan podían “perfectamente” convivir con las clases proletarias, mostrando cierto asombro al reconocer cómo durante los festejos y el fandango se desdibujaba la desigualdad social. Reyes también cedió ante la tentación de las generalizaciones como bien se ve en el siguiente párrafo:

Los tlacotalpeños, como la generalidad de los veracruzanos, son muy adictos a las artes. La música representa parte integral de sus vidas; pero el verdadero jarocho siente especial inclinación por la música regional, siendo frecuente que toquen varios instrumentos y que canten y bailen las creaciones del pueblo, como *El palomo*, *El ahualulco*, *La bamba*, *El jarabe*, *La María Chuchena* e infinidad de huapangos y sones, que ejecutan a la perfección adultos y niños (Reyes, 1961: 22, 57).

De esta manera, la tradición de la crónica festiva localista, al ocuparse de los fandangos, sones y bailes como elementos distintivos de los jarochos, se mantenía en alto, como lo siguió estando hasta bien avanzado el siglo XX. Las expresiones poéticas también continuaron haciendo referencia a la fiesta y en verso repitieron las típicas imágenes que cronistas locales y fuereños no se cansaban de rememorar. He aquí tan solo un ejemplo anónimo tomado de aquella *Revista Jarocho* dedicada a Tlacotalpan:

Saliendo por Alvarado, entrando por Tlacotalpan,
 sustento de pescadores, hechicería de las aguas.
 Verde y plata, plata verde, quiere viajar en piragua,
 y pescar los camarones, el robalo y la mojarra.

Lirios blancos, blancas garzas, y los jarochos cabalgan,
 que dicen van a la feria, Feria de la Candelaria.
 De Otatitlán, Chacaltianguis, también de Cosamaloapan.
 Las devotas tradiciones, las tradiciones paganas...

Huapangos en la tarima, borrachera de las palmas,
 que ya vienen con los toros de San Pablo por el agua.
 Corridas y jaripeos y las astas desangradas.
 Que si lo monta tío Marcos, no se levanta mañana.

(Reyes, 1961: 47)

Durante la Segunda Guerra Mundial y los primeros años de la posguerra, la región pareció vivir cierto letargo, debido principalmente al cierre del Puerto de Veracruz y a la falta de buenas comunicaciones con el resto del país. Sin embargo, al avanzar la década de los años sesenta, Tlacotalpan pareció concentrar cada vez más la atención de autoridades locales y de intereses externos, para convertirse en una especie de población responsable del cuidado y la preservación del mundo jarocho. En 1961 había celebrado su centenario como ciudad y en 1968 fue declarada "Ciudad típica". El museo jarocho "Salvador Ferrando" se inauguró en 1965 y la Casa de la Cultura "Agustín Lara" se abrió en pleno auge discursivo proto-nacionalista y regionalista del régimen presidencial de Luis Echeverría (Gutiérrez, 2004: 29). Desde entonces, la labor de Humberto Aguirre Tinoco por dar a conocer los múltiples valores culturales de la región lo convirtieron en un cronista obligatorio del acontecer jarocho tlacotalpeño. Como director del museo y de la Casa de la Cultura resultó ser una figura irremplazable a la hora de mencionar la fiesta, los fandangos y los sones sotaventinos. Él mismo escribió una crónica clásica a principios de los años setenta que llevaba el puntual título de "Lo jarocho, lo popular, lo perdurable". Una especie de "esencia" jarocho se podía percibir en sus líneas, que recorrían el paisaje, los tipos, la cocina, las leyendas, la arquitectura, los trajes, las artesanías y sobre

todo las fiestas, las músicas, las líricas y los bailes de los pobladores de esta ciudad sotaventina y sus alrededores. Recorriendo los instrumentos musicales, los diversos sones y sus antecedentes hispanos, se refería a la *versada* jarocho, por ejemplo, de la siguiente manera:

En el alma del veracruzano, la poesía sin literatura ni retórica, ajena a los cánones de los consagrados salta en las trovas y coplas huérfanas de melancolía y pesimismo, eminentemente para expresar el amor, el gusto por el vivir o una suave filosofía, pero siempre con gracia y galanura, con picardía [...]. Los numerosos sones jarochos, distintos y caracterizados por su música, son acompañados por versificaciones que solos o en coro entonan el canto, o lo improvisan ríspido en las mudanzas y solemne en los estribillos:

Hermosísimo alhelí,
blanca flor de residón,
si tú me amas a mí,
yo a ti con ciega pasión.
Y me atrevo a dar por ti
alma, vida y corazón.

Soy como el manjar de breva,
que se deshace en la boca;
la mujer que a mi me prueba
se muere o se vuelve loca...
O si no se va a su casa
muy calladita la boca.

Yo enamoré a una catrina,
andando en la borrachera,
y me respondió la indina:
"déjese ujté de tontera,
que hoy día la ropa fina
no se la pone cualquiera".

(Aguirre Tinoco, 1975: 15)

Si bien esta última copla parecía contradecir la reiterada condición democrática y horizontal del festejo jarocho, no cabe duda que la crónica

insistía en una especie de igualdad que el mismo Aguirre Tinoco declaró de manera un tanto conservadora e informal a la periodista Elena Poniowska en una entrevista realizada en octubre de 1972: “Es cierto que los tlacotalpeños dicen: Antes de la Revolución, todos éramos una gran familia, no había las diferencias que hay ahora, no había clases sociales, todos éramos aristócratas” (Aguirre Tinoco, 1975: 11).

De cualquier manera, y fiel a la tradición de identificar el quehacer del cronista con el de describir, antes que cualquier otra cosa, la fiesta, con sus bailes y su música y relacionarlas directamente con la idiosincrasia jarocho, Aguirre Tinoco daba a conocer prácticamente cada año, a partir de la década de los setenta hasta los primeros años del siglo XXI, alguna pieza que rememorara las festividades de antaño o que recogiera las características del festejo sotaventino de la Candelaria. En 1995, el Instituto Veracruzano de Cultura reunió varios textos de este cronista bajo el título de *Tlacotalpan está de fiesta* que son, sin duda, ejemplos de literatura local de particular trascendencia. Las descripciones puntuales de los diversos elementos que componen el festejo, desde la cabalgata inicial hasta la procesión y el paseo de la Virgen que cierra las festividades, desfilaban por esta prosa elegante y bien urdida, que tanto se esmeraba en narrar las especificidades de los jarochos. He aquí un breve párrafo de muestra:

Al arribo de gente llanera, rancheros y campesinos y vaqueros jarochos, se popularizaban los fandangos con música de jarana, requinto y arpa, y el imprescindible tablado o tarima para ejecutar con virtuosismo el zapateado; era ocasión y lo es aún, de participar activamente en la danza tradicional, en el canto de sonoras, pulidas e ingeniosas coplas, como requiebro amoroso a la pareja; ellas con el traje espléndido de la jarocha de donosura y garbo proverbial (Aguirre Tinoco, 1995: 8-9).

Así, la crónica de la fiesta tlacotalpeña y particularmente los empeños del arquitecto Aguirre Tinoco influyeron en la gran difusión y el renombre que actualmente tienen dichos festejos. Tal vez sin saberlo, pero a ellos también se debe que año con año, los primeros días de febrero La Perla del Papaloapan se convierta en una especie de Meca para jaraneros, bailadoras y versadores.

IV

A diferencia de otras poblaciones y rumbos sotaventinos, las crónicas de los aconteceres fandangueros, troveros y musicales del Puerto de Alvarado están generalmente asociadas con un individuo: José Piedad Bejarano, mejor conocido como el *Vale* Bejarano. Recuperado para las letras impresas tal vez por primera vez en 1948, en el libro *Poesía alvaradeña* de Francisco Aguirre Beltrán, este personaje es probablemente uno de los poetas populares que mayor reconocimiento ha recibido de parte de los propios jarochos y no se diga de los alvaradeños mismos. Ligado puntualmente con la región a través de la trova y la música, en esa misma compilación, Pedro J. Murillo lo presentaba de la siguiente manera:

Poeta nato, su “escuela literaria” se forjó en la feracidad de la campiña costera y la musicalidad de su estro abrevó en el sempiterno rimbombar del golfo; por eso improvisó a las aves, a las flores, a los ríos, al amor, a las mujeres, con naturalidad de cenzone de nuestros campos (Aguirre Beltrán, 1948: 199).

La riqueza de su anecdotario, invariablemente acompañado por una gran cantidad de versos alusivos a tal o cual ocurrencia, ha sido recogida por varios cronistas, entre los que destacan Federico Fernández Villegas⁹ y Alejandro Hernández Zamudio. Al parecer, el primero obtuvo su información de Tirso Sánchez, quien conoció al Vale y atesoró muchas de sus líricas e historias. El segundo abrevó en Odilón Pérez Hernández, reconocido memorista y versador del rancho de Salinas, pero igualmente en Ceferino Chávez del Cerro de las Conchas en Alvarado, al parecer también pariente de Bejarano. Hernández Zamudio no solo escribió sobre el Vale, sino que también se aventuró a recoger algunas otras anécdotas y relatos festivos de la “picaresca alvaradeña” para terminar el siglo XX con por lo menos tres recuentos que bien lo podrían colocar en un sitio privilegiado dentro de la crónica local (1979, 1984, 1994). En estos traba-

⁹ El texto completo de este estudio puede consultarse en García de León, 2006: 235-246.

jos, el cronista repasa su propia memoria y la de sus informantes para ir tejiendo y afirmando las características anímicas y físicas de los jarochos alvaradeños, recurriendo con frecuencia a las fiestas, a las músicas y a la versada. He aquí algunos ejemplos entresacados de su tropezada prosa. En primer lugar, una anécdota del *Vale* Bejarano:

Cierta ocasión, en las fiestas a la Virgen del Rosario que se celebraban en Alvarado, a un lado del curato sonaban en un tren de fandango el arpa y los requintos de un conjunto musical jarocho; uno de los amigos del Vale, que estando allí lo vio acercarse, de inmediato comenzó a decir en voz alta: “¡Que cante el Vale!”, a lo que todos los demás corearon igualmente: “Sí, sí, que cante”, a lo que el Vale, en lugar de cantar, improvisó de inmediato así:

Me puse con un rural
a jugar conquián de a nada;
como le empecé a ganar,
se puso a echarme de habladas,
por eso no he de cantar,
porque no sé la tonada.

(Hernández Zamudio, 1979: 23)

Con el fin de aclarar, tal vez innecesariamente, que no toda la crónica alvaradeña se refiere al *Vale* Bejarano, he aquí una segunda viñeta de Hernández Zamudio:

Como uno de los elementos tradicionales que se incluyen en los eventos de las fiestas titulares de mi pueblo se hacía y se hace una invitación versificada dirigida a propios y extraños, con la intención de animarlos para convivir en la gran fiesta anual, como la celebrada pocos días después de una gran inundación entre la cual se leía:

Pensábamos suspender
nuestra fiesta titular,
porque no es justo mezclar
el placer y el padecer;
pero dejó de llover,

el agua empezó a bajar
y pudimos observar
cómo en los tristes semblantes
de propios y visitantes
la alegría volvió a brillar.

Y tenemos que llevar
a cabo la gran pachanga,
la jocosa mojiganga
no podemos postergar;
cubriremos el altar
de nuestra amada Rosario
con flores que el vecindario
nos traiga con devoción
y haremos de la oración
un recurso necesario.

(Hernández Zamudio, 1984: 41)

Y finalmente, cediendo a la añoranza y al nostálgico tiempo pasado, en que, como buen cronista lugareño, Hernández Zamudio proponía que las tradiciones habían sido más auténticas y puras, el recuerdo de sus años mozos lo llevó a narrar sus primeras experiencias festivas en su alvaradeño terruño, justo algún 3 de mayo de 1936 o 1937. Si bien la memoria no llegaba tan lejos como la de sus informantes en torno del *Vale Bejarano*, el estilo de sus remembranzas pueblerinas reafirmaba la condición jarocho de la fiesta en atuendos, bailes y músicas:

Aquella ocasión la fiesta de la Cruz de Mayo fue muy cerca de nuestra casa, en el cruce de las calles de Sotero Ojeda y la calle Morelos, precisamente a la entrada de la boca del famoso barrio "Tuguerillo". Cruz que había promovido doña María Figueroa, la mujer de Pedro Aguirre, aquel señor que era peluquero, carpintero, músico y otros oficios más, papá del muy conocido comerciante de mariscos "El Chato Moyo" [...]. Por la tarde, después de que bajara la intensidad de los rayos del sol, se inició la romería, el ir y venir de las personas, señoras acaloradas, acompañando a sus hijos, los señores también, las niñas y muchachas ataviadas con sus trajes de jarocho; y en el trajinar y la algarabía de las gentes, se escuchó

el agradable y conocido sonido del requinto, del arpa y la jarana, así como del acompasado sonido que producía el taconeo de las bailadoras sobre la tarima de madera, que después supe se llamaba el “Tren del fandango”, mientras tanto, seguía el estallido de los cohetes para que toda la población se enterara de la gran fiesta de la Cruz (Hernández Zamudio, 1994: 2-3).

De esta manera Hernández Zamudio, como Aguirre Tinoco, Paco Píldora, Ávila Galán, Víctor Reyes, Fernando Bustamante, Turrent Rozas y el mismísimo Eulogio Aguirre, cada uno desde su localidad y sus añoranzas, supieron darle contenido y versatilidad a las especificidades de esa cultura jarocho que parece seguir viviendo, muy a pesar de los embates de la homogenización. Si bien en un principio respondían a la construcción de ese “deber ser” conservador y esencialista que caracterizó la capilaridad entre las descripciones eruditas y las populares, que permeó al mundillo cultural regional de la posrevolución, del desarrollismo alemanista y los años de la guerra fría, sus crónicas también enriquecieron el repertorio de las variedades regionales y contribuyeron al disfrute, la valoración y la preservación de las tradiciones vernáculas. Por ello, no queda más que agradecer su existencia hasta hoy, en que la tendencia al reconocimiento de la pluralidad tiende a verse amenazada por unos medios de comunicación masiva irresponsables e ignorantes, y sobre todo por la infame desigualdad social que sigue abrumando a la realidad mexicana.

Bibliografía citada

- AGUIRRE BELTRÁN, Francisco, 1948. *Semblanza literaria de poesía alvaradeña*. Veracruz: Ediciones Veracruz.
- AGUIRRE, Eulogio P., 2004. *Crónicas de la Revolución. Aportaciones para la historia regional de Sotavento*, compilación y notas de Alfredo Delgado Calderón. México: IVEC.
- _____. *La Opinión*, Minatitlán, 10 de mayo de 1938.
- _____. *La Opinión*, Minatitlán, 9 de junio de 1938.
- _____. *La Opinión*, Minatitlán, 28 de junio de 1938
- _____. *La Opinión*, Minatitlán, 6 de diciembre de 1938.

- AGUIRRE TINOCO, Humberto, 1975. "Lo jarocho, lo popular, lo perdurable". En *Memoria del Museo Salvador Ferrando, 1965-1975*. Tlacotalpan: Museo Salvador Ferrando.
- _____, 1976. *La lírica festiva de Tlacotalpan (Notabilísimo libro del ingenio y buen humor)*. Tlacotalpan: Museo Salvador Ferrando.
- _____, 1983. *Sones de la tierra y cantares jarochos*. Puebla: Premiá.
- _____, 1988. *Tenoya: Crónica de la Revolución en Tlacotalpan*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____, 1995. *Tlacotalpan está de fiesta, 5 textos*. Veracruz: IVEC.
- ALAFITA MÉNDEZ, Leopoldo, Ricardo CORZO RAMÍREZ y Olivia DOMÍNGUEZ PÉREZ, 1989. "Tlacotalpan, cuando puerto fue... (Notas para su historia: del liberalismo al inicio de la Revolución)". *Anuario. Revista del Centro de Investigaciones Históricas del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad Veracruzana VI*: 39-73.
- ÁVILA GALÁN, Antonio, 2003. *Otras desmemorias*. Oaxaca: CONACULTA / IOC.
- BARRADAS BENÍTEZ, Arturo y Patricia BARRADAS SALDAÑA, comp., 2003. *Del hilo de mis sentidos. La versada jarocho en el municipio de Playa Vicente, Veracruz*. México: CONACULTA / PACMYC.
- BUSTAMANTE RÁBAGO, Fernando, 1991. *Los borró el tiempo*. Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz.
- DELGADO CALDERÓN, Alfredo, 2004. *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. México: CONACULTA.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, 2006. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA / IVEC.
- GARCÍA RIERA, Emilio, 1987. *México visto por el cine extranjero. Vol. 1. 1894 / 1940*. México: Era / Universidad de Guadalajara.
- GUTIÉRREZ, Ramón, coord., 2004. *Tlacotalpan. Revitalización integral de un patrimonio*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España / Fundación Carolina.
- HERNÁNDEZ ZAMUDIO, Alejandro, 1979. *Anecdotario poético del "Vale" Bejarano*. Veracruz: Talleres Villa Rica.
- _____, 1984. *De Mandinga pa' la Trocha. Anécdotas de la picaresca alvaradeña*. Veracruz: Hera.
- _____, 1994. *Cruz de mayo alvaradeña*. Veracruz: Hera.

- LEONARD, Eric y Emilia VELÁSQUEZ, coord., 2000. *El Sotavento veracruzano. Procesos sociales y dinámicas territoriales*. México: CIESAS / IRD.
- LOZANO Y NATAL, Gema, coord., 1991. *Con el sello del agua. Ensayos históricos sobre Tlacotalpan*. México: IVEC / INAH.
- MAZA GONZÁLEZ, Carlos de la, 1987. *El Diario del Istmo*. 22 de febrero.
- MELÉNDEZ DE LA CRUZ, Juan y Alfredo DELGADO CALDERÓN, 1992. *La Candelaria. Una fiesta que enaltece*. Minatitlán: Casa de Cultura de Minatitlán.
- MELGAREJO VIVANCO, José Luis, 1979. *Los jarochos*. Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz.
- PASQUEL, Leonardo, 1988. *Con la cara hacia el mar. Antología*. Veracruz: IVEC.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, 1991. "La fruta madura. El fandango sota-ventino del XIX a la Revolución". *Secuencia* 19: 43-60.
- _____, 1992. *Tlacotalpan, la Virgen de la Candelaria y los sones*. México: FCE.
- _____, 2000. *Avatares de nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. México: CIESAS / CIDEHM.
- _____, 2003. *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS / CIDEHM.
- _____, 2007. "El 'negro' y la negritud en la formación del estereotipo del jarocho durante los siglos XIX y XX". En *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México: CIESAS, 175-210.
- POBLETT MIRANDA, Martha, comp., 1992. *Cien viajeros en Veracruz, Crónicas y relatos*. Vols. I-XI. México: Gobierno del Estado de Veracruz.
- REYES, Víctor, 1961. "La Candelaria en Tlacotalpan". *Revista Jarocho* 12: 22-57.
- RIVERA ÁVILA, Francisco, 1988. *Estampillas Jarochas*. Veracruz: IVEC.
- _____, 1994. *Veracruz en la historia y en la cumbancha. Poemas jarochos*. Veracruz: Lara Prado.
- _____, 1996. *Sobredosis de humor de Paco Píldora*. Veracruz: IVEC.
- TURRENT ROZAS, Eduardo, 1954. *Estampas de mi tierra*. México: Editorial Veracruz.
- VELASCO TORO, José, 2003. *Tierra y conflicto social en los pueblos del Papaloapan veracruzano (1521-1917)*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- VELASCO TORO, José y Jorge FÉLIX BÁEZ, comp., 2000. *Ensayos sobre la cultura en Veracruz*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- WINFIELD, Fernando, 1971. "Jarocho, formación de un vocablo". *Anuario Antropológico* 2: 222-234.

Son huasteco, son de costumbre. Etnolaudería del son a lo humano y a lo divino en Texquitote, San Luis Potosí

VÍCTOR HERNÁNDEZ VACA
El Colegio de Michoacán

La danza del arpa...
no se toca donde quiera...
La danza del arpa...
es como un secreto...,
ese no es como un huapango,
no es como... como para hacer diversión
de otras cosas mundanos...¹

Este trabajo es una contribución a la conmemoración del décimo aniversario de la *Revista Literaturas Populares*. En su título va implícita la intención de exponer algunas consideraciones acerca de por qué la construcción de instrumentos musicales no puede, en sentido estricto, inscribirse dentro de la organología ni de la organografía, herramientas conceptuales usadas en múltiples trabajos etnomusicológicos para el estudio de los instrumentos musicales.

El trabajo de campo que he realizado con los guitarreros en mi pueblo, Paracho, y los ebanistas o carpinteros de San Juan de los Plátanos, Apatzingán y Coalcomán, en la Tierra Caliente michoacana (Hernández Vaca, 2008), lo mismo que con los *kuachichiketl*² de Texquitote, San Luis Potosí (Hernández Vaca, 2007), o con los *pas bo'ometik* (hacedores de guitarras) de San Juan Chamula, Chiapas, me han llevado a la entera certeza de que mi principal objeto de estudio son los instrumentos musicales de cuerdas y, ante todo, los artífices de estos. Sin embargo, de lo que no estoy

¹ Floriberto Ortiz Hernández, Texquitote, S.L.P. Véase abajo Entrevistas.

² Categoría nativa local para designar a los especialistas constructores de arpas, rabeles, cartonales, huapangueras y jaranas huastecas.

plenamente convencido es de si mis investigaciones pueden considerarse propiamente como estudios de *organología* u *organografía*.

Después de realizar un primer acercamiento y balance bibliográfico a la literatura donde se estudian de forma directa o indirecta los instrumentos musicales mexicanos,³ los resultados arrojan las tendencias siguientes: los estudios, etnomusicológicos principalmente, han usado como herramientas conceptuales para el estudio del instrumental musical tanto la organología como la organografía. En la mayoría de los casos, se da por hecho que todos entendemos conceptualmente ambas definiciones, y son pocos los autores que reconocen y ofrecen una distinción y definición de ambos conceptos, en tanto que otros solo ofrecen la definición de *organología*, tomando el concepto de Mantle Hood (1971: 24).

Los conceptos de organografía y organología, dependiendo del autor, tienen definición y aplicación diferente, ya como arte, ya como disciplina, ya como una ciencia. No es este un espacio para realizar el análisis etimológico, crítico e histórico de estos conceptos, ni tampoco para abrir la discusión entre los autores que han hecho uso de los mismos; no obstante, resulta pertinente ofrecer alguna definición que permita tomar posición en el estudio de los instrumentos musicales construidos para los sones huastecos.

Mantle Hood, en el texto *The Ethnomusicologist* (1971), ofrece un acercamiento y distinción de los conceptos organografía y organología. Al primero, lo presenta como un "sistema de clasificación de instrumentos musicales", mientras que la organología la entiende como "la ciencia de los instrumentos musicales". Al respecto, ofrece una sugerente definición:

³ Martí, 1968; Flores Dorantes y Flores García, 1981; Chamorro, 1984; Varela, 1986; Contreras, 1988; Casanova, 1988; Suárez, 1991; Roubina, 1999; Olmos, 1998, Hernández Azuara, 2003; Hernández Vaca, 2008, Ochoa Cabrera y Cortés Hernández, 2002, etc. Este análisis crítico de los conceptos deberá ser realizado con una perspectiva histórica. Para una discusión más completa, falta integrar el texto de Michael Praetorius o Schulz, *Syntagmatis musici...De organographia*, 1619. Praetorius parece ser quien acuñó el término de *organographia* en el siglo XVII, concepto que se ha venido usando en los estudios de instrumentos musicales relacionados con los sistemas clasificatorios. En esta discusión falta igualmente la voz de Margaret J. Kartomi y su texto: *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*.

la ciencia de los instrumentos musicales debe incluir no solamente la historia y la descripción de los instrumentos, [sino que] también es importante incluir aspectos olvidados por la “ciencia” de los instrumentos musicales, tales como las particulares técnicas del *performance*, la función musical, la decoración (diferenciándola de la construcción del instrumento) y una variedad de consideraciones socioculturales (Hood, 1971: 124).

La definición anterior deja fuera de la ciencia de los instrumentos musicales –entendida como organología– la construcción del instrumento musical. Felipe Flores Dorantes, por su parte, también afirma que la construcción de los instrumentos es un tema diferente de la organología (1981: 8). Así pues, ¿dónde cabría, dentro de estos conceptos, el estudio de la tradición cultural de construir instrumentos musicales de cuerdas, campo ajeno a la organología y más aún a la organografía?

Ninguno de estos acercamientos toma en cuenta la práctica, la tradición o la cultura de la *laudería*, es decir, la construcción del instrumento musical. Los lauderos, guitarreros, ebanistas, *kuachichiketl* y *pas bo'ometik* no forman parte de su campo de interés. El estudio se hace a partir del instrumento musical ya terminado, concluido, enfocándose principalmente en la forma y, en menor medida, en los usos sociales. Ante todo, no se ha considerado un enfoque del proceso que permita conocer otras dimensiones relacionadas con la cultura musical.

Casi toda la producción de estudios sobre instrumentos musicales mexicanos se basa en las conocidas tablas clasificatorias de Sachs y Hornbostel. Por otro lado, se sabe que a la musicología sistemática le interesa principalmente el objeto material; no se ocupa de estudiar las relaciones objeto-sujeto, ni las formas mediante las cuales se logra un proceso de mediación expresiva en el interactuar de estos.

Bajo tales consideraciones, debo aclarar, este estudio no es propiamente etnomusicológico, tampoco organológico y mucho menos atañe a la organografía; podría entenderse, más bien, como un ensayo de *etnolaudería*, aunque académicamente no existen las bases epistemológicas para que esta sea reconocida como una disciplina que contribuya a la comprensión más completa del instrumento musical mexicano. No pretendo aquí hacer una crítica de la organología o de la organografía, pero sí señalar la necesidad de indagar en otra dimensión de la cultura

musical, la laudería, hasta ahora desatendida por los estudiosos del instrumento musical mexicano.

En este sentido, parece pertinente plantear una cuestión: ¿qué tipo de información se puede obtener a partir del estudio del instrumento musical dimensionándolo en sus contextos de producción y significación? En estas líneas presentaré un argumento panorámico, ejemplificado con el estudio de caso de Texquitote, San Luis Potosí. A partir del seguimiento del proceso de construcción de los instrumentos y de las múltiples relaciones y producciones de significados, plantearé algunas reflexiones sobre la ambigua generalización acerca de los instrumentos musicales para los sones huastecos, así como de la ceñida caracterización del género llamado *son*.

El uso social del instrumento otorga una clave para entenderlo: un tipo de instrumentos forman parte del sistema ritual conocido como “el costumbre”, el cual se ofrece en ocasiones especiales, como el aseguramiento y agradecimiento del maíz, para pedir agua, para la sanación de enfermedades, el encargo y la entrega de los instrumentos, la bendición de una casa, el festejo de algún santo, por ejemplo, san José, relacionado con el trabajo de la madera. Otro tipo de instrumentos forma parte de otro sistema, el huapango, que tiene dimensiones aún por estudiarse.

Texquitote, San Luis Potosí: la mata de los instrumentos musicales huastecos

A esta comunidad de origen náhuatl localmente se le conoce también como *Texqui*. En el pasado fue parte del municipio de Tamazunchale; hace apenas algunos unos años, el 2 de diciembre de 1994 para ser precisos, pasó a ser parte de un nuevo municipio: Matlapa. Se ubica a un costado de la carretera México-Nuevo Laredo, en la parte sureste del estado de San Luis Potosí (Mendioza Monterrubio, 2001, 2002, 2005).⁴

⁴ Existen pocas referencias escritas a este municipio. Pueden verse los textos del ex cronista municipal, hoy cronista independiente, profesor Rafael Mendioza Monterrubio, *Monografía de Matlapa*, 2001, 2002, y 2005. En realidad no son monografías, ya que contienen poca información histórica y etnográfica del municipio. Tampoco ofrecen mucha información acerca de las comunidades que lo

La antigua comunidad se caracterizó por los cultivos de maíz, café y caña de azúcar, como todavía recuerdan algunos “abuelitos”, quienes dicen, incluso, que “el café brotaba afuera de las casas, y que ni siquiera había que andarlo plantando ni cuidando”. Como la tierra era buena, muy fértil, nunca se dejaba de hacer ceremonia de agradecimiento a la tierra, nadie olvidaba realizar *el costumbre*, y es por eso, según su creencia, que la tierra era muy buena y generosa, pues “los señores o dioses de la tierra” estaban muy contentos (Hernández Vaca, 2007).⁵

Texquitote ha sido un lugar muy reconocido por ser tierra de grandes curanderos, así como por sus músicos, que desde antaño amenizaban con quinta huapanguera y violín las bodas, las fiestas de Carnaval y otros acontecimientos. Hacían música especialmente para las “fiestas de diversión, para el *huapaktli*”;⁶ en aquel entonces, en ellas no se cantaba, solo había música instrumental. Por otro lado, con este mismo dúo de músicos se podía ofrecer el *costumbre*, al acompañar la danza de *Xochiltines*; sin embargo, lo mejor para este tipo de ceremonias eran los músicos de arpa, rabel y cartonal: estos eran (y siguen siendo) los instrumentos indicados para llevar el ritmo de la danza de *Pilayakaxtintil*, *Danza del arpa* o *Danza de cascabel*.

En la actualidad, la gente tiene claro que en el pasado todos sabían que “la *Danza del arpa* no era un juego”, sino una de las cosas más serias en la comunidad. Los instrumentos no podían tomarse para interpretar la música del arpa cualquier día o a cualquier hora; esta solo se usaba para “ceremonias de aseguramiento y agradecimiento al maíz”, para “pedir lluvia cuando el agua escaseaba”, como “remedio de cierto tipo de enfermedades” y en actos muy significativos como el cambio de autoridades y el ritual de *Xantolo*.⁷ Por ser la música un asunto de extrema

conforman. También véase la siguiente página electrónica <http://www.e local.gob.mx/work/templates/enciclo/sanluispotosi/municipios/24057a.htm>

⁵ Charla con don Clemente Hernández Francisca, 26 de marzo de 2006, Texquitote.

⁶ *Huapaktli* es el ruido que se hace al bailar taconeando; se usa para denominar lo que en español sería *fandango* o *huapango*. Esto según Floriberto Ortiz Hernández, músico y artesano.

⁷ Fiesta dedicada a los muertos en varios puntos de la Huasteca. Entrevista con el músico y artesano Lorenzo Ortiz Hernández, Texquitote.

importancia en la comunidad, los músicos de arpa, rabel y cartonal fueron sumamente reconocidos dentro de la estructura social del grupo. Junto con los danzantes, estos músicos eran muy apreciados y siempre respetados, ya que “eran como los abogados, por ser los que se entendían con los señores o dioses de la tierra”.

Más allá de lo anterior, la comunidad se ha caracterizado principalmente por ser “la mata de los instrumentos musicales huastecos”. Al hablar del lugar donde se han construido los instrumentos musicales de cuerda de la gran región huasteca, la comunidad náhuatl de Texquitote sobresale cuantitativa y cualitativamente.

La historia de los *kuachichiketl* o trabajadores de la madera en Texquitote es una historia muy antigua, a tal punto que con el paso del tiempo ha conformado una tradición; si por algo se conoce la comunidad es por ser el mayor centro manufacturero de quintas, jaranas, violines, arpas, rabeles, cartonales y otros instrumentos (Hernández Vaca, 2007).

Hoy en día, la comunidad está constituida por 155 hogares aproximadamente, y por lo menos la cuarta parte de los lugareños trabaja en la fabricación de instrumentos musicales. Esta tradición es muy valiosa debido a su antigüedad y, observando los talleres de trabajo y los procesos de construcción de los instrumentos, puede obtenerse información valiosa para documentar y registrar la historia de la laudería mexicana. A esta comunidad acuden los músicos de los tríos huapangueros de diversos estados, para encargarse y comprar sus instrumentos musicales. Lo mismo sucede con los músicos de los tríos de la Danza del arpa – mediadores entre lo humano y lo divino –, quienes acuden también a este lugar para solicitar la construcción de sus respectivos instrumentos.

Es pertinente señalar que en la comunidad de Texquitote existe una distinción con respecto a la práctica de construir instrumentos musicales, de acuerdo con su uso social, como se dijo más arriba. En un plano general, todos son construidos para utilizarse en las músicas huastecas: el son huasteco y el son de costumbre;⁸ no obstante, en un nivel más específico, cada uno tiene su propio contexto de producción y de uso y, más aún, cada cual tiene su propia estética, lo que es visible tanto en el instrumento como

⁸ En Texquitote, el son de costumbre es conocido como la *Danza del arpa*.

en la indumentaria de los músicos. El contexto del primero, llamado son huasteco, es la fiesta mundana y está presente en las fiestas de diversión, el *huapaktli*, el huapango. El contexto del segundo, el son de costumbre o son divino, es la ceremonia ritual del mismo nombre, el costumbre, dedicado a las entidades divinas de la tierra, sobre todo al espíritu del maíz, localmente conocido como *cintektli* o *piljcintektli*.⁹

Con base en lo anterior, se puede decir que existen dos tipos de instrumentación para los dos tipos de sones huastecos: por un lado, los instrumentos contruidos para la música y el baile dedicados a lo humano, lo mundano (el huapango), los cuales, según los informantes, son “instrumentos de diversión”;¹⁰ por otro lado, los instrumentos fabricados para contextos de música y danza ritual (Son de costumbre o Danza del arpa), instrumentos para lo divino, enmarcados en una dimensión de respeto absoluto, relacionados con una categoría local de la mayor importancia: el costumbre.

La guitarra quinta, la jarana y el violín son usados, generalmente, para la interpretación del *huapango*, sinónimo de *son huasteco*, ejecutado por una tercia instrumental llamada *trío huasteco*. Estas agrupaciones — algunas con grabaciones comerciales — han construido una estética, no solo de sus vestimentas, retomadas con mucha frecuencia de los grupos “de duranguense”, sino también de sus instrumentos musicales. La guitarra quinta huapanguera y la jarana huasteca, poco a poco, han ido adquiriendo los rasgos estéticos de la guitarra sexta, cuya referencia más inmediata es la población de Paracho, Michoacán.

Desde hace unas décadas, las guitarras de Paracho, de manufactura industrial, llegan a la comunidad en busca de reparación. Desde la década de los sesenta del siglo XX, los guitarreros de Paracho han comercializado sus guitarras sextas en el estado de San Luis Potosí. Actualmente, siguen arribando a las casas musicales de Tamazunchale, Ciudad Valles y San Luis Potosí guitarras de fabricación industrial (económicas), en cuya *palma* o *cabeza* llevan serigrafiada la marca comercial de la guitarra: *JOM*, *GIL*, *Ochoa*, *Estrada*, etcétera.

⁹ De *centli*: ‘maíz’, y *pilcentli*: ‘maíz noble, maíz niño’.

¹⁰ Entrevista a Floriberto Ortiz Hernández, 25 de agosto de 2007, Texquitote.

Como consecuencia, los constructores de instrumentos de Texquitote se han adecuado a los nuevos requerimientos y gradualmente han ido modificando la forma de las plantillas o moldes de las guitarras quintas huapangueras y las jaranas — cada vez más delineadas —, la forma de la cabeza, de la nariz, así como los adornos, ahora de concha nácar, abulón o hueso de res. También han adoptado el uso de riel para los trastes, los clavijeros mecánicos, las cuerdas de nailon y las etiquetas; igualmente se pueden observar algunas guitarras quintas y jaranas con *abanicos*¹¹ en la estructura interior de la *cara* o *tapa*, que por lo general solo tiene dos varas horizontales en ambos costados de la boca. Actualmente se construyen incluso quintas y jaranas electroacústicas, en especial para los tríos que radican en los Estados Unidos de Norte América, laborando como huapangueros.

Los constructores de Texquitote reconocen la influencia de los rasgos de la guitarra sexta de Paracho en los instrumentos para interpretar el son huasteco. Como ejemplo, tenemos el comentario del señor Cayetano, quien explica la razón por la que comenzó a utilizar los abanicos arriba mencionados en la estructura interna de la quinta y la jarana huapangueras:

pues no sabía cómo, no sabía cómo... antes, pero como ya..., ya llegó, viene, viene instrumentos de que viene otro parte; eh..., de Paracho, hora que ya, ya todos quieren así, los clientes, fundadores, hora ya quieren todos con gabanico, con gabanico, hum, hum, aunque sea jarana, o quinta, o requinto, de todos modos quieren con abanico...¹²

Otro elemento estético y significativo de los instrumentos para el son huasteco (huapango) — no propio de la guitarra sexta — lo constituye la impresión de ciertas letras o adornos que aparecen al frente de la *cabeza* (en Paracho, le dicen *la palma*), haciendo alusión al nombre del trío, como Fama Hidalguense o Trío los Martínez. De igual manera, es ya parte de la ornamentación incluir los nombres propios, apellidos o nombre del

¹¹ *abanico*: 'varataje en forma de abanico propio de la guitarra sexta española'. El número de varetas es variable.

¹² Entrevista con el artesano Cayetano Pérez, 7 de marzo de 2007, Texquitote.

trío en la parte superior del *diapasón*, que son elaborados con materiales como la concha nácar y el abulón, que se combinan con hueso de res para los bordes, previamente blanqueado mediante un procedimiento tradicional. Los músicos protegen y adornan la tapa, utilizando una mica, que destaca por la combinación y brillo de varios colores.

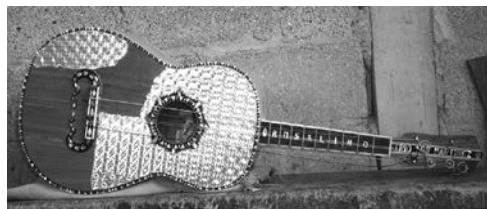


Fig. 1. Guitarra quinta o huapanguera.
Constructor: Frumencio Hernández, Texquitote.

Es sumamente complejo hacer una generalización sobre la construcción de la quinta huapanguera y la jarana huastecas, debido a que cada *kuachichiketl* utiliza diferentes plantillas para la tapa, así como también aplica diferentes diseños para el *puente* o *cordal* (figuras como víboras, murciélagos, media luna, de cuerno, sirena y diversas plantas). Asimismo, los diseños de la boca varían mucho, dependiendo del constructor, ya que existen numerosos modelos y técnicas para realizarlos.



Fig. 2. Quinta y jarana para trío huasteco.
Constructor: Frumencio Hernández.

Los contextos de producción de estos instrumentos no tienen relación con ningún sistema ritual; los artesanos trabajan cualquier día y a cualquier hora, no hay fechas especiales para realizar este trabajo: no se requiere de ningún tipo de abstinencia. En la construcción de la quinta y la jarana para el huapango no hay una normatividad ritual relacionada con el objetivo final de los instrumentos. Por tal motivo, los huapangueros que desean adquirir alguno, no tienen que realizar ningún acto ritual para obtenerlo; basta llegar a la comunidad con dinero, buscar a algunos artesanos y realizar una transacción económica, un acto de compra-venta.

En otras comunidades, la quinta, la jarana y el violín también se utilizan para interpretar el son de costumbre o son a lo divino. En Texquitote, por lo tanto, también se construyen estos instrumentos, pero siguiendo la normatividad ritual, aunque no es muy usual. En tal caso, estos instrumentos pueden manifestar otros rasgos estéticos significativos. La indumentaria de los músicos, así como sus instrumentos musicales, no presentan notables cambios, como en los utilizados para el huapango. La quinta y la jarana para el son de costumbre generalmente no llevan adornos de concha de abulón, concha nácar o hueso de res. La gran mayoría tiene adornos "rústicos", siguiendo una técnica análoga al pirograbado. Las plantillas o moldes siguen conservando las formas primigenias, casi sin curvas.



Fig. 3. Quinta y jarana para el son de costumbre.
Constructor: Cutberto Ramón.

La quinta y la jarana construidas para los sones huastecos, con fines festivos o ceremoniales, no pueden ser homogenizadas en su estética; cada una, en función del uso social, tiene su propia estética y su contexto de producción. Así, no es lo mismo construir una quinta y una jarana para el son de costumbre —austeras en su ornamentación y que corresponden a un cierto contexto y a una estética regional o local—, que construir una quinta y una jarana para uno de los populares tríos de huapango, cuya estética responde a otros contextos, que remiten a las guitarras sextas de Paracho, Michoacán.

Actualmente, estos dos instrumentos se construyen por lo general con madera de cedro rojo de la propia comunidad y ambos se elaboran siguiendo la técnica del ensamblado de piezas de madera. Existen indicios de que en el pasado ambos instrumentos fueron construidos siguiendo una técnica diferente: el escarbado o rascado de una sola pieza de madera.¹³

Lo explicado hasta aquí nos da una idea de lo complejo que resulta la representación del instrumento musical para ejecutar los sones de la Huasteca. Ahora, siguiendo con esta dicotomía entre instrumentos para el son huasteco o huapango —expresión de lo humano— e instrumentos para el son de costumbre —expresión de lo divino—, me interesa ofrecer otros argumentos acerca del son articulado con la dimensión religiosa, con el fin de acercarnos, por otra parte, a la complejidad de la caracterización del concepto *son* en general y *son huasteco* en particular. El concepto de son es tan general que permite incluir al *son divino* y su conjunto instrumental —parte esencial de *el costumbre*—, cuya estructuración se expresa en otro tipo de relaciones estéticas, vinculadas con la historia mítica local, regional.

En Texquitote se construyen otros tres instrumentos para ser usados especialmente en la danza de *Pilayakaxtinitl*, *Danza del arpa* o *Danza de cascabel*: el arpa, el rabel y el cartonil. A partir del proceso de construcción de estos, junto con el análisis de sus elementos constitutivos, trataré aquí de explicar este planteamiento.

¹³ Técnica aplicada hasta nuestros días en la construcción de jaranas y guitarras de son de la región jarocho en Veracruz [N. de la R.].

Se deben tener presentes algunas consideraciones antes de entrar al análisis del arpa y su dimensión simbólica. Una de las cosas sobre las que hay que llamar la atención es la relación existente entre la tradición en Texquitote de construir instrumentos musicales de cuerdas y un complejo sistema ritual, lírico, coreográfico y musical —del que es parte integral—, relacionado íntimamente con la gramínea más importante de los pueblos originarios de México: el maíz. Ese sistema ritual se manifiesta a través de la categoría nativa, llamada el costumbre. Diversos elementos constituyen este sistema: la música, los músicos, la danza, los danzantes, la comida (*patlache*), el copal, las flores, el aguardiente, el maíz, las narraciones orales (con las normas éticas implícitas en ellas), las velas, el altar, los instrumentos musicales de cuerda y, por supuesto, la práctica de construirlos y los propios artífices. El costumbre se ofrece en un marco de respeto principalmente para rituales de aseguramiento y agradecimiento del maíz. El maíz tiene una importante función y representación en el grupo náhuatl como símbolo modelizante de la cultura, por una razón que expondremos a continuación.

Para entender por qué los tres instrumentos son tan respetados y significativos, y por qué la práctica de construirlos está vinculada al sistema ritual, debe prestarse atención al sistema normativo oral de la comunidad. Tal vez la respuesta está en una palabra recurrente en las narraciones y las prácticas culturales de los habitantes de la comunidad: el respeto (Hernández Vaca, 2007).

Estoy de acuerdo con Gyögy Szalijak cuando afirma que “las normas éticas nahuas de la práctica ritual del costumbre se sintetizan en la palabra ‘respeto’ (*tlatelpañilistli*)” (2003: 134). Esta noción de respeto, presente en diferentes contextos y relaciones como un valor axiomático, “desempeña un papel muy importante entre los conceptos sobre el mundo”. De hecho, al ser un valor fundamental, concentrado en la ejecución de el costumbre, el que prácticamente se relaciona con la cultura en general, esta noción de respeto se encuentra presente en el sistema social y en el sistema de pensamiento: básicamente, se manifiesta en la totalidad de la cultura de la comunidad. Por lo tanto, el valor ético del respeto es una categoría que armoniza las relaciones entre los nahuas de Texquitote. Por medio del respeto se regula la convivencia social entre los habitantes de la comunidad (padres, hijos, vecinos, parientes, amigos) y, más impor-

tante, se regulan las relaciones entre los habitantes de la comunidad y los dioses o señores de la tierra; esto, apoyado en otra noción importante: las relaciones basadas en la reciprocidad.

En este contexto, donde el respeto es clave para entender la dicotomía de los instrumentos para los sonos huastecos, los *kuachichiketl*, que de verdad saben construir instrumentos siguiendo la norma ritual, sitúan a estos en una dimensión distinta de los otros, que son, por llamarles de alguna manera, profanos. El arpa, rabel y cartonal “son de verdadero respeto, son muy delicados y no cualquiera puede tocarlos”. Así lo comunicó uno de nuestros amigos de la comunidad: “El arpa no es una cualquiera, no es como una guitarra que puede tocarse en cualquier rato, cualquier lugar y por cualquier persona; no, el arpa es de mucho respeto, tiene su punto muy significado”.¹⁴

El maíz y el valor del respeto en la construcción de los instrumentos del son de costumbre

Es importante establecer en qué medida la música, la danza y los instrumentos musicales como el arpa, el rabel y el cartonal, junto con la práctica de construirlos, están insertos en un estricto sistema ritual enmarcado por el respeto. La etnóloga María Eugenia Jurado Barranco, a través de las narraciones orales relacionadas con el nacimiento del maíz, identificó el origen de la música sagrada: el son a lo divino (Jurado, Barranco, s. f.).¹⁵ Así, la música sagrada, parte integral de el costumbre, guarda relación paralela con los mitos acerca del origen del maíz.

En este sentido, entre las entrevistas etnográficas realizadas con los artesanos, encontramos un bello relato que narró el señor Clemente Hernández Francisca, el cual es, según mis deducciones y la comparación con relatos recogidos en otras comunidades por otros autores, uno de los mitos que explican el nacimiento del maíz, paralelo al origen del arpa y la música. La narración dice:

¹⁴ Floriberto Ortiz Hernández.

¹⁵ Véase la ponencia, “De mitos y de sueños, la música sagrada entre los teneek de la huasteca”, *II Foro Nacional de Música Mexicana. Los instrumentos musicales y su imaginario*. Patzcuaro Michoacán, 29 de Septiembre de 2005.

El *Cintektli*, era una vez que vivía una señora y tenía una hija, una hija tenía, y no lo dejaba para salir, pero así él [ella] lo acarrea agua, todo lo hacía todo, pero está encerrado la hija. Era una hija bien bonita, dicen. Luego de allí, pues, una vez, ya no quiso él [ella] salir, y va a salir para fuera, iba ir a bañar hasta el arroyo no, nomás lo bañaban, ento's de allí salió, ya va en camino, queriendo a lo mejor ahí —¿no has oído también se llama un pájaro le llamamos *papan?*—, y que empezó a gritar el ese pajarito, y empezó a gritar a la, donde estaba parado arriba en un árbol, el pájaro, y que se asoma la señorita, ver arriba donde estaba ese pajarito, y cuando se puso la vista arriba, y como abrió la boca, entonces ese pajarito hizo su necesidad y cayó en la, en la boca de la muchacha, cayó y lo mejor él [ella] lo tomó, entonces la señora ya llegaron, llegó a la orilla del arroyo, le enjuagaba su boquita su lengua, y ya no, parece que le quitó todo, pero él [ella] ya lo tomó la caca de ese pajarito; dentro de poco tiempo ya se empezó a ver la chamaca, ya ella no es sola, ya va, eh... como se va embarazando, así se empezó, y así hasta que se nació el bebé, hasta que nació, pero la agüelita está bien, bien enojado[a] porque así se hizo su hijita, entonces así creció, y un día ya, ahí grandecito, no sé qué tantos años tiene, y que lo agarró y que le echó unas patadas o con garrotazos hasta que como lo mató, y lo mató, entonces lo fue a enterrar donde esas hormigas, como nosotros les llamamos, arrieros, allí lo enterró, para que allí, que le coma, que se acabe todo; pero dentro de unos cinco o ocho días fue a verlo, ya estaba nacido el maizalitos, ya estaba así los maizalitos, y todavía fue a llevar una garrotada, y los garroteo ese, maizalitos, y ellos se cortaron y se doblaron otra vez, y dieron fruto un maizal, luego ya cuando ya está el maíz, el elote, y quiso ese el agüelita, enton's fue a cortar elote y las coció, y la comió, como antes dice el dicho, antes no tenía, no hacían la necesidad del dos, era... no —eso dice el cuento, no sé cómo será eso—, y entonces ese día cuando ya comió el elote, entonces ya le dio ganas para ir aaa... hacer el baño del dos, así le pasó, entonces a la hora se empezó a doler el estomago porque no hay donde, entonces ese niño, él ya sabe que para ese ya lo comió, y todavía, cuando ya está llorando con su estomago y él [ella] quería hacer la necesidad, él le habló, le habló ese, el muchachito: “¿Qué tienes, abuelita? —le dijo—, ¿qué tiene, abuelita?” “Ahhhh... como eres chiquitito, yo ya te comí, no sé si todavía vives”. “¿Qué tienes!?, ¿qué tienes!?”. Ento's que lo trae un pedazo de carrizo, lo fue a traer y que le hace el hoyito, para, hizo su necesidad, y todavía ya hizo su necesidad, y todavía —pus eso ya no sé cómo lo hicie-

ron—, y después, después, parece, ‘taba en una casa, estaba tocando el niño, el Cintektli, ‘taba tocando con el arpa, y el abuelito [la abuelita] con el coraje, siempre anda, y entonces, lo fue a... a encender ese casita donde él estaba tocando, para que se quemé allí, pa que se haga ceniza, y de allí cuando se quemó toda la casita; entonces fue a ver la abuelita, donde ve un montón de ceniza: “A lo mejor este es mi nieto que le quemé”, y que le agarra un puño de ceniza, lo prueba, y él todavía le habló de fuera, él todavía le habló: “¿Qué comes, abuelita?”. “¡Ay, que niño!, yo pensaba ya estabas encendido, por eso estoy probando el ceniza, yo pensé es de tuyo”. Y él se salvó, y luego enseguida ‘taba haciendo, cosiendo, haciendo, eee... hilos la señora; entonces allí también en una casita: “Hora vas a ver”; entonces se volvió hacer, hora el..., el Cintektli, entonces fue él, lo quemó él, el jacalito donde estaba la abuelita, él sí, ese no se salvó, ese se quemó allí, y allí luego lo fue a... ver: pus todo se quemó y él ya no apareció nada de ella. Luego de allí ya, al poco tiempo lo fue a recoger este el..., la ceniza y lo fue a enterrar, y luego después le dijeron, le dijeron a la ceniza leeee, lo levantó ese chamaco, y lo metió en un güaje, en un güaje, y luego ayudó a un sapo, de esos grandotes, entonces le encargó pa que lo vaya a enterrar allá dónde él le dijo: “Ve ya a enterrar pa que no lo vean”. Pero como él está muy chistoso, el sapo, como hora nosotros, siiii nos va encargar alguna persona llevar: “Qué cosa es lo que lleva, quiero ver”, y que lo destapa el güaje; a la hora que lo destapa, entonces salieron unas moscas, d’esas como nosotros les llamamos *quijote* [kuaxikojtli], d’esas que pican, como ‘ste... avispas, pero no son avispas. Pues de allí, allí terminó la señora, y ya no hubo ido, y luego regresó el sapo y ya está bien hinchado en la espalda, y luego le dice el Cintektli: “Y eso, ¿qué te paso?”. “Nada, no me ha pasado nada”. “¡Ah, tú lo destapaste el güaje, por eso te picaron!”. Desde esa... y por eso hora vemos el sapo: tiene como granitos en la espalda. — Es un tradición, no sé si será cierto o qué, pero en los antepasados así lo decían...¹⁶

Este relato se puede resumir del siguiente modo: una muchacha muy bonita vive con su abuela, encerrada, no la dejan salir de la casa. Al salir

¹⁶ Entrevista al artesano y rezandero Clemente Hernández Francisca, 21 de marzo de 2006, Texquitote. Según el informante, este relato era narrado por su madre, ya fallecida, la señora María Francisca Juana. He respetado la narración original, haciendo del relato una transcripción *verbatim*.

a bañarse en el arroyo, le cae en la boca el excremento del pájaro *papan* (ave que se alimenta de maíz); del acto queda preñada. Hay un sentimiento de hostilidad de un personaje femenino (la abuela) hacía el feto y luego hacía el niño, el cual es la representación del espíritu del maíz o *Cintektli*. Tiempo después, la abuela lo mata y sepulta donde hay hormigas *arrieros*. El niño no muere, renace convertido en la mata de maíz, nunca muere, pues el maíz siempre se renueva, florece. Ya maduro, se convierte en elote, y la abuela lo come, pero el elote no muere, renace cuando la abuela defeca, ayudada por *Cintektli*, que con la punta de un carrizo le hace el ano para que pueda obrar. La abuela insiste en matarlo. Un día *Cintektli* está tocando el arpa dentro de una casa, la abuela le prende fuego para matarlo, *Cintektli* se incinera junto con el arpa, sus cenizas y las del arpa quedan mezcladas; hay una simbiosis simbólica entre el maíz y el instrumento musical. *Cintektli* renace de las cenizas, mezcla del maíz y el arpa, así jamás muere. Es como la flor, se renueva alegremente, floreciendo en una dimensión cíclica.

Esta es la narración de *Cintektli* (el espíritu del maíz, el niño del maíz, el dueño del maíz).¹⁷ Otros autores mencionan un relato de similar estructura con el nombre de *Chicomexochitl* (siete flor).¹⁸ Aunque los otros trabajos se refieren a diferentes comunidades de la Huasteca potosina e hidalguense, es evidente que las narraciones pertenecen a un mismo arquetipo, en todas se hace referencia al nacimiento del maíz relacionado con un héroe mítico llamado *Chicomexochitl*, que en el caso de Texquitote se llama *Cintektli*, o *Piljcintektli*. Los elementos también cambian, por ejemplo, en un relato recopilado en Chicontepec, comunidad náhuatl en el estado de Veracruz, el animal que embaraza a la muchacha de donde nace el maíz es una pulga y no un pájaro *papan*. En general, algunos personajes y escenarios son distintos, pero la estructura y la trama es la misma: el nacimiento del maíz, vinculado con la producción musical e instrumental. El relato presenta de manera simbólica el nacimiento

¹⁷ Traducciones proporcionadas por la gente de Texquitote.

¹⁸ Véase: Jurado Barranco, 2001; Jesús Ruvalcaba, Juan Manuel Pérez Zevallos y Octavio Herrera, coord., 2004; Juan Manuel Pérez Cevallos y Jesús Ruvalcaba, coord., 2003; Enriqueta Olguín, 1993, y Gonzalo Camacho y Susana González Aktories, 2002.

del maíz, representado en la figura del mítico Cintektli que, a la vez, se vincula con el origen del arpa y la música.

Un dato interesante en una de las narraciones (recopilada por María Eugenia Jurado Barranco) es el hecho de que Chicomexochitl se representa interpretando la flauta de carrizo, no el arpa. Esto podría sugerir que en la narración original el héroe mítico asociado al maíz interpreta la flauta de carrizo, instrumento que ya existía antes de la llegada de los españoles. Es muy posible que, entre el grupo náhuatl, la asociación entre el nacimiento del maíz y el origen de la música exista desde la época prehispánica, y que durante el proceso de evangelización la narración haya sustituido algunos de sus elementos (la flauta de carrizo por el arpa), cuando se produjo el contacto con los nuevos instrumentos musicales vinculados con el ritual católico y la cultura musical alrededor del mismo. Creemos que no es fortuita la permanencia en la Huasteca del primer modelo de arpa introducido en Hispanoamérica en el siglo XVI, y no sus versiones posteriores.

En el relato aparecen elementos que permiten construir la asociación del origen simultáneo del maíz, la música y el arpa. Esto explica por qué el arpa y su construcción están vinculadas al sistema ritual del maíz y al valor ético del respeto.

En este contexto, el arpa, al estar relacionada con la principal divinidad, aparece como el instrumento musical sagrado y respetado. En sentido análogo, es como si Jesucristo se representara como ejecutante de arpa. Esta dimensión sagrada del arpa, relacionada con el “espíritu, niño, dueño del maíz”, hace que el arpa sea el instrumento musical más importante de todos los instrumentos huastecos. En la cosmogonía náhuatl, el arpa está asociada simbólicamente con el principal Dios: la representación del maíz. Existe un vínculo inquebrantable entre Cintektli y el arpa, fundidos por el fuego en una sola ceniza, dándose un tipo de relación en tiempo y espacio cíclicos.

Así, los instrumentos musicales, la danza, la música, los músicos, los danzantes, el aguardiente, el *patlache*,¹⁹ el copal, las velas, las flores y las narraciones son un todo: el costumbre, ofrecido en principio en las

¹⁹ *patlache*: ‘tamal grande elaborado con un gallo y una gallina enteros sacrificados de forma ceremonial’ [N. de la R.].

ceremonias relacionadas con el aseguramiento y agradecimiento al maíz, donde se evoca la figura del Cintektli.

El arpa, en este sentido, al estar relacionada directamente con la mayor de las divinidades, no puede ser “una cualquiera”, “el arpa es de mucho respeto” y “tiene su punto muy significado” —como mencionó uno de nuestros principales amigos e informantes. Por lo tanto, no puede ser equiparada con una artesanía, ni debe ser elaborada por una persona cualquiera, como cualquier objeto material. La práctica de construirla se enmarca dentro de un sistema ritual, que tiene como trasfondo los valores éticos, no solo del respeto, sino también de la envidia y de la reciprocidad, como se verá más adelante. El arpa fungirá (ya terminada) como la intermediaria, entre los hombres y los dioses, me explicaba un “arpista”: “El arpa es como un juez o un abogado”, es la que interfiere a favor de los hombres, pidiendo a los señores o dioses buenas cosechas, agua, salud, bienestar para la comunidad. En este sentido, es natural que la construcción se realice apegada a la norma ética más importante de el costumbre y del sistema social: el respeto.

El arpa es como una novia

La comunidad de Texquitote es por excelencia, como ya se dijo, el centro manufacturero de instrumentos musicales huastecos. Al lugar acuden músicos de toda la región huasteca que desean comprar un instrumento, ya sea para el huapango o para la danza. Cuando el instrumento es para ser utilizado en el huapango, basta con llevar dinero, elegir y comprar la quinta huapanguera, jarana o violín. Cuando se desea adquirir un cartonal, rabel o arpa, no basta con llevar dinero, no es tan sencillo. Según los constructores, la “cosa es muy diferente si se habla del arpa”; hay normas especiales para fabricarla y deben respetarse de forma estricta. Es necesario “pedirla”, al igual que a una muchacha huasteca:

Tiene que poner la ofrenda, porque un arpa, como te decía, es como una novia, como una novia. Porque el más antiguo, si vamos recordar el más antiguo, que, antes era así, antes era más respetuoso y más exagerado, pero hasta horita, lo que estamos viendo se está cambiando mucho. Pe-

ro, si vamos a hablar de tradición, entonces pues así es: cuando van a querer arpa, tienen que llevar algo.²⁰

Como en la petición de mano, cuando un músico o danzante llega con los constructores para solicitar la construcción de un arpa (*kuatsokoro*), es necesario pedir permiso a los señores o dioses de la tierra. Así, “el que encargue un instrumento, se debe de encargar también de traer un litro de aguardiente, copal, incienso y cuatro velas; eso es el principio, eso es cuando para pedir permiso”.²¹ Pedir permiso se explica así:

Es pedir permiso, la autorización, en la tierra, ¿por qué?, porque en la tierra es lo principalmente, es donde nacemos, donde nacemos nosotros como humanos y donde nace el árbol, y allí también se puede pedir permiso a la tierra, que se puede pedir todo porque en la tierra todo hay. Entonces, eso, que viene a pedir un instrumento siempre tenemos que hablar de esa manera, y ese tradicional aguardiente de caña se brinda, se enciende las velas, y así para que así esté, pidiendo permiso.²²

El aguardiente y las velas son para pedir permiso a los señores de la tierra, en este caso a Cintektli, para poder construir el arpa. El constructor del arpa y el músico o danzante solicitantes de arpa piden permiso brindando con aguardiente de caña. El brindis se lleva a cabo primero con la tierra y después entre el constructor y quien recurre a sus servicios. Esto se realiza sobre una mesa en cuyas cuatro esquinas se prenden unas velas junto con el copal. De esa manera se respeta la norma de la ofrenda y queda pactado el compromiso de hacer un arpa, o el juego de arpa, rabel y cartonal. De común acuerdo, se pacta la fecha de entrega de los instrumentos, cuyo proceso de fabricación se desarrolla en un lapso de siete semanas. A partir de ese acto, el artesano acata las normas éticas del costumbre, de manera que no se falte al respeto a los señores o dioses de la tierra y los instrumentos sirvan para la danza del arpa. Además,

²⁰ Entrevista con Floriberto Ortiz Hernández, 25 de agosto de 2006, Texquitote.

²¹ Entrevista con Floriberto Ortiz Hernández.

²² Entrevista con Floriberto Ortiz Hernández.

para no faltar al respeto, hay que mantenerse “limpio” y hacer abstinencias rituales sexuales y de alimento.

Para la construcción de un arpa se procede de la siguiente manera. Una vez que se ha pedido el instrumento y se solicitó el permiso a los dioses o señores para trabajar, el primer paso es la selección y el corte del árbol de cedro rojo, llamado en náhuatl *tiokuahuitl*. Los constructores opinaron que no se usa una madera cualquiera, “es una madera sagrada, como divina; *tiokuahuitl* se compone de dos palabras: *tio* y *kuahuitl*; la primera, *tio* o *teo*, hace referencia a lo divino; la segunda, *kuahuitl*, es madera o palo, por eso se entiende como madera divina o sagrada”.²³ Debido a ello, el árbol que dará vida al arpa, debe ser “tumbado” un día “escogido”:

Es en menguante, es en la luna menguante cuando se debe de cortar, porque es día escogido también, dependiendo como caiga la luna. Porque si uno la corta cuando esté la luna así tierna, digamos, con creciente, eso también, este, no falta, se puede, se puede picar la madera, y aunque lo cortes, pus no te sirve. Y eso cuando esté la luna, la luna bien, muy bien, entonces, si la cortas, pus no importa, la madera puede estar y no le puede pasar nada. Así es.²⁴

Además de esperar un día “escogido” de luna menguante, el árbol de cedro rojo debe estar físicamente en un lugar especial, para garantizar las mejores cualidades sonoras. Se nota aquí la necesaria intervención de los vientos provenientes del norte, punto que en los mitos de origen tiene una gran importancia:

Para hacer un arpa es muy diferente que cortar un árbol para una guitarra. Es muy diferente si se habla de arpa. Necesita cortar un cedro donde esté la loma, para que, para que, 'ste, [la] voz salga bien, para que tenga voz un instrumento. Sí, porque ese instrumento, ese, si se habla del arpa, ese no es como un juguete, sino que se trata respetuosamente. Entonces, necesita cortar, que, 'ste, en la loma, donde pega el aire por los lados y donde le pega sol. Sí, para que así pues, 'ste, un instrumento salga con

²³ Entrevista con Floriberto Ortiz Hernández.

²⁴ Entrevista con Floriberto Ortiz Hernández.

bien, con resonancia, que tenga voz, para que así no pierde el sonido, lo principal es el norte, el norte, porque de allá viene todo, del norte, que le pega el aire.²⁵

Una vez que se eligió el árbol, teniendo en cuenta las consideraciones inherentes al oficio de *kuachichiketl*, se “tumba” y se elige el tronco de madera de donde va a salir el arpa. Con ayuda de serrucho y hacha se raja la parte más propicia, generalmente una de las partes de en medio. Una vez teniendo el tronco de madera en la casa, en el lugar de trabajo del constructor, se quita la *tecata* (“corteza”) y se deja secar muy bien. La tradición señala días “buscados” o “escogidos” para trabajar en el instrumento. Los días “buscados o escogidos” son los martes, jueves y viernes, es decir, tres días por semana, en un lapso de siete semanas. No conocemos las razones simbólicas de esta distribución del trabajo, pero entendemos que permite al artesano alternar el proceso de construcción con otras actividades. En versión de otro artesano, se nos dijo que para construir un arpa se tiene que empezar el miércoles de ceniza, para terminar el viernes santo.

Durante todo el proceso de elaboración del arpa, el constructor debe sujetarse a ciertas abstinencias rituales, de manera que siempre se mantenga “limpio” y la norma ética del respeto no se quebrante. Es necesario abstenerse sexualmente mientras dura la fabricación del instrumento y trabajar fuera de la casa (en el cerro) donde no se tenga contacto con ninguna persona.²⁶ Todos los días, antes de iniciar el trabajo, es importante ofrecer un vaso de aguardiente a la tierra, hasta que se termine el proceso de construcción. Una vez que se cumplen las siete semanas de la etapa de elaboración y se concluye la fabricación del arpa, se entregan los instrumentos; siguiendo con la analogía, se otorga “la mano” de la muchacha:

Cuando ya van ir a recoger, entonces van a llevar esa ofrenda, allí es un ejemplo, grande, allí es donde se ve que... cuando lo recibe uno es con

²⁵ Entrevista con Floriberto Ortiz Hernández.

²⁶ Plática con el señor Frumencio Merced Hernández y con Floriberto Ortiz Hernández.

alegría, con ánimo y con amor, con respeto que se merece. Y así, para que así, pues... — porque hay muchas personas como que no lo toman en cuenta, y eso hay que tomarlo mucho en cuenta —, entonces pa que no haiga este, problema, porque si no entre más quiere uno, pa los remedio, se puede crear mucho, muchos problemas de enfermedad, y enton's por eso, pa que no le pase uno, entonce, 'ste, hay que tomarlo con respeto. Sí, con respeto. Y así, así antes de lo más antiguo así era.²⁷

El sentido del respeto se encuentra presente en todo el proceso de construcción de los instrumentos. Este valor axiomático se manifiesta mayormente con el otorgamiento de la ofrenda o el costumbre como forma de agradecimiento, primero a los dioses de la tierra, después al artesano. En el día de la entrega del arpa, el costumbre u ofrenda consiste en música, danza, patlache, velas, copal, aguardiente, flores. La descripción etnográfica del ritual de entrega de los instrumentos es demasiado extensa para incluirla aquí; solo mencionaré algunos puntos, como la puesta de dos mesas, una para los instrumentos y otra para la ofrenda (el costumbre), dedicada a los señores de la tierra; se brinda con los instrumentos, de manera que el aguardiente primero caiga sobre los instrumentos y después escurra hacia la tierra. Acto seguido, el artífice del arpa brinda con las personas que encargaron el trabajo — con los músicos, con los danzantes —, para finalmente terminar comiendo el patlache de la ofrenda. Todo sucede dentro de un estricto marco de respeto. Uno de los artesanos claramente nos explicó la noción del respeto al arpa:

Uno la toma así, con, de veras, con aprecio. También tiene vida, porque si usted lo maltrata, alguna cosa que es importante, tal vez se puede perjudicar uno, porque como te decía, el arpa, el arpa no se conoce nomás por el arpa. El arpa se conoce por respeto, el arpa se conoce por de lo más antigua que conservaban ellos, y para ellos era muy respetuoso, agarraban con respeto, lo tomaban con respeto, no la tomaban como en juego, y por eso era muy delicado de agarrar como quiera, y hasta horita pus también.²⁸

²⁷ Entrevista con Floriberto Ortiz Hernández.

²⁸ Entrevista con Floriberto Ortiz Hernández.

El arpa no se concibe como un objeto material insignificante, por el contrario, se habla del arpa como un sujeto vivo, con emociones y sentimientos, semejante a sus artífices, con el cual se brinda, se convive y se le guarda la mayor de las reverencias, seguramente por tener relación directa con Cintektli. Así, el arpa conecta el presente con el tiempo mítico y el tiempo histórico; siempre se hace referencia a los dioses o señores de la tierra y también a los difuntos, músicos, danzantes y curanderos de Texquitote.

Igualmente necesario es pedir permiso a Cintektli, a esta divinidad del maíz (por estar directamente relacionada con ella), para poder hacer uso del instrumento musical, el arpa, que según la narración, le pertenece. La forma correcta de pedir el permiso es otorgando “ofrenda”, apegados a la norma ética más importante del costumbre, que he venido explicando: el respeto.

Si el respeto enmarca la práctica de la fabricación del arpa y las relaciones sociales, es natural que en los instrumentos también se manifieste la otra categoría que culturalmente es opuesta al respeto, es decir, la envidia (Hernández Vaca, 2007). A través de los elementos constructivos se puede identificar y mostrar la forma en que el otro valor ético, la envidia, aparece representado en los elementos constructivos del arpa y del rabel.



Fig. 4. Instrumentos para el *son de costumbre* huasteco: kuatsokoro (arpa), pilkochotsin (rabel) y cartonal.

Un sistema lírico, coreográfico, musical, festivo: *la presentación o llegada*

El arpa, el rabel y el cartonal se emplean para la *Danza de Pilayakaxtinitl* o *Danza de cascabel*, cuyos usos sociales son, según se dijo, asegurar y agradecer al maíz, pedir lluvia cuando hay escasez, remediar o sanar a alguna persona, honrar a un santo patrono. Como ya he venido mencionando, el complejo sistema ritual del costumbre, además de los instrumentos musicales y la música, incluye alimento, bebida, danza, velas, copal, narraciones, normas éticas. Este sistema representa la forma de agradecer a los señores o dioses de la tierra, por lo tanto, es la forma de reactivar las relaciones armoniosas entre los hombres y los dioses dentro de un marco de respeto y reciprocidad. El arpa y el otro par de instrumentos del trío del costumbre tienen funciones metamusicales. Los elementos u órganos constructivos del arpa (el pescuezo con animales encontrados, botones de cuerno de toro para el encordado, las 22 cuerdas, la flecha, etc.) tienen un profundo significado, como ocurre con la música, que, además del valor estético, “nos permite observar la articulación del arte con otras dimensiones culturales” (Camacho Díaz y Tiedje, 2005: 120).

Por ejemplo, el arpa tiene 22 cuerdas. Cada una se encuentra representada por un nombre que contiene un texto oral que legitima su existencia. El número de cuerdas del arpa tiene también relación con el número siete, número importante dentro de la cultura náhuatl y del que reservaremos una interpretación para otro espacio. Según los constructores, se cuentan por tres grupos de siete, dando un total de veintiuno, más “un canario” que concluye a la vez que se conecta con el comienzo de la “presentación o llegada”, dando un total de 22 cuerdas. El número de cuerdas también lo relacionan con santa Cecilia:

El veintidós, cuerda que tiene, como vemos a la filarmónica santa Cecilia. La santa Cecilia es una... es un ángel, santa, virgen, se le puede llamar. De allí proviene, las cuerdas, que contiene el arpa, veintidós cuerdas, por eso, un día veintidós de noviembre la celebran, la filarmónica de santa Cecilia, que es el patrón, o la patrona, de todos los músicos, a nivel mundial.²⁹

²⁹ Entrevista con Floriberto Ortiz Hernández, 20 de marzo de 2007, Texquitote.

Al comenzar las ceremonias de aseguramiento y agradecimiento al maíz, existe la norma que establece tocar siempre 22 “sones escogidos” en “la presentación” o “la llegada”. Después de eso, ya no se tocan “sones escogidos”, se tocan otros sones con nombres de animales, elementos de la naturaleza y otros.

Falta hacer una investigación más profunda al respecto, pero algunos indicios hacen pensar que muchos de los nombres de los sones de la “presentación o llegada” y los que se tocan después del cierre de esta, coinciden con las acciones coreográficas corporales del ritual; lo mismo que los eventos de la naturaleza acontecidos en el tiempo y espacio del ritual. Así, se toca *Mistli* (luna) cuando la luna sale o se presenta; *Los arrieros* (hormigas arrieras), cuando después de cenar juntan las hojas de tamal y “basura” para mantener limpio el espacio; *El gallo*, cuando va amaneciendo, como a las cuatro de la mañana, hora en que canta el gallo; *Tonatiuh* (sol), cuando empieza a salir el sol. Se tocan también varios sones con nombres de animales, en los que los danzantes coreográficamente representan al animal; por ejemplo: *El cangrejo*, en que todos danzan para atrás, simulando el movimiento del cangrejo. Al terminar el acto ritual se toca el son *El agradecimiento para todo*.

Lo que puede afirmarse es la existencia de 22 “sones escogidos” para la “presentación” o “llegada” y la representación de estos en las cuerdas del arpa. En este contexto, la presentación se realiza con los señores o dioses de la tierra. A ellos está dedicado el costumbre. De esta forma, son 22 cuerdas del arpa y 22 sones escogidos, cada uno con su nombre y su respectivo texto oral. El orden y los nombres se presentan a continuación:

Presentación o llegada

1. *CanarioTetlajpaloli* (un saludo).
2. *Mesa grandeKampatlanunutsa* o *Nahui*, lugar (cuatro puntos cardinales, cada esquina de la mesa).
3. *Mesa chicaMesa chikitetsin*.
4. *PañueloPaño*.
5. *AguardienteUitsikilatl*.

6. VasoCe tlatamachihulisti.
7. ChuparroslaUitsilin.
8. Canario (un saludo)
- 9-15. Siete cerrosChikontepetl (se tocan siete “sones chicos”).
16. CanarioTetlajpaloli.
17. Flor menuditaXochitlpitsantsin.
18. MalincheMalitsin.
19. SentimientoTekipacholi.
20. FlorXochitl.
21. Agradecimiento para todoTlaskamati paranotchi.
22. CanarioTetlajpaloli.

Cada una de las cuerdas tiene un nombre, un significado especial dentro del entramado simbólico del costumbre. La narración y transcripción del significado de cada uno de los 22 “sones escogidos” es larga y el espacio aquí insuficiente para referirnos a todos ellos.³⁰ Para el ensayo opté por seleccionar, a manera de ejemplo, uno de los “sones escogidos” que revela, además de la dimensión literaria, la complejidad de los instrumentos construidos para el son de costumbre o son a lo divino.

Siete Cerros, *Chikontepetl*³¹

El siguiente se va a llamar *siete cerros*, siete cerro, pues significa también, bueno, creo que, muchos señores, danzantes, lo han de saber, o si, si lo supieron, para qué es esta danza, y porque hay un son que se llama siete cerros. Siete cerros, ese proviene de mucho más allá, de historia prehispánica, porque esto se puede hablar de unos tres mil años, uhm, porque, siete cerro, ahorita pus están colocados, alrededor de, del mundo entero, pero, antes, estaba un cerro muy grande, que está, está colocado por parte del norte, sí, entonces ese cerro era tan alto, era alto, casi como llegaba a medio cielo, entonces, allí, hay un cueva, o todavía existe un cueva, pero, grande, allí, era la cueva, o es la cueva muy grande, en donde muchas personas llegaban allí, y entonces, pues, que también, como había una

³⁰ Ver Hernández Vaca, 2007.

³¹ Transcripción *verbatim*.

cueva muy grande, y era lugar solitario, pues habitaban muchas, muchos animales, que ahorita casi ya no existen de esos animales, que era ya, ya se murieron, también existían como personas, pero, con diferentes clases ya, que tenían cuernos y tenían cola grande, pero, pero así como personas también, de estatura como una persona. Existían esos, cómo lo puedo llamar... hombres, pero, no, no pensaban como, como horita, como personas humanas pensamos cosas, sino que eran, eran malos, que habitaban allí en esa cueva, y entonces, cuando, cuando nació, eee..., nuestro señor Jesucristo, ese cueva ya, ya existía, y entonces, como eran, como por decir eran judíos, eran, eran en contra de, de nuestro señor Jesucristo, y entonces, pensaban de que existe un dios, arriba, pero para ellos, casi no le tomaban en cuenta, eee..., y entonces, un tiempo, planearon de que si iban a subir en este cerro, lo más alto que se pueda, hasta la mera punta, podrían, podrían ver el señor allá arriba, o podrían ver algo, que, que, de lo que hay allá arriba, pero, intentaban subir, al cerro, a la más alta, pero no, nunca, nunca lograron allegar, y entonces, pues vio que, que, el padre celestial vio que existe mucha, mucha desobediencia aquí en el mundo, hay mucha desorden, de que un día dijo el señor de que, es mejor, que va a mandar unos, unos truenos, unos vientos, muy fuerte, para que los derrumbara todo ese cerro y quedara destruida, entonces, pues, llegaron allí, y mucha gente, que pensaba que, que era malo, y entonces, pus un día, pus vino fuertes vientos, fuertes truenos, relámpagos, y agua, ese hubo, y, con truenos, muy fuertes, pues entonces, este cerro lo derrumbaron, lo destruyeron, se partió en pedazos, como vino fuertes vientos, los sopló este viento, y, y el señor pus como es grande, es maravilloso, es infinita, él quiso colocar unos cerros, más o menos, como medianos, ya no, para que ya no, ya no tuvieran bastante poder, y..., o bastante, bastante, este..., altura que donde pudieran allí, a saber que es lo que hay allá arriba, entonces, pues de allí, pues, más que nada, los cerros fueron volando, en pedazos, y, se fueron colocando, por alrededor del mundo entero, salieron siete pedazos, se partieron en siete pedazos, de un cerro que, que era, partieron siete pedazos, y, están colocados ahorita alrededor del mundo, y este son que vamos tocar horita, como siempre digo yo, cada música, cada son, cada melodía como se puede llamar, tiene su significado, y entonces, horita estos cerros están colocados, cada cerro, contiene, cada cerro contiene, de los siete, de los siete, de los siete cerros que hay horita, cada son contiene un cerro, o un cerro contiene un son, y de los siete, por eso, esta danza que vamos a, que estamos tocando, es danza del arpa, o danza de *pilayakachtinitl*, se le puede llamar,

danza de cascabel, verdá, también; esta danza pues, pues casi todavía nosotros donde podemos, pues sabemos, pa nosotros, no hay, este..., no hay, no hay duda para explicar, para nosotros queremos que se enteren, que entiendan cómo es la danza, para qué es la danza y para qué son los sones, porque cada son, vuelvo a recalcar, significa mucho; hay unos, por si una persona la puede, la puede tocar el arpa, la puede tocar el rabel, pero no sabe su significado, pues allí donde, no quiere nada, algo, en la historia, verdá, pero como nosotros poquitos donde sabemos, podemos informar a lo que les interesa de esta danza; por esto horita lo que vamos sacar, esta, esta melodía se va a llamar siete cerro.³²

La cuerda número nueve: *Chikontepetl* ('siete cerros') es especialmente importante por la trama que ofrece acerca del origen del universo huasteco. Además, se complementa con otros seis "sones chicos" que musicalmente representan la creación de los siete cerros, uno grande y seis chicos. Así lo explicó Floriberto: de los siete cerros que hay ahora, cada uno contiene un son.

La extraordinaria narración acerca del origen del universo desde el pensamiento huasteco revela varias cosas significativas. Demuestra la precisa "articulación entre el arte con otras dimensiones de la cultura", en un proceso de mediación expresiva que puede identificarse en dimensiones de tipo material, corporal, simbólica, por mencionar algunas. Con el estudio de caso de la construcción de los instrumentos musicales para los sones de la Huasteca se ha querido enfatizar las relaciones entre la ética y la estética (Gossen, 1979).

Uno de los puntos significativos es la polisemia del concepto *son* y su caracterización por elementos: fiesta, música, coreografía, literatura y danza. Otro aspecto interesante es la ambigüedad en el siglo XVII entre los términos *son* y *danza*, que recurrentemente aparecen en los textos como intercambiables (Stanford, 1984: 7).

La danza del arpa, el son del arpa, el son de costumbre, el son dedicado a lo divino, cuyas raíces músico-instrumentales-lauderas se encuentran arraigadas en las primeras músicas, danzas, instrumentos y lauderías que llegaron de España a Hispanoamérica en los siglos XVI

³² Floriberto Ortiz Hernández, 20 de marzo de 2007.

y XVII, contiene los elementos estructurales y contextuales del *son*, solo que el son mexicano, generalmente, se ha asociado con otras estructuras de tipo nacionalista.

El son mexicano dedicado a lo divino con carácter ritual y festivo, sus antiguos conjuntos de instrumentos de cuerdas, las danzas u oraciones corporales, las oraciones y los rezos, sus textos orales éticos, las técnicas de laudería antigua, son parte de un sistema con claras reminiscencias de la Colonia (Hernández Vaca, 2007). Lo anterior puede compararse o comprobarse con otros sistemas, como el de San Juan Chamula, Chiapas, donde se construyen, con antiguas técnicas de laudería, instrumentos musicales de cuerdas exclusivamente para interpretar música dedicada a lo divino, *bats'í son* ('son verdadero').

La danza, la música, los antiguos instrumentos musicales y los rezos y oraciones se presentan en varias festividades de carácter ritual, como el cambio de flores, las fiestas de los santos patronos, el lavado y cambio de ropa de los santos y otros. El estudio de Harrison y Harrison demostró que "la música y los instrumentos musicales (de Chamula y Zinacantán) son derivados de géneros de la música colonial que estuvieron presentes en los siglos XVI y XVII, pero que no lograron sobrevivir en España". Así, por ejemplo, uno de los sones antiguos dedicado al protector de las almas, *Bolomchon*, "se relaciona con una melodía definida, vinculada con la *chacóna* y la *zarabanda*, que posiblemente hayan sido introducidas por los misioneros dominicos en el siglo XVI" (Gossen, 1979).

Los conjuntos instrumentales en forma de trío, con antiguos modelos de arpas diatónicas, un tipo de guitarra, rabel o violín, siguen vigentes para interpretar música dedicada a lo divino. El acercamiento a los instrumentos musicales a partir de sus contextos de producción y significación, representado en un caso de laudería mexicana, muestra el tipo de información que puede obtenerse al estudiar la construcción de los instrumentos musicales para los sones huastecos. La etnolaudería —o el acercamiento etnohistórico a la práctica, la tradición, la cultura de la construcción de instrumentos musicales de cuerdas—, o bien, la interpretación de la cultura a partir de la observación etnográfica, histórica, iconográfica, corporal, simbólica, de la práctica de construir instrumentos musicales y del propio instrumento musical, apenas se encuentra en ciernes.



Fig. 5. Trío de son de costumbre o danza del arpa.
Texquitote, San Luis Potosí.

Bibliografía citada

- CAMACHO DÍAZ, Gonzalo y Susana GONZÁLEZ AKTORIES, 2002. "La música del maíz, estudio etnomusicológico desde una perspectiva semiológica en la región Huasteca". Ponencia presentada en el Congreso de la Sociedad Española de Musicología, inédito.
- CAMACHO DÍAZ, Gonzalo y Kristina TIEDJE, 2005. "La música de arpa entre los nahuas: simbolismo y aspectos performativos". *Anales de Antropología* 39-11: 119-150.
- CASANOVA OLIVA, Ana Victoria, 1988. *Problemática organológica cubana, crítica a la sistemática de los instrumentos musicales*. La Habana: Casa de las Américas.
- CHAMORRO ESCALANTE, Arturo, 1984. *Los instrumentos de percusión en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán / CONACYT.
- CONTRERAS ARIAS, Juan Guillermo, 1998. *Atlas cultural de México-Música*. México: SEP / INAH / Planeta.
- FLORES DORANTES, Felipe y Lorenza FLORES GARCÍA, 1981. *Organología aplicada a instrumentos musicales prehispánicos*. México: INAH.
- GOSSSEN H., Gary, 1979. *Los chamulas en el mundo del sol, tiempo y espacio de una tradición oral maya*. México: INI.

- HARRISON, Frank y Joan HARRISON, 1968. "Spanish Elements in the Music of two Maya Groups in Chiapas". *Selected Reports 2*: 1-44.
- HERNÁNDEZ AZUARA, César, 2003. *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos musicales en los siglos XIX y XX*. México: CIESAS / El Colegio de San Luis / Programa de Desarrollo Cultural de las Huastecas.
- HERNÁNDEZ VACA, Víctor, 2007. *La mata de los instrumentos musicales huastecos: Texquitote, San Luis, Potosí. Historia y manifestación material, corporal y simbólica de una tradición laudera*. Tesis de maestría. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- _____, 2008. *Que suenen pero que duren. Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- HOOD, Mantle, 1971. *The Ethnomusicologist*. Los Ángeles: Institute of Ethnomusicology, University of California.
- JURADO BARRANCO, María Eugenia, 2001. *Xantolo, el retorno de los muertos*. México: FONCA / CONACULTA.
- _____, y Camilo Raxa CAMACHO JURADO, [s.f.]. Notas al disco compacto *La Huasteca. Música de arpa en los rituales de costumbre: Teenek, Nahuas y Totonacos*. México: FONCA-CONACULTA.
- MARÍ, Samuel, 1968. *Instrumentos musicales precortesianos*. México: INAH.
- MENDIOZA MONTERRUBIO, Rafael, 2001. *Monografía de Matlapa*. México: Independiente.
- _____, 2002. *Monografía de Matlapa*. México: Independiente.
- _____, 2005. *Monografía de Matlapa*. México: Independiente.
- OCHOA CABRERA, José Antonio y Claudia L. CORTÉS HERNÁNDEZ, 2002. *Catálogo de instrumentos musicales y objetos sonoros del México indígena*. México: FONCA / Grupo Luvina.
- OLGUÍN, Enriqueta, 1993. "Cómo nació Chicomexochitl". En *Huasteca, II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional*, coord. Jesús Ruvalcaba y Graciela Alcalá. México: CIESAS.
- OLMOS AGUILERA, Miguel, 1998. *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*. México: INAH.
- PÉREZ ZEVALLOS, Juan Manuel y José RUVALCABA, coord., 2003. *¡Viva la Huasteca! Jóvenes miradas sobre la región*. México: CIESAS / El Colegio de San Luis.
- ROUBINA, Eugenia, 1999. *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. México: CONACULTA / FONCA.

- RUVALCABA, Jesús, Juan Manuel PÉREZ ZEVALLOS y Octavio HERRERA, coord., 2004. *La Huasteca un recorrido por su diversidad*. México: CIESAS / El Colegio de San Luis / El Colegio de Tamaulipas.
- STANFORD, Thomas, 1984. *El son mexicano*. México: FCE.
- SUÁREZ, María Teresa, 1991. *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco*. México: CENIDIM.
- SZALIJAK, Gyögy, 2003. "...porque si no comemos maíz no vivimos. Identidad y ritos de fertilidad en la huasteca hidalguense". En *¡Viva la Huasteca! Jóvenes miradas sobre la región*, coord. Juan Manuel Pérez Zevallos y José Ruvalcaba. México: CIESAS / El Colegio de San Luis, 113-144.
- VARELA R, Leticia T., 1986. *La música en la vida de los yaquis*. Sonora: Gobierno del Estado de Sonora-Secretaría de Fomento Educativo y Cultura.

Entrevistas

- Cayetano Pérez, 41 años. Constructor de quintas huapangueras, jaranas, bajo sextos y guitarras sextas.
- Clemente Hernández Francisca, 63 años. Rezador y constructor de quintas huapangueras y jaranas.
- Cutberto Ramón Ávila, 46 años. Constructor de quintas huapangueras, jaranas, requintos, bajo sextos, violines y guitarras sextas.
- Floriberto Ortiz Hernández, 28 años. Danzante, músico intérprete de arpa y rabel y constructor de jaranas y quintas huapangueras.
- Frumencio Merced Hernández. Constructor de quintas huapangueras y jaranas, guitarras sextas.
- Lorenzo Ortiz Hernández, 55 años. Músico intérprete de arpa y rabel, constructor de arpas, rabel y cartonal.

Fotografías

Víctor Hernández Vaca.

Revista de Literaturas Populares

año X, números 1 y 2, editada por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir en abril de 2011 en los talleres de Grupo Edición, S. A. de C. V., Xochicalco 619, Col. Vértiz-Narvarte, México, D. F. El tiraje consta de doscientos cincuenta ejemplares impresos en papel cultural de 75 gramos. En su composición se utilizaron tipos Calligraph421 BT de 16 puntos y Book Antiqua de 11:14, 10:13 y 8:12 puntos. Cuidaron la edición Santiago Cortés Hernández y Raúl Eduardo González.