

CULTURAS MUSICALES
DE MÉXICO
VOL. I

Xilonen M. del C. Luna Ruiz
Jacinto Armando Chacha Antele

CULTURAS MUSICALES
DE MÉXICO
VOL. I

Producción:
Secretaría de Cultura
Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas

© 2018
Coordinación general: Jacinto Chacha Antele
Coordinación académica: Xilonen María del Carmen Luna Ruiz
Revisión de textos: Daniel Fernández Cotera

D.R. © 2018 de la presente edición
Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas
Av. Paseo de la Reforma 175, piso 12
Col. Cuauhtémoc, C.P. 06500
Ciudad de México

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad de la Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas de la Secretaría de Cultura.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de la Secretaría de Cultura / Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas.

ISBN:

Impreso y hecho en México

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
María Cristina García Cepeda	
INTRODUCCIÓN	11
Xilonen M. del C. Luna Ruiz	
Jacinto Armando Chacha Antele	
1. LAS TRANSFORMACIONES MUSICALES DEL MÉXICO INDÍGENA	29
Miguel Olmos Aguilera	
2. LAS CANCIONES DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS MEXICANOS DE LA ACTUALIDAD; UN VISTAZO A SUS TEMAS Y A SUS LENGUAS	44
E. Fernando Nava L.	
3. EL FANDANGO Y BAILE DE ARTESA: AYER Y HOY DE UNA TRADICIÓN MÚSICO-DANCÍSTICA AFRODESCENDIENTE	64
Carlos Ruiz Rodríguez	
4. EL MARIACHI. SÍMBOLO MUSICAL DE MÉXICO (UNA SÍNTESIS COMENTADA)	86
Jesús Jáuregui	
5. LAS MANIFESTACIONES DE LA IDENTIDAD A TRAVÉS DEL ROCK URBANO EN LA CIUDAD DE MÉXICO	115
Olivia Domínguez Prieto	
6. JAZZ: LOCALIDADES NO AGOTADAS (UNA LECTURA A BRINCOS ENTRE EL JAZZ Y LA IDENTIDAD AQUÍ)	131
Alain Derbez	

7. BREVE SEMBLANZA DEL DANZÓN EN MÉXICO Amparo Sevilla	155
8. EL SON JAROCHO: HISTORIA E IDENTIDAD DEL SOTAVENTO Alfredo Delgado Calderón	169
9. EL SON HUASTECO, IDENTIDAD MUSICAL DE UNA REGIÓN Jesús G. Camacho Jurado y María Eugenia Jurado Barranco	193
10. PIREKUA DEL PUEBLO P'URHÉPECHA Néstor Dimas Huacuz	219
11. ALGUNAS NOTAS HISTÓRICAS SOBRE LOS SONES DE LA REGIÓN DEL ISTMO OAXAQUEÑO Salvador Sigüenza Orozco	233
12. HISTORIA Y VIDA COTIDIANA. LAS MÚSICAS DEL MUNDO QUE LLEGARON A MÉXICO EN LA CONQUISTA Alfonso Muñoz Güemes	247

PRESENTACIÓN

La Secretaría de Cultura se enorgullece al presentar la serie *Culturas Musicales de México. Volúmenes I y II*, como un homenaje a la diversidad cultural musical del México contemporáneo, cuyo propósito primordial consiste en ofrecer a los lectores —en su más justa dimensión— la importancia de las músicas que se gestan de manera colectiva en regiones y microrregiones del país; desde distintos ámbitos de las culturas urbanas o las que provienen de los pueblos originarios; y, también, desde la sociedad liminal o la sociedad organizada.

Enmarcado por la conmemoración de los 40 años de la Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas de la Secretaría de Cultura, este conjunto de textos busca acercarnos a una sonoridad textual y al enriquecimiento de nuestra percepción sobre ‘las músicas’ que se producen en México. Sus ejes sonoros nos hablan de culturas en movimiento y de sus particularidades en el espacio tanto en la actualidad como en los tiempos idos.

Así, un selecto grupo de especialistas nos brinda aspectos esclarecedores sobre la transmisión de conocimientos, ya sea desde la urbe o desde las localidades más apartadas, de generación en generación o bien a través del don. Las culturas musicales de México se gestan en el contexto de las colectividades traducidas en colonias, barrios, linajes familiares, comunidades e incluso en la calle. Otros géneros musicales se han construido en regiones interculturales que nos permiten conocer más y de manera sensible las dinámicas de los pueblos originarios, de las poblaciones mestizas o bien las afrodescendientes, con las que tenemos todavía muchos pendientes de reconocimiento.

Al agradecer al conjunto de colaboradores que nos comparten esta riqueza de perspectivas y de marcos teóricos y metodológicos, aplaudimos este nuevo esfuerzo de la Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas, orientado a impulsar la diversidad cultural y la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

María Cristina García Cepeda
Secretaria de Cultura

INTRODUCCIÓN

Xilonen M. del C. Luna Ruiz
Jacinto Armando Chacha Antele

La presente edición ha sido integrada en conmemoración de los 40 años de la Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas, DGCPIU, de la Secretaría de Cultura.

Bajo el nombre *Culturas musicales de México*, se han reunido las aportaciones de 31 especialistas entre etnomusicólogos, antropólogos y músicos, principalmente. Su convergencia no es fortuita; hay mucha historia, experiencia musical y heterogeneidad detrás de los autores; y las maneras en que se relacionan y han interactuado con la música se muestra en los resultados de sus textos. Cabría decir que no solo en el terreno profesional, sino que cada quien concibe a la música como una sustancia distinta.

Un nuevo abordaje de las culturas musicales plantea retos para superar el dualismo y sistemas rígidos de oposiciones (música popular-música culta; sujeto-objeto; tradición-modernidad; individuo-colectividad, naturaleza-cultura, etc.); para reconocer que las relaciones asimétricas de los fenómenos musicales nos ponen frente a nuevos retos teóricos y metodológicos, que permitan comprender y/o conceptualizar a las culturas musicales y brindar otras respuestas a distintos o mismos problemas. El concepto de 'cultura musical' o 'culturas musicales' ha sido abordado y analizado de manera directa o tangencial y de modos epistémicos y metodológicos desde hace más de cincuenta años, por una diversidad de etnomusicólogos, musicólogos y antropólogos (Alan Merriam, 1964; John Blacking, 1973, 2006; Steven Feld, 1984; Francisco Cruces, 2001; Bruno Nettl, 1992 y 2001; Georgina Born, 2010; Ana María Ochoa Gautier, 2006, entre otros).

Georgina Born ha propuesto el análisis de la mediación de la música para vincularla a teorizar sobre una ontología cambiante de la música. Ella

plantea cuatro órdenes de mediación social: primero, el giro de la práctica, la música produce sus propias socialidades en la actuación, en los conjuntos musicales, en la división musical del trabajo, en la escucha. Segundo, la música anima a comunidades imaginadas, agregando a sus oyentes en comunidades virtuales o públicos basadas en identificaciones musicales y de otro tipo. Tercero, la música media las relaciones sociales más amplias, desde lo más abstracto hasta lo más íntimo. Cuarto, la música está ligada a diversas fuerzas en gran escala que proporcionan su producción, reproducción o transformación (BORN, 2010:102).

En cuanto a los problemas de la etnografía sónica, Anthony Seeger plantea que, en el siglo XXI se abre paso al 'oído etnográfico' a través de los estudios realizados en Sudamérica donde surgen experiencias etnográficas y/o investigaciones históricas, cuyo tema común son las prácticas acústicas a través de los oídos y las formas de oír. Otros reconocidos autores hablan de las diferencias de un 'oído colonial' que rechazaba a los sujetos colonizados, o bien del 'oído científico' como Erich von Hornbostel y el de la musicología comparativa (SEEGER, 2015:30). El mismo emérito de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), afirma que el oído etnográfico no es lo mismo que el oído de un etnógrafo:

El oído etnográfico es creado a través de la interacción entre el etnógrafo y los miembros de la comunidad, quienes en forma conjunta focalizan en el sonido. El oído etnográfico es un oído híbrido. Los etnógrafos tienen toda una vida de experiencias auditivas previa al comienzo de la investigación que se traslada con ellos cuando se sumergen en el campo. Pero su sensibilidad a todos los sonidos y la atención a las ideas de sus interlocutores crean ese hibridismo (*Ídem.*)

Así, Seeger continúa argumentando que ya sea por el interés de los indígenas en llamar la atención sobre la importancia de lo aural, o bien porque los antropólogos y etnomusicólogos hemos sido sensibilizados por nuestras propias experiencias aurales y por el incremento de la bibliografía antropológica, es como se ha desarrollado nuestro deseo de escuchar e investigar.

Este conjunto de textos está compuesto por dos enriquecedores volúmenes. Ambos nos aportan nuevos abordajes teóricos y metodológicos sobre las culturas musicales de los pueblos originarios y de las ciudades, por supuesto con diversas perspectivas.

El primer volumen nos brinda una muestra sonora de aquellos géneros musicales que abarcan grandes regiones geográficas de la República mexicana. Se parte de tres ítems que permean a las culturas musicales de México: en primer lugar, el cambio, la tecnología y la transformación y sus propuestas metodológicas y etnográficas, perceptuales o históricas que permitan investigar fenómenos sonoros como los géneros de fusión indígena, el *rock* urbano desde la ciudad marginal; la imagen perceptiva del *jazz*; y también un género propio de la urbe, que es el danzón; en segundo lugar, el cuestionamiento de la idea de un origen único de las músicas llegadas durante el periodo de la Conquista y posteriores épocas; en tercera instancia, la urgencia de destacar la importancia de las lenguas originarias inmersas en las sonoridades musicales de México.

Jacinto Armando Chacha Antele ha afirmado que las lenguas originarias no son hechos fríos, sus frases están significando y sus ideas traducen realidades. Es por ello que las culturas dialogan y se fortalecen como se demuestra en los diversos contextos históricos, ese mismo intercambio les ha permitido fortalecerse hacia dentro y hacia afuera, es decir, reafirmarse. Los riesgos a los que se enfrentan las comunidades originarias, siempre han existido. No son inamovibles, su virtud es responder a su tiempo, como ejemplo de dinamismo y flexibilidad (véase CARRIZOSA, 2012).

Predominan en esta colección variantes regionales y microrregionales del *son*: jarochos, istmeños, huastecos, planecos, afrodescendientes y los del mariachi. El término *son* nos remite a regiones interculturales y a sus ricas variables genéricas; asimismo el término *fandango*, como una de las mayores herencias de las culturas musicales de México. Sin embargo se destaca, como nos dice Arturo Chamorro, que en la diversidad y pluralidad de la manera de hacer música, se advierten herencias culturales en las particularidades regionales de los géneros musicales que convergen en una complejidad de estilos, transmisión de técnicas instrumentales y el desarrollo de conceptos.

La problemática del concepto de región, al cual nos remiten los autores del primer libro, nos brindan nociones transversales como transformación y cambio, que se vinculan con la propuesta de no pensar que culturas musicales equivale solo a tradición —como nos dice Miguel Olmos— sino que cambio y transformación van implícitos. Hay vasos comunicantes en el concepto de región que incluyen géneros, repertorio “común”, dotaciones instrumentales, fórmulas métrica-rítmica o bien denominaciones del baile que se comparten de manera intercultural en contiguas o distintas áreas geográficas, en este libro también se habla de melodías y armonías en sistemas no temperados al *La 440*.

Eduardo Escoto Robledo escribió al referirse a la colección popular encargada a Clemente Aguirre, que reúne las características del son desde diferentes enfoques de quienes han escrito sobre este gran género; parafrasea a Fábregas Puig y Tomé Martín (2002), cuando analizan que la región es un recipiente de una historia cuya continuidad (o discontinuidad) aparece en la conciencia de quienes la construyen, manifestándose en símbolos de identidad que atienden a la experiencia compartida (Escoto, 2017:127).

Algunos autores como Jesús Jáuregui hacen planteamientos metodológicos para comprender el fenómeno macrorregional del mariachi; nos propone que «lo importante para el análisis es que cada una de las variaciones microrregionales es transformación de las restantes y viceversa, de tal manera que sus particularidades solo se pueden comprender al ponerlas en relación comparativa con el resto del conjunto del que forman parte». María Eugenia Jurado y Jesús Camacho consideran que cada estilo tiene su personalidad propia a través de las relaciones sonoras que han tejido pueblos muy diversos.

Salvador Sigüenza destaca que el interés por la región es histórico y ha provocado diversas dinámicas culturales y sociales. El caso de la región del istmo, para varios pueblos mesoamericanos fue un territorio de movimiento mercantil y humano, durante el periodo virreinal fue un espacio fundamental para el intercambio interoceánico, en los últimos dos siglos la importancia se ha mantenido al buscar acelerar la comunicación entre el Pacífico y el Golfo de México.

Es por ello —sin duda— que, como nos dice Julio Mendivil:

La música abre un espacio social en el cual son construidos significados colectivos e individuales a través de la negociación de conceptos, comportamientos y sonidos. Los actores sociales negocian significados con ella, sean estos musicales o extramusicales, por lo que se dan disputas entre receptores culturales de una música, entre intérpretes y público o diferencias ideológicas o estéticas entre intérpretes (MENDÍVIL, 2016:152-152).

En este primer libro, diversas fuentes consultadas por los autores de las incursiones en la historia, les remite a la tan conocida palabra *fandango*. Ésta se vincula a los bailes de afrodescendientes, al huapango, al danzón, al mariachi, al son jarocho, que se contraponen al jazz o cuya práctica quedó como un antecedente de los bailes de tarima.

Antonio García de León en el apartado de la reinención de las tradiciones de su libro sobre el fandango, nos dice que de las nuevas expresiones de corrientes culturales interiores que traspasan territorios y mentalidades, hay una memoria colectiva sacudida por la modernidad y globalización. La nueva revolución tecnológica que ha puesto complejos territorios al alcance de todos, propicia cambios que nos acercan hacia otras memorias colectivas y espacios culturales que bifurcan, por un lado, por las convulsiones y rupturas de las sociedades contemporáneas; y, por el otro, debido al poder de los medios de información que abren una fisura entre la historia y la memoria, haciendo penetrar por ahí nuevas construcciones imaginarias. Ello nos remite a una complejidad en términos de identidad y de culturas regionales insertas en este nuevo escenario; nos remite a una nueva apropiación del pasado. Así, los que participan en el fandango se saben insertos en el folclor, y esta práctica es lo que nos separa de la "antigüedad" (GARCÍA DE LEÓN, 2009:55).

En el segundo volumen de *Culturas musicales de México*, se abordan temas específicos de las culturas musicales indígenas, donde vamos a identificar problemas y metodologías distintas con temáticas que se concentran en dos ámbitos. Por una parte se plantean las relaciones ontológicas entre humanos y existentes; o humanos y no humanos, así como temas vinculados a la percepción. Esto involucra temas de los pueblos afrodescendientes e indígenas, tocantes al espacio-tiempo en que se enfocan aquellas culturas musi-

cales donde hay transmisión del conocimiento de generación en generación o se heredan las habilidades chamánicas a través del don.

Pedro Pitarch apuntaba que en el mundo de los tzeltales [*sic*: tseltales] de las tierras altas de Chiapas, el canto se emplea contra las enfermedades; no se hereda. El conocimiento fue adquirido por una visión, en la que el “elegido” de repente “conoce” o “entiende”. Es una actividad individual; así el canto chamánico no se puede heredar. Así, los cantos tienen la capacidad de seducir espíritus, se negocian las almas y son textos vivos (PITARCH, 2013:20).

Por lo general esos cantos se gestan en el marco de las colectividades o barrios o linajes familiares. Pero tan solo un canto, como el caso del *owilúame* que expone Ana Paula Pintado, puede ser característico de una región intercultural. O mostrar que el punto de partida de la cultura zoque es su sonoridad, nos dice Aurora Oliva.

Caben aquí los comentarios de Seeger cuando plantea que otro tipo de oído es el oído indígena, una clase de oído etnográfico híbrido, si bien el oído etnográfico puede ser concebido como el oído informado que un etnógrafo desarrolla con la ayuda de los interlocutores de una comunidad, existe la posibilidad de que el oído indígena sin una historia de escucha, estudio y lectura, pueda ser una clase diferente de oído. Un oído asociado a preceptos morales y a la sinestesia (SEEGER, 2015:32).

En el segundo libro vamos a observar que los objetos ceremoniales y los instrumentos musicales tienen agentividad, o poner atención a la semántica de la palabra ‘escuchar’ en wixarika, como lo demuestra Xilonen Luna cuando expone que flechas, plumas y máscaras tienen orejas donde los antepasados tienen ‘punto de escucha’. A Garduño le dicen «el bule está vivo como una persona»; y a Campos le dicen los huaves que rayos y vientos son existentes, que escuchan, sienten y tienen voluntad propia. Para Hernández y Ginger el cantor es, a un tiempo, carne y voz, memoria e instrumento musical de los existentes divinos.

Miguel Olmos Aguilera en su texto ‘Las transformaciones musicales del México indígena’, apunta que los estudiosos de las culturas —herederos a menudo de un toque folclórico y romántico— no han puesto suficiente atención en los fuertes cambios que sufre la música tradicional fusionada con

expresiones populares. Esta situación se debe, por un lado, a que los consideran poco atractivos para la investigación; y, por otro lado, debido a que en muchas ocasiones las músicas indígenas populares son percibidas como creaciones fuera de la tradición al no poseer un espíritu ancestral. Plantea que a partir de las nociones de cambio, tecnología y movimiento, se pone en el foco a las fusiones que se crean o se producen desde la mentalidad indígena. El reto de la comprensión de la fusión a partir de los sistemas musicales tradicionales, donde intervienen factores mediáticos, mercados y audiencias que condicionan el tipo y la calidad de música que se produce. Estos poseen una dimensión de transformación que, a partir de sus propios sistemas culturales, generan poderosos cambios y creaciones estéticas entre los diferentes grupos indígenas del país.

E. Fernando Nava L., quien recientemente fue nombrado miembro de número para ocupar la silla XXIII de la Academia Mexicana de la Lengua (AML), en su texto 'Las canciones de los pueblos indígenas mexicanos de la actualidad; un vistazo a sus temas y a sus lenguas' nos proporciona una muestra de canciones expresadas en alguna de las hoy reconocidas lenguas indígenas nacionales de México. De la experiencia social seleccionó canciones de ámbitos como el ciclo de vida, el ámbito ritual/ceremonial, las actividades cotidianas, y la vida en la actualidad. Identifica diversos escenarios, resultado a partir de motivaciones, experiencias y complejidades que ilustran las canciones ejemplificadas. A estas condiciones añade que las lenguas indígenas mexicanas se encuentran en riesgo de desaparición. ¿Qué se puede hacer? ¡Seguir cantando!

El artículo de Carlos Ruiz Rodríguez nos brinda al inicio de su texto una reflexión en torno al uso del término 'Culturas musicales' en el medio académico y en proyectos de investigación. El autor asume la noción de 'cultura musical' de manera general y heurística, en favor de un discurso flexible y operativo. Sobre la tradición histórica del fandango y baile de artesa en su estado actual; analiza que la expresión, denominada *fandango*, como *baile*, marca un cambio sustancial en esta tradición. En el baile de artesa su valoración y vigencia es variable; se 'reinventa' partiendo del fandango y los elementos formales de la memoria, pero ya no como una construcción social en su sentido

cabal. Influyen a su vez otros cambios derivados de la disolución de sus funciones tradicionales en las comunidades afrodescendientes; las ocasiones performativas; de la propia noción de 'música'; también del conocimiento en torno a la clasificación y diferenciación del repertorio.

Por su parte Jesús Jáuregui en su texto sobre el mariachi, enriquece nuestro conocimiento al brindarnos una síntesis general con una perspectiva antropológica. Reconstruye el proceso de conformación histórica de un discurso mítico complejo: verbal, sonoro, visual, gestual y rítmico. Esta expresión cultural se encuentra bifurcada en una tradición centenaria y en otra más reciente, vinculada orgánicamente a los medios de comunicación masiva. Institución fragmentada y dispersa a lo largo y ancho de una vasta región, con una expansión nacional e internacional. El paso del mariachi del contexto regional al nacional tuvo como marco una etapa de profundo nacionalismo. Su transformación de conjunto de cuerdas y percusiones a conjunto de cuerdas y alientos no fue un proceso espontáneo, sino el resultado de su apropiación por parte de la cultura masiva. A pesar de las modas musicales y permanece como la más fuerte de las tradiciones nacionales.

Olivia Domínguez nos presenta un enfoque distinto del rock urbano. Lo que ella denomina la segunda generación del rock urbano. El rock de la ciudad marginal, la ciudad de la periferia. Nos brinda una postal etnográfica del ritual sobre una *tocada* o *toquín* que se vive en la calle, entre la gente y en el escenario. También hace una lectura de las letras, donde nos afirma que muestran un diagnóstico y en muchos casos una denuncia de una realidad cotidiana que se vive como producto de la marginalidad. Es por ello que esta música es un lenguaje a través del cual se transmiten los elementos clave de una cultura. Detrás del ritmo, el ritual y el mensaje de las canciones, el rock urbano es la voz de muchos jóvenes que viven en situaciones de marginalidad.

En torno al jazz hay una imagen ambigua, la imagen perceptiva del jazz que no se ve a sí mismo pero está sujeto a interpretaciones multifactoriales, una multiplicidad de visiones le rodean; así Alain Derbez pone el ejemplo del espejo. El jazz no equivale a un significado y a un significant. Un concepto para «intentar definir nada, la palabra *jazz*». En un recuento histórico y una narrativa barroca hará una revisión de la llegada del jazz a territorio mexicano.

Y en esta búsqueda de lo mexicano interroga ¿cómo definir entonces sobre la cultura? ¿Cuáles son los parámetros y cuáles las formas y los acentos? Así que con la variación al vals de Macedonio Alcalá con un ligero, contundente, cambio: «*Jazz nunca muere*», nos recuerda que el jazz en México cumple cien años con múltiples opciones y propuestas y buena presentación y representación.

Y el género que se contrapunteaba con el jazz en los años veinte fue el danzón; así nos narra la maestra Amparo Sevilla en su texto, cuando un funcionario veracruzano —en una nota periodística— declara que expulsó al fox de las escuelas, donde el danzón y otros bailes propios triunfarán para abrir paso al arte y el esplendor. El danzón, géneroailable, se disfruta en plazas públicas, salones de baile, fiestas populares y familiares en puntos diversos. Desde finales del siglo XIX hasta la fecha, se practica en muchas poblaciones del centro y sur de Veracruz. A partir de la aparición del fonógrafo se deslizó de las clases altas a las populares, por lo que se masificó. Se fue creando así, una distinción entre el danzón ‘elegante’, ‘decente’ y ‘sobrio’ interpretado en las academias de baile y el danzón no tan rígido que efectuaban otros gustosos intérpretes de este género. La autora destaca que la tendencia de hacer del danzón un espectáculo suprime la experiencia comunitaria que se da en torno a su práctica pero que suprime la emoción derivada del intercambio afectivo de la pareja, con lo cual pierde la posibilidad de conmover tanto a los intérpretes como a los espectadores.

Y la música mestizaailable se manifiesta a través del son jarocho, música de cuerdas del Sotavento. Alfredo Delgado consigna su importancia histórica y sus características, cuyas evidencias se observan desde el siglo XVII a la fecha. Fandango agrupa al canto, baile y música. Es una fiesta e implica comidas y bebidas tradicionales. El autor enmarca lo que implica la palabra son jarocho y fandango; su estructura musical y del baile; de las características morfológicas de los instrumentos musicales de acuerdo a la región; de la estructura de los cantos, coplas o versos y de los repertorios del son jarocho. Es por ello que afirma que la historia del son jarocho y el fandango es centenaria. Aunque el son se ha recuperado y crecido, las maneras tradicionales de tocar, afinar y cantar se han ido perdiendo. Sin embargo afirma que el porvenir del son jarocho está asegurado por lo que resta del siglo XXI.

Jesús G. Camacho Jurado y María Eugenia Jurado Barranco muestran la dimensión sonora del son huasteco, que define a una región cultural; este género establece un diálogo musical con los sones de costumbre. Los portadores de la herencia musical de este último son los pueblos indígenas de la Huasteca. A través de las características musicales de estas dos manifestaciones sonoras analizan semejanzas y diferencias en cuanto al estilo regional que se hermana al son mexicano, así también las especificidades en métrica, rítmica, melodía, rasgueo, entre otros. Por ejemplo, el uso del apagado en los rasgueos de la jarana y la huapanguera que está presente tanto en el son huasteco, como en gran parte de los sones de costumbre.

Néstor Dimas Huacuz aborda el canto de la pirekua del pueblo p'urhépecha, nos ofrece un repaso de sus principales características; las acciones en torno al canto, los antecedentes históricos que se tienen a pesar de la insuficiente existencia histórica de documentación; asimismo a través de su texto conocemos, las maneras de cantar, el aprendizaje de la pirekua, las motivaciones para cantar. Una de sus reflexiones nos dice que parecería que la pirekua nace del sincretismo de la música y cantos religiosos europeos con la reminiscencia de la música y los cantos prehispánicos, utilizando como medio de expresión el canto en lengua p'urhépecha.

Y ahora Salvador Sigüenza nos ofrece algunas notas históricas de los sones de la región del istmo oaxaqueño; región que agrupa varios estados y de riqueza de todo tipo. Las expresiones musicales durante los siglos diecinueve y veinte dieron paso a interpretaciones diferentes que se plastificaron en jarabes, fandangos, valeses y sones. Las canciones se cantaban y se bailaban. A partir de los sones de *La Sandunga* y *La última palabra* pone en discusión el proceso de apropiación de estos sones por ejemplo, así interviene de principio una recreación comunal, cuando un individuo compone una canción y la comunidad la reelabora dándole paulatinamente características comunales. Así *La Sandunga* por ejemplo pertenece a la tradición musical, pero tiene componentes locales y regionales: por estilos, formas de interpretar, instrumentos utilizados y repertorios.

En cuanto a las músicas del mundo que llegaron a México en la Conquista, Alfonso Muñoz Güemes reflexiona acerca de profundizar aún más en

el estudio histórico de los diversos géneros musicales que llegaron previamente al viejo mundo aún antes a los viajes del periodo de Conquista (época renacentista), y al posterior Virreinato y consolidación del periodo barroco novohispano, que ya ha sido bastante estudiado en lo particular. La necesidad de rastrear las músicas non sacras norafricanas; así como las procedentes de los Balcanes y el imperio otomano; las músicas celtas y las godas; así como las sefaradí y mozárabe, que estaban presentes en las diversas prácticas socio-culturales que llegaron en distintas oleadas a América y que se fusionaron de manera anónima y muchas veces de forma soterrada para evitar la hoguera inquisitorial.

Y a la reflexión del anterior autor, abrimos paso al segundo volumen de esta colección y a la discusión sobre esa africanía, aún por investigar, en el primer texto. Es la africanía del son jarocho tradicional y su posible vínculo con el lenguaje poético de los *griots* del norte y occidente de África, texto que abordan Deiselene Barros y Jorge Arturo Chamorro. Demuestran que el *afrojarcho* es una manifestación artística expresiva de una diáspora cultural africana y puede ser vista a partir de las tradiciones del fandango y las propuestas de nuevos esquemas de la música jarocho. Lo afrojarcho trae la herencia africana a la luz. Atraviesa por varios estudios: de performance, de la tradición del *griot*, de la poética, del folclor, así como de cuestiones raciales y sociales. El afrojarcho se confronta al chuchumbé y al lenguaje del *griot*, con la finalidad de reconocer las nuevas propuestas de la música jarocho contemporánea a las que conciben como cultura popular emergente, pero también hacer patente que será necesario ampliar la visión de la africanía con especial atención a las raíces propias de la región del Sotavento.

Xilonen Luna aborda la importancia de las modalidades de escucha a partir del 'punto de escucha' y el caso de los *wixaritari*, que han adquirido cierto grado de iniciación chamánica sin llegar a tener todas las habilidades como un *mara'akame* (chamán). Estos especialistas rituales tienen su 'punto de escucha'. Personas que son o fueron cazadores de venado, peyoteros, o bien familiares de los peyoteros del centro ceremonial. Especialistas rituales que, lejanos o cercanos a las ciudades, viven en contacto con antepasados, ancestros, animales, plantas, piedras y otras entidades. El trabajo pretende

desenfocar las ‘perspectivas’ para discutir sobre el término ‘punto de escucha’, a partir de las relaciones ontológicas entre los humanos y no humanos, que se fundamenta en una idea distinta de la percepción, el territorio, el espacio sonoro y la agentividad auditiva de los objetos de sonido y de luz. Se darán muestras a partir de los objetos ceremoniales con agentividad sonora, como las ofrendas de intercambio ceremonial, en especial las *nierikate* (instrumento para ‘ver’) y los instrumentos musicales.

El chamanismo se expresa también en las inmediaciones del espinazo montañoso de la sierra de las Tres Cruces y Montealto. Entre dos valles, el de México y el de Toluca, sucede el canto del chamán otomí (*mëfi*/trabajador) como instrumento musical, imprescindible en las ceremonias conocidas como Asociaciones del Divino Rostro. Lo anterior lo expresan Ginger Jabbour Abboud y Carlos Arturo Hernández Dávila. Los autores se preguntan: ¿qué es la música chamánica otomí serrana? Una compleja red de eufonías que encierran en el mismo campo semántico la plegaria, el sonido del violín, las voces de los árboles y la voz humana y no humana y cuya naturaleza exige un género determinado más allá de la tradición musical. Nos presentan el papel del especialista cantor y en el canto mismo, conocido como *punto*, atendiendo al dato de que el cantor recibe su canto directamente desde el cielo o *majin'tsi* (donde se guarda), y a donde volverá una vez que haya cesado su enunciación, evitando que caiga en manos indiscretas. Este cantor es pues, a un tiempo, carne y voz, memoria e instrumento musical de los existentes divinos.

Siguiendo el horizonte de los especialistas rituales; para los ralámuli, nos dice Ana Paula Pintado Cortina, es owilúame quien se comunica con sus antepasados. Canta y danza solo, con la vista un poco hacia arriba, letras ininteligibles. Son cuatro danzas las que ayudan a la recreación del origen del mundo. *Rutugúli*, *matachín/matachine*, *pascal/baskoli* y, por último, el *yúmali*. Además de la música norteña que surge de manera casual. De la danza, comenta la autora, pisando fuerte ayudan a que la tierra no se convierta en agua otra vez, que lleguen las lluvias y no los diluvios. Cada uno de los grupos de danzantes tiene trazado su territorio dancístico. *Rutugúli* y *yúmali* forman parte de un escenario ritual llamado *Walú Omáwala* o fiesta grande. El lugar donde se vive, una expresión concentrada en la totalidad de la experiencia de

la comunidad. En las fiestas grandes se percibe la ambivalencia entre lo que se edifica y lo que se destruye, entre el origen, el fin del mundo y la renovación.

Everardo Garduño nos presenta la música de bule en su género Pájaro chiquito y en el Kuri-Kuri, vórtice de la cultura e identidad de los grupos yumanos de Baja California. «*El bule está vivo como una persona*», le dicen a Garduño. El autor narra la importancia de un género de la vida religiosa del pasado, Gato loco, la coexistencia de ambos géneros. La reaparición del Pájaro chiquito; expresión emblemática de la cultura de estos grupos, y su transformación como parte del efecto *pow-wow*, resultado del reencuentro de los segmentos yumanos de Estado Unidos y México. Kuri-Kuri y el Pájaro chiquito no son expresiones estáticas de la tradición yumana, sino aspectos dinámicos que se resignifican ante los nuevos acontecimientos. De ser una instancia para la distinción entre tribus y linajes, en la colecta del piñón, el Kuri-Kuri y el Pájaro chiquito han experimentado cambios y han pasado a ser instrumentos de visibilización y lucha.

Como hemos podido apreciar las características de este segundo volumen se relacionan con las relaciones ontológicas que establecen entre los existentes. Tal es el caso de los huaves y del escrito de Roberto Campos Velázquez quien nos narra que rayos, lluvia y vientos constituyen los elementos primordiales de un sistema ontológico que en el pensamiento huave articula pasado y presente, economía, ancestralidad y, un modo de relacionalidad entre existentes basado en la reciprocidad. Rayos y vientos son existentes que escuchan, sienten y tienen voluntad propia. Se concentra en el análisis de las expresiones sonoras que de manera conjunta producen dos grupos de especialistas rituales huaves de la comunidad de San Mateo del Mar (Oaxaca), durante un periodo ritual específico: la celebración del Corpus Christi. Estos grupos son los *montsünd naab* (los que tocan los tambores) y los *monlüy kawüy* (los que corren a caballo). Las expresiones sonoras de los *montsünd naab* localmente son conceptuadas como sones; por su cuenta, la sonoridad producida por los *monlüy kawüy* es definida como ruido.

La acustemología para Aurora Oliva lleva al entendimiento que somos culturas preponderantemente visuales, la investigación del sonido como conocimiento es relativamente reciente la propia investigación de las sonori-

dades dentro de una cultura determinada, es un campo subalterno frente al conocimiento visual y escrito. Después de haber sido escucha/observadora/partícipe de las celebraciones de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla Gutiérrez, la llevó a deshilar los paisajes y a la comprensión de la Mayordomía zoque del Rosario de Tuxtla Gutiérrez. Las culturas musicales zoques guardan especificidades con las que sus músicos y sus escuchas se identifican, no es el idioma el punto de partida, sino más bien la música, sus repertorios, sus objetos sonoros, sus instrumentos musicales y el uso y la función que tienen éstos en las comunidades o en los sujetos que se identifican con estas sonoridades.

Como ya hemos visto, la relación con el territorio y la región es indispensable para comprender las culturas musicales de México. Luis Alberto Carrera Villalobos nos presenta los sones de pascola. Su repertorio y su ejecución muestran la relación de los yoremes con el entorno ecológico a través de la música y la danza. Nos invita a conocer conceptos, espacios y eventos clave para comprender la cosmovisión yoreme: el *juya ania*, 'mundo del monte'; la ramada o enramada; *pajco* o fiesta; las paradas y por supuesto, los sones de pascola. Esto le permite realizar un análisis desde diferentes perspectivas. Estos sones evocan los sonidos de algunos animales. Esto es mucho más fácil de interpretar para los danzantes, por el comportamiento kinésico, pero en los pasajes musicales del primer violín se logran apreciar algunas líneas melódicas que suelen simular la sonoridad producida por ciertos animales.

Gonzalo Sánchez Santiago incursiona en la etnoarqueomusicología y en su trabajo se refiere a cierto grupo de aerófonos que tienen la particularidad de haber sido elaborados con hueso y que provienen en su mayoría de la Mixteca, en el sur de México. Si bien en los periodos Preclásico y Clásico, e incluso en épocas más tempranas, hay evidencias acerca de la utilización de restos óseos como materia prima para la elaboración de instrumentos musicales, pareciera que en el Posclásico esta práctica fue más frecuente; así lo atestiguan las flautas e idiófonos de ludimiento (*omichicahuaztli*) elaborados a partir de huesos humanos o de animales que se incorporaron a la cultura musical del periodo previo al contacto europeo. Cabe la posibilidad de que estos aerófonos, al igual que los *omichicahuaztli*, formaran parte de los bultos

sagrados y que ambos fungiesen como emblemas de poder o como reliquias de ancestros.

Siguiendo con el tema del territorio y la vida festiva de la región, Nadia M. Salmerón García y Camilo R. Camacho Jurado nos dicen que los músicos están constituidos por historicidad. Los músicos de banda de Tlapehuala están atravesados por este doble eje de la tradición y la modernidad. El primer eje está marcado por un repertorio regional compuesto principalmente por gustos, sones, minuets y *dancitas*, así como por una enseñanza basada en la oralidad y la tradición familiar. Por otro lado, el eje de la modernidad está marcado por saber interpretar el repertorio comercial o de moda, así como el saber leer partituras. El ser músico para los autores está sujeto a la percepción del otro. Por lo que describen las ventajas y desventajas de su quehacer. Lo que implica ser parte de un complejo organizativo de fiestas tradicionales que no se limita a un municipio, sino a tradiciones y eventos en toda la región calentana de la depresión del río Balsas. Así mismo la inversión y empleo en los tiempos y espacios. Los instrumentos musicales, maneras de adquisición y valor moral. Para los autores la música está presente en las fiestas, en los funerales, en los bailes, vibra en las personas, intensifica y da sentido a las emociones. Son los actores sociales los que, al interactuar dentro de un territorio, construyen un *ethos* común, un sentir y una forma de ver la vida.

Juris Tipa nos presenta los resultados del estudio sobre el consumo de música, originaria del norte de México, entre los jóvenes en los Altos de Chiapas. El objetivo principal de este estudio fue analizar el gusto, el desagrado y las opiniones que tienen los jóvenes sobre la música banda y sus consumidores en un mapa de diferenciaciones socioculturales que consiste de elementos como la etnicidad, el sexo y el estrato socioeconómico, derivado de datos cuantitativos y cualitativos. Entre varias conclusiones menciona que el gusto por la música banda, los corridos y la ranchera entre los alumnos de la UNICH se ha convertido en un 'indicador étnico' porque en el imaginario de los jóvenes existe una asociación entre la preferencia por estos géneros musicales y la pertenencia étnica, al igual que entre la pertenencia étnica y la ruralidad donde más se escucha esta música. Así que la simpatía y la antipatía por la banda involucran mucho más que un sencillo "me gusta" o "no me gusta".

Alan Granados reflexiona sobre el papel de la música en las marchas de protesta en la Ciudad de México. Exploran sobre tres músicas: música de batucada, los sones guerrerenses o chilenas (ejecutados por bandas de viento o de *chile frito*) y los sones jarochos (interpretados por instrumentos de cuerda como jaranas, leonas y requintos). Nos dice que las marchas no son acontecimientos sociales que supongan la homogeneidad de quienes participan en ellas. En la caótica Ciudad de México lo contrario es lo cierto. La marcha es un acontecimiento al que se suman múltiples actores colectivos que están ubicados en distintas coordenadas de los planos político, social y cultural. La marcha es una colección de diferencias. Y es que solo desde la diferencia se puede alzar la voz en contra del abuso. Manifestarse significa sumarse a la causa de otros desde la diferencia, manteniéndose distinto a los otros.

Pablo Iván Argüello González aborda la problemática de los músicos callejeros como productores del espacio público, que se encuentran como sujetos *liminales* en relación con sus actividades como *trabajadores no-asalariados*; motivo por el cual, existe una desfragmentación en términos identitarios de estos agentes sociales basada en arquetipos patrimoniales, marginales, laborales, de estrato social, de capital cultural y de vulnerabilidad social. Las actividades de los músicos callejeros en un contexto donde suceden intersecciones sociales y relaciones mercantiles *entre lo global y lo local*, los mantienen en un *intersticio* en el cual han tenido que generar estrategias de acción comunitaria para formar parte de las actividades diarias que orbitan alrededor de los procesos de *acumulación por desposesión*.

Por último, Hilda Pous Acosta, una de las pioneras de la etnomusicología, nos presenta una historia de vida que se vincula a su quehacer como etnomusicóloga. Con una amplia trayectoria desde 1975. Recupera datos que guarda en la memoria y en apuntes. A relevancia de su testimonio se relaciona con aquellos otros etnomusicólogos y pensadores que han contribuido en la construcción de la disciplina misma. La memoria histórica de los que forjaron esta disciplina nos ayuda a comprender la complejidad de la misma.

Finalmente deberíamos decir que en vista de las importantes aportaciones que han hecho los autores en esta colección, las culturas musicales no

escapan a la constante tensión entre una o más culturas. Concebir a la cultura musical como una complejidad que no escapa a los procesos de identificación, en donde los sujetos coexisten de acuerdo a sus relaciones ontológicas, de género, etnia, grupo de edad, etcétera.

No se entienden a las culturas musicales de México como géneros y categorías musicales detenidas en el tiempo, sino por sus pensadores, creadores y ejecutantes diferenciados y en constante cambio. Sus dinámicas propias nos llevan a replantear el concepto de región o regiones interculturales, mismas que se crean también a partir de sus propias sonoridades. Ahondar sobre las conexiones musicales interculturales, nos permite comprender mejor las dinámicas de sociedades complejas y sus profundas conexiones.

Se han incrementado los estudios sobre las culturas musicales que abordan la complejidad del cambio y la transformación, sin dejar los temas de preservación y defensa de las culturas musicales. La incursión en otros paradigmas o propuestas teórico-metodológicas nos ayudan a explicar fenómenos musicales a partir del perspectivismo, la acustemología y la sinestesia, la semiótica, la historicidad, los estudios sobre los sentidos, los estudios sobre el sonido y la escucha y la estética; así mismo el constructivismo y nuevos retos en torno a la alteridad y el concepto de persona.

Referencias

- BORN, Georgina (2010). "For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn", *Journal of the Royal Musical Association* 135(2)205-243.
- CARRIZOSA, Paula (2012). "Fortalecer las casas de cultura y las lenguas indígenas, propuestas de Armando Chacha", en *La Jornada de Oriente* [Cultura] 2012-01-16. Puede consultarse en: «http://www.lajornadadeoriente.com.mx/noticia/puebla/fortalecer-las-casas-de-cultura-y-las-lenguas-indigenas-propuestas-de-armando-chacha_id_1941.html». Visitada el 12 de mayo de 2018.
- ESCOTO ROBLEDO, Eduardo (2017). *El ideal de una música genuina. La colección popular encargada a Clemente Aguirre*. Guadalajara: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco.
- FÁBREGAS PUIG, Andrés y Pedro TOMÉ MARTÍN (2002). *Regiones y fronteras: una perspectiva antropológica*. Zapopan, Jalisco: El Colegio de Jalisco.

Introducción

- GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio (2009). *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. 2ª ed. México: CONACULTA/IVEC/Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.
- MENDÍVIL, Julio (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical.
- PITARCH, Pedro (2013). *La palabra fragante Cantos chamánicos tzeltales*. México: Artes de México/CONACULTA.
- REYGADAS, Luis (2007). "La desigualdad después del (multi)culturalismo", en Angela GIGLIA, Carlos GARMA y Ana Paula de TERESA [comp.], *¿A dónde va la antropología?*, pp. 341-364, México: Juan Pablos.
- SEEGER, Anthony (2015). "El oído etnográfico", en Bernd BRABEC DE MORI Matthias LEWY y Miguel A. GARCÍA (eds.), *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*, pp. 27-36. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut/Gebr. Mann Verlag.

LAS TRANSFORMACIONES MUSICALES DEL MÉXICO INDÍGENA

Miguel Olmos Aguilera*

Introducción

Lejos de representar fenómenos estables, homogéneos o inmóviles, las músicas tradicionales poseen una dimensión de transformación que, a partir de sus propios sistemas culturales, generan poderosos cambios y creaciones estéticas entre los diferentes grupos indígenas del país. Dependiendo de su propia dinámica cultural —y de su región de origen— diversos factores sociales y culturales han propiciado que las músicas tradicionales se vuelquen en la búsqueda de nuevas creaciones y de nuevos universos musicales. En este contexto, algunas de las interrogantes que han guiado nuestras reflexiones en los últimos años, giran en torno al análisis de los elementos que provocan los cambios en las culturas musicales de tradición oral en el México contemporáneo.

Antes de abordar las posibles causas que han motivado los cambios en la música tradicional mexicana, hay que precisar que ninguna cultura musical está aislada de influencias como producto de la movilidad social, cuyas características intangibles y simbólicas la hacen proclive a la fusión, a las mezclas y a múltiples formas de recreación estética. Pareciese una perorata señalar que la cultura musical cambia, o que es un producto del mestizaje o la fusión cultural; igual que en la música, no encontramos expresiones culturales en estado puro que se expliquen por sí mismas, sin hacer mención de los procesos de contacto, migración o de conquista.

* Investigador de El Colegio de la Frontera Norte, en Tijuana desde 1998. Doctor en Antropología por la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* y Licenciado en Etnomusicología por la Facultad de Música. Perteneció al SNI Nivel 2. Entre sus publicaciones destacan *El sabio de la fiesta* (1998); *Músicas migrantes* (2012), y *Música indígena y contemporaneidad* (2016).

La transformación que ha tenido la música en las sociedades tradicionales en diversas partes del planeta, no es un fenómeno nuevo. Actualmente se presenta bajo un abanico de modalidades en regiones de África¹ y Asia,² así como en músicas tradicionales y populares de Europa, EEUU y América Latina, en particular las expresiones musicales en el contexto mexicano³.

Este proceso de transformaciones musicales se ha llevado a cabo en las condiciones socioculturales más dispares, y se trata de un fenómeno mundial cuyas causas son muy distintas de un contexto a otro y dependen de una gran cantidad de variables. No obstante la incidencia de dichas variables, en términos generales podemos denominar a dicho fenómeno —de entrada— como la globalización musical. Sin embargo, no estoy seguro de que en todos los casos las transformaciones musicales sean originadas por el gran fenómeno global; y habría que sopesar un sinnúmero de factores ideológicos y socio-culturales que actúan sobre las dinámicas regionales y locales de producción, difusión y consumo de las músicas tradicionales, tanto al interior como fuera de sus lugares de origen.

Los cambios que sufren y gozan las músicas tradicionales tienen aristas muy distintas, y cada fenómeno representa el síntoma de un gran sistema musical en la gran diversidad cultural que existe en México y América Latina.⁴ Es posible señalar algunos géneros musicales que a pesar de ser tradicionales, o generados al interior de una cultura tradicional cuya característica principal sería una sociedad basada en la oralidad y no en la escritura, han tenido acercamientos con las culturas populares y comerciales de reciente introducción en su cultura originaria. Desde luego, algunas transformaciones musicales tradicionales no ponen en juego la supervivencia cultural o el sistema de creen-

1 «https://www.youtube.com/watch?time_continue=157&v=b4JQwb4fI_0»; <https://www.facebook.com/veoflamenco/videos/1447468805324100/>

2 «https://www.youtube.com/watch?v=Qzai1_InqqE»

3 En México existen diferentes tipos de música tradicional fusionada con música popular, tanto desde las culturas indígenas como desde la visión mestiza y comercial. El ejemplo emblemático de los nuevos géneros tradicionales en el Noroeste de México, sobre música de fusión desde una perspectiva indígena interna, es sin lugar a dudas el grupo de rock Hamac Caziim del pueblo concáac «<https://www.youtube.com/watch?v=PspCWKzDBSo>»

4 «<https://www.youtube.com/watch?v=qweTsNiYDY8>»

cias del grupo, como podría ser el caso yoeme yaqui, debido a que la música ancestral de carácter exclusivamente ritual no sufre transformaciones, por lo que no representa un peligro para la cohesión social ni para la organización religiosa y política de algún pueblo originario.

Las transformaciones de la música tradicional

En este breve acercamiento a las culturas musicales, en particular del caso mexicano, haremos un recuento de algunos ejemplos que han marcado algunos cambios musicales —en casos que hemos estudiado— y destacaremos algunas hipótesis referentes a ciertos pueblos o regiones estudiados a lo largo de la década del 2010.

En otra parte también planteábamos hipótesis sobre el cambio musical (OLMOS, 2016). En ese entonces constatábamos que la música es parte de un conjunto cultural más amplio, en donde participan diversos aspectos de la cultura como la política, la economía, la sociedad o la religión, y aunque no podemos decir que el cambio musical es un reflejo de la transformación cultural y social, a lo largo de la historia de la antropología y en otras ciencias sociales se han tratado diferentes conceptos que intentan responder a las interrogantes sobre los cambios y transformaciones que sufren la sociedad y la cultura. Conceptos como evolución, difusión, sincretismo, fusión, mestizaje, endoculturación, transculturación, resemantización o cambio de sentido, son solo algunas de las categorías que intentan explicar los cambios en los sistemas culturales. Como señala acertadamente Rafael Ruiz (2011):

Cada grupo humano da una respuesta diferente al contacto y particularmente en música pues en el contacto cultural se ponen en juego toda una serie de mecanismos de rechazo y atracción. Cuando se encuentran dos culturas pueden pasar tres cosas: una cultura domina a la otra; que se mezclen de manera que surja un tercera; que las culturas en cuestión coexistan de manera separada, a veces de manera armoniosa, otras en conflicto. Los grupos en cuestión se pueden atraer, evitar o rechazar, lo cual hará fácil o difícil la transculturación.

Estado del arte

En términos generales, los estudios sobre las culturas musicales —herederos a menudo de un toque folclórico y romántico— no han puesto suficiente atención en los fuertes cambios que sufre la música tradicional fusionada con expresiones populares. Esta situación se debe, por un lado, a que los consideran poco atractivos para la investigación; y, por otro lado, debido a que en muchas ocasiones las músicas indígenas populares son percibidas como creaciones fuera de la tradición al no poseer un espíritu ancestral. Desde luego, el estudio y análisis de las nuevas expresiones de música tradicional pueden no ser del interés de todos los investigadores, quienes durante muchos años nos dedicamos al estudio de la música tradicional y no de las recreaciones y fusiones musicales. Caso contrario ocurre con la música mestiza de tipo “temperado”, donde los sociólogos de la música, en una especie de exorcismo epistémico, limpian de todo rasgo indígena el estudio de las expresiones musicales mestizas, tal es el caso del corrido, la cumbia el rap o la música comercial.

Si bien el fenómeno del cambio en las tradiciones musicales indígenas, al menos desde la década de los años ochenta, posee muy pocos estudios que hayan socorrido la importancia de su análisis; y, en general, siempre se ha hecho desde la distinción, muchas veces arbitraria, entre la música indígena y la música popular. Inclusive yo mismo aduje esta clasificación por muchos años, sin saber que dicho esquema se presenta muy endeble para algunos casos específicos como los que ahora estudiamos.

En los últimos años se han publicado algunas investigaciones sobre música indígena y popular que abordan de manera tangencial o directa el fenómeno musical y sus transformaciones desde la fusión o a partir de los nuevos mercados de la música. En el año 2016, Enrique Jiménez publicó su libro titulado *Los géneros tradicionales en la música de fusión en México*. En esta brillante investigación, Jiménez hace en la primera parte un recuento de algunas categorías vinculadas con la fusión musical y cultural, mientras que en la segunda parte del texto realiza un recuento y análisis musical exhaustivo de algunos grupos musicales que, en México, han hecho fusión con elementos provenientes de la música tradicional. En este balance extraordinario y único hasta el momento en la bibliografía mexicana, el autor incluye grupos

de rock, intérpretes de música de tipo prehispánico, músicas mestizas comerciales, etc. El mérito del trabajo en cuestión no sería tal sin un análisis de las categorías sobre el cambio, la hibridación o mestizaje y señala: «Ningún grupo se desarrolla en el aislamiento, todas las culturas y sus músicas son fruto de mezclas y diálogos interculturales que se recrean y se relacionan con los sonidos y los ritmos de otros pueblos». Sin embargo, más adelante precisa —igual que Ruiz (2011) y Olmos (2016)— que las mezclas no se presentan al margen de las relaciones de poder o sin la influencia hegemónica de una cultura sobre otra, en donde estaríamos hablando de aculturación o deculturación.

La música de fusión señala el autor estaría en el punto medio entre las músicas tradicionales indígenas, y las músicas comerciales de carácter urbano (JIMÉNEZ, 2016). A este respecto precisamos que la música tradicional indígena (OLMOS, 2016), también es posible encontrarla en las ciudades del norte de México, como Hermosillo, Monterrey, Tijuana o Ensenada, debido principalmente a la migración de la población de estados del centro del país, pero sobre todo de diversas regiones de Oaxaca.

Sin embargo, son varias cosas que llaman la atención en la investigación de Jiménez; sobre todo cuando, de acuerdo a sus objetivos de investigación, define la música de fusión como surgida de la unión entre la música indígena y popular. Al realizar esta apreciación, muy válida para su contexto de análisis, nuestro autor está pensando principalmente en la música interpretada por mestizos urbanos ligados al mercado musical mediático, cuyas creaciones de fusión fueron inspiradas en las músicas tradicionales y no a la inversa. En otras palabras, la música de fusión que tiene algún componente indígena, posee diferentes posibilidades de creación cultural. A menudo consideramos las fusiones que se realizan desde nuestra cultura, pero no aquella que se crea o se produce desde la mentalidad indígena.

Ya sea desde la creación mestiza o meramente indígena, la música de fusión surgida como resultado de esta mezcla, es muy distinta si se produce desde la cultura musical indígena o desde la mentalidad mestiza en donde intervienen factores mediáticos, mercados y audiencias que condicionan el tipo y la calidad de música que se produce. En Jiménez destaca su interés de

investigación centrado en la creación desde la mentalidad mestiza, mientras que en la investigación de nosotros (OLMOS, 2016), el foco de análisis reside en la comprensión de la fusión a partir de los sistemas musicales tradicionales. Desde luego, cada investigación posee sus propios objetivos y sus propios resultados, y ambas son válidas de acuerdo con sus objetivos. Aun cuando en las dos propuestas se consideran las creaciones desde los elementos propios de la cultura indígena, es relevante que partimos de los intereses estéticos desde la misma concepción musical indígena y no a la inversa.

Por otro lado, el mismo año 2016 aparece un libro colectivo titulado *Identidades en venta*, coordinado por Georgina Flores y Fernando Nava. Esta interesante investigación plantea de entrada la premisa de que las transformaciones musicales están vinculadas tanto con el comercio como con el turismo musical, y ofrece múltiples ejemplos con los cuales los autores intentan analizar los cambios que ha experimentado la música tradicional al involucrarse directamente con los procesos turísticos a partir de la mirada del "otro"; el turista. Así, la música popular y tradicional sería recreada y refuncionalizada de acuerdo con las necesidades del mercado creado previamente por la fascinación del otro en los circuitos turísticos. Esto no sería importante si las relaciones turísticas solo se mantuvieran en un ámbito cerrado; el problema es que se trata de un fenómeno tan complejo que tiene repercusiones en repertorios, géneros y estilos que han sido creados y reinventados con el impulso directo del turismo que abarca imaginarios estereotípicos de lo mexicano a nivel global. *La bamba*, *La sanmarqueña* en albuces, *La josefinita* o *La male Severiana*, son solo algunos de los ejemplos de lo que el mundo mestizo ha inventado sobre las culturas indígenas (FLORES Y NAVA, 2016). El mismo Jiménez (2016), señala que desde los años setenta y ochenta, intérpretes como Los Folcloristas, Café Tacuba, Susana Harp y el Grupo Tribu, entre decenas de agrupaciones musicales, dieron un nuevo toque a la música tradicional desde el universo sonoro y musical mestizo. No obstante, y tal como señalan Flores y Nava, el turismo ha sido uno de los factores que provocan el cambio musical, pese a que en algunas ocasiones esto pueda tener presencia inusitada en el imaginario colectivo y estereotipado de algunas músicas que, recreadas por la mirada del turismo, acaban por institucionalizarse.

Por su parte, la música tradicional y las nuevas tecnologías han sido abordadas de manera recurrente en muchos trabajos. En investigaciones sobre las tecnologías musicales o la multicitada hibridación a la que prefiero llamar mestizaje, es común encontrar la referencias a Néstor García Canclini (1990),⁵ a propósito de la utilidad que representan —para el estado nacional— la cultura popular y el folclor como herramientas de control ideológico. Esto último mediado por una sociedad política y civil cuyo fin último estriba en mantenerse en el poder. En la introducción del libro *Identidades en venta*, de Flores y Nava (2016:9), encontramos la siguiente cita de García Canclini: «el capitalismo no avanza eliminando las culturas tradicionales sino apropiándose de ellas». Dicha premisa, totalmente cierta, se ha constatado no solo en tiempos de la globalización y en la circulación de conocimientos musicales de todas las culturas del mundo, sino que desde mucho tiempo antes, en la década de los años treinta, Antonio Gramsci (1999), como teórico marxista de la superestructura, había ya desarrollado ampliamente la importancia del *folklore* y la cultura popular en el control ideológico y la permanencia del sistema capitalista en Europa. Dicho planteamiento, se ha vuelto cada vez más recurrente en el análisis sobre la diferencia cultural, la dominación del estado y le hegemonía del capitalismo neoliberal, pese a que su formulación original se remonta a poco menos de un siglo.

La World Music

Hay un punto en el que coinciden distintos musicólogos y etnomusicólogos: la música tradicional y de fusión con elementos autóctonos tuvo un auge inusitado por la llamada *world music* o música del mundo, en la que mucho tuvieron que ver Paul Simon y Peter Gabriel. Sin embargo, aunque de manera mediática ellos fueron la punta de flecha del movimiento de la llamada fusión musical, al interior de muchos países europeos, americanos y africanos ya se hacían recreaciones con elementos de la música tradicional desde las mismas culturas involucradas. En Francia aparecen, entre otros, Tri Yann⁶ para insertarse en el gran movimiento de música celta; y grupos de música tradicional

⁵ Cf. YÚDICE, 2007.

⁶ «<https://www.youtube.com/watch?v=m5hBpFaVroI>»

occitana,⁷ que incorporaban elementos tradicionales al rock o al pop. En América del Sur, encontramos géneros como el huayno, del repertorio andino, que fueron adaptados a la cumbia, a ritmos electrónicos y al rock;⁸ mientras que en México, las chilenas del estado de Guerrero —ya de por sí bailables— gozaron de un renovado impulso con la incorporación de instrumentos electrónicos (GARCÍA y LUENGAS, 2016).⁹

El cambio musical

Sería un error generalizar que todas las músicas indígenas y populares poseen las mismas necesidades de articular elementos de otras culturas musicales con el fin de colocarse en nuevos procesos mercadotécnicos; también sería erróneo señalar que las culturas musicales indígenas tienen las mismas necesidades tecnológicas para circular o para experimentar nuevas creaciones. Las circunstancias de creación, difusión o transformaciones musicales, así como la articulación de la música tradicional con las nuevas tecnologías, son fenómenos ligados fuertemente con los procesos específicos vinculados con la migración (nacionales o internacionales), con las políticas institucionales y, finalmente, con el mercado del arte musical indígena en el contexto urbano o mestizo.

El cambio musical es experimentado en diversas partes del discurso musical. Las transformaciones se producen en los géneros, en los repertorios, en los instrumentos musicales, en los ritmos y en las melodías, tal como lo hemos constatado en otras investigaciones (OLMOS, 2012 y 2016). Además de dichas transformaciones musicales, a las que me referiré más adelante, tenemos factores adyacentes que inciden directamente en el cambio de la música, no tanto por sus efectos sobre el discurso mismo, sino por el registro y la difusión que se hace de las ondas sonoras, de acuerdo con los avances tecnológicos de un momento histórico en particular.

Con el cilindro de cera, el registro sonoro tuvo ciertas características. Gracias a este gran invento, actualmente es posible conocer algunos

7 «<http://wp.coriandre.info/>»

8 «<https://www.youtube.com/watch?v=qweTsNiYDY8>; <https://www.youtube.com/watch?v=2uPZL2Q-SxA>»

9 Ver el documental que realizamos en 2015: «<https://vimeo.com/141977543>»

sonidos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.¹⁰ Posteriormente siguieron otras tecnologías como los fonógrafos, el disco de acetato, las cintas de carrete abierto y los casetes; hasta llegar al registro digital en donde la información magnética queda almacenada en una memoria magnética o registrada materialmente entre los surcos de un disco compacto. Dichos formatos del registro sonoro, aunque no transformaron la música directamente, sí revisten cualidades que alteraron la calidad del sonido, ya que la fidelidad tuvo repercusiones directas sobre las interpretaciones, las afinaciones y los diversos estilos de música. Sin embargo, actualmente en la medida en que las nuevas tecnologías de registro y difusión se han popularizado a niveles sociales y culturales muy diversos, se ha producido un incremento inusitado en la circulación y difusión de los materiales sonoros. El formato MP3 —entre otros codificadores— ha burlado la calidad sonora y, por consiguiente, ha economizado la información digital. Este desarrollo se ha popularizado de tal manera que cualquier persona que posea acceso a esta tecnología, puede almacenar en un disco duro, o en teléfonos celulares, cientos de piezas musicales o de horas de música, cuya portabilidad hasta hace algunas décadas era totalmente inimaginable. De manera indirecta esta acumulación de información ha transformado los hábitos de escucha y de producción musical, ya que cada vez resulta más fácil grabar y distribuir el material grabado y producido.

Sin duda, esta gran revolución tecnológica ha traído evidentes cambios sobre la música que, como ya hemos señalado, pueden traducirse en la incorporación de instrumentos electrónicos, como es el caso de los pueblos mixteco, seri, yaqui o huichol, o tzotzil en el multicitado rock indígena (LÓPEZ MOYA *et al.*, 2014). Además, es posible percibir las transformaciones musicales en campos que incluyen tanto a los instrumentos antes referidos como a las maneras de interpretarlos; los repertorios, las armonías, las melodías; sin omitir las alteraciones en los ritmos que, secularmente, se interpretaban al interior de las comunidades indígenas.

¹⁰ «<https://www.launion.com.mx/blogs/vida-y-estilo/noticias/74204-el-mensaje-que-le-grabo-porfirio-diaz-a-thomas-alva-edison.htm>». Existe una copia original en la Fonoteca Nacional.

La musicalidad en movimiento

Como bien comentan nuestros amigos yoemes yaquis,¹¹ las composiciones rancheras indígenas derivaron en géneros que cantan de manera comercial. Sin embargo, para los yoemes, los géneros rituales no deben transformarse porque de otra manera se perderían las atmosferas rituales que se han generado, a lo largo de la historia, gracias a la persistencia de una musicalidad previamente establecida. Aun así, existen nuevos movimientos de música comercial yaqui que retoma motivos de la música ritual y la interpreta fuera de la escena ritual. Estos géneros son preferentemente interpretados en espacios donde también hay presencia de mestizos o *yoris*. De acuerdo con los testimonios de los propios yoemes, dicha música en ningún momento sustituirá la música de los rituales ancestrales.¹²

Caso muy distinto ocurre con los zapotecos. Recientemente tuve oportunidad de escuchar a Tlalok Guerrero, cantor zapoteca, en el Festival Alfonso Ortiz Tirado en la ciudad de Álamos (finales de enero de 2018). Este cantor forma parte de un importante movimiento musical que ha difundido ampliamente novedosos arreglos de la música zapoteca, con armonías que dejan de lado la ortodoxia clásica de la música tradicional.¹³

Por su parte el grupo Hamac Caziim (*Fuego divino*) y el Grupo Xeecoj (*Lobo*) de los seris de Sonora —en particular este último—, poseen también melodías de su propia creación que, si bien anteriormente se inspiraban en canciones tradicionales concáac, han despegado hacia distintos campos melódicos similares a un rock pop ligero, poco frecuentados por otras agrupaciones.

En cuanto a la música *wixarika* o huichola, cuyo análisis aborda Rodrigo de la Mora (2016),¹⁴ nos percatamos de que los sones siguen un proceso muy distinto al de los otros pueblos antes señalados. Para este grupo, los motivos melódicos evocados durante la peregrinación a Wirikuta siguen un circuito primeramente ritual; una vez interpretados en los espacios sagrados pueden ser utilizados para componer cumbias, rancheras, etc. El director de Venado

11 Entrevista con Ismael Castillo Rendón, alias *El Charo*, Pótam, Municipio de Guaymas, Sonora, 2014.

12 Ver nuestro documental *El gusto y el sustento* sobre este tema, en: «<https://vimeo.com/142102310>»

13 «<https://www.youtube.com/watch?v=djMYMB3ABZ0>»

14 Para mayor información ver documental *El mensajero musical* sobre el grupo Venado Azul que produjimos en 2016: «<https://vimeo.com/145013242>»

Azul, José López Robles, ha tenido distintos accesos creativos y en uno compuso *La Cusinela* (La cocinera), canción que es el emblema de la música comercial wixárika;¹⁵ para otros casos, Juan Carlos González habla de cómo el peyote propició su creación de la música de *Maxa Awakame* (Venado azul), una de las principales piezas del grupo con la cual participó tanto en nuestro documental, al final del programa, como en el documental de *Wirikuta Fest*¹⁶ organizado en contra de la explotación minera en el desierto.

Conclusión

Los usos de la nueva música tradicional

Al finalizar el año 2017, y en la víspera de la elección presidencial en México, surgió un anuncio publicitario de Yuawi López, un niño de nueve años de edad, hijo de José López Robles, el director de El Venado Azul. El anuncio proclamaba al partido Movimiento Ciudadano como el *Movimiento Naranja*, al que hacía referencia la letra de la canción:

¡He! ¡He! ¡He! ¡He! ¡Hey!

Movimiento Naranja. El futuro está en tus manos

Movimiento Naranja ¡Movimiento Ciudadano!

Movimiento Naranja. El futuro está en tus manos

Movimiento Naranja ¡Movimiento Ciudadano!

Nanananana nanana. Nanananana nanana

Nanananana nanana. Nanananana nanana

El anuncio se replicó en las redes sociales Facebook y Twitter y alcanzó un éxito mediático inusitado. Obtuvo una gran audiencia: mucha gente repetía el verso cliché y se regodeaba de conocerlo y cantarlo, como suele suceder con los fenómenos de masas; pero, al mismo tiempo, hubo respuestas de la población civil indignada por el uso “inocente” que se hacía de un niño indígena. En otros medios, como *Proceso*, se cuestionó también la manipulación

¹⁵ «<https://www.youtube.com/watch?v=rSYwNKZNYsI>»

¹⁶ «https://www.youtube.com/watch?v=7sqrGj970_I»

del menor y de su padre con fines políticos.¹⁷ Lo cierto es que esto también fue aprovechado por el menor y su padre José López Robles a quien traté en Tijuana y más tarde en un trabajo de campo que realizamos en Nueva Colonia y en el DF, cuando Yuawi formaba parte de la Academia Kids Lala.

Yuawi retomó el tema para realizar otro anuncio al lado de Ricardo Anaya, candidato presidencial del Partido de Acción Nacional, con quien el partido Movimiento Ciudadano iría en alianza para las elecciones de julio de 2018. En este nuevo anuncio, Anaya toca la guitarra mientras Yuawi tararea el tema que lo lanzó a la fama.¹⁸ A finales de enero de 2018, el tema ocupaba los primeros lugares en Spotify de América Latina; en Uruguay, el número 6; en Nicaragua el 15; en Paraguay el 19; en Guatemala el 30. En España se encontraba en el número 10.

A decir de De la Mora (2016), el uso de los fenómenos estético musicales es añejo y de gran tradición entre la población Wixárika. En sus artículos publicados en 2012 y 2016 ya destacaba que desde la cumbia *Cusinela*, y posteriormente con la aparición de Yuawi en la Academia *Kids Lala*, la participación de El Venado Azul ha sido muy intensa en el ambiente mediático y televisivo. Sin embargo, no se cuestiona la participación que el indígena tenga en la escena mediática sino la reapropiación que las instituciones hacen de ella; y con la que, aparte de que existen instancias en obtener ganancias como Spotify, algunos partidos políticos también se ven beneficiados por el contenido viral de este mensaje cuyo componente musical y puesta en escena es de carácter completamente indígena.

Recapitulando, podemos decir que los motores que impulsan a las nuevas creaciones musicales indígenas poseen diversos estímulos, que van desde los elementos simbólicos completamente internos hasta el intercambio de elementos estéticos que, disfrazados de modernos, no dejan de tener un espíritu completamente indígena y tradicional. Técnica que ha sido ampliamente socorrida por las poblaciones indígenas para perpetuar su cultura, al tiempo que se mofan, en algunas ocasiones, de la cultura mestiza.

17 «<https://www.youtube.com/watch?v=Ti2pA5JgrMI>»

18 «https://www.youtube.com/watch?v=jT1BC_Iu-Zo»

Referencias

- ARANA, Patricio (2005). "Marc Auge: Hay que amar la tecnología y saber controlarla", en *La Nación*, 22 de junio. Argentina. Puede consultarse en «<http://www.lanacion.com.ar/714868-marc-auge-hay-que-amar-la-tecnologia-y-saber-controlarla>». Visitada el 30 de mayo de 2016.
- DE LA MORA, Rodrigo (2012). "Cumbia Cusinela: Música regional wixárika para saltar fronteras", en Miguel OLMOS AGUILERA [coord.], *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global*, pp. 335-358. México: El Colegio de la Frontera Norte/UAS/UANL/Bonilla Artigas.
- _____ (2016). "Creatividad, relaciones sociales y música regional wixarika: el Venado Azul y los usos estratégicos de lo estético", en Miguel OLMOS [coord.], *Música indígena y contemporaneidad. Nuevas Facetas de la música en las sociedades tradicionales*, pp. 105-136. México: El Colegio de la Frontera Norte/INAH.
- FLORES MERCADO, Georgina y NAVA LÓPEZ, Fernando E. [comp.] (2016). *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*. México: IIS-UNAM.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, DF: Editorial Grijalbo.
- GARCÍA, Patricia y LUENGAS. Rubén (2016). "Mixtechno: Las nuevas tecnologías en las antiguas músicas mixtecas", en Miguel OLMOS [coord.], *Música indígena y contemporaneidad. Nuevas Facetas de la música en las sociedades tradicionales*, México: El Colegio de la Frontera Norte/Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- GERRATANA, Valentino (1999). *Antonio Gramsci. Cuadernos de la Cárcel*. 2ª ed., 3 vols. México: BUAP/Ediciones Era.
- GRUZINSKI, Serge (1999). *La Pensée métisse*, Paris: Éditions Fayard.
- JIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique (2016). *Los géneros tradicionales en la música de fusión en México*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura/INBA.
- LÓPEZ MOYA, Martín de la Cruz (2014). "El rock indígena en Chiapas. Estrategias de reconocimiento y de consumo cultural", en Martín de la Cruz LÓPEZ MOYA, Efraín Ascencio CEDILLO y Juan Pablo ZEBADÚA CARBONELL [coords.], *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México*. Ciudad de México: UCACH/CEMCA/Juan Pablos Editor.
- MITCHELL, Tony (1996). *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London and New York: Leicester University Press.

- OLIVIER, Emmanuelle (Ed.) (2012). *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*
Sampzon: Delatour France.
- OLMOS AGUILERA, Miguel (2012). *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global*,
México: El Colegio de la Frontera Norte/UAS /UANL/Bonilla Artigas.
- _____ (2016). *Música indígena y contemporaneidad. Nuevas Facetas de las música en las
sociedades tradicionales*. México: El Colegio de la Frontera Norte/INAH.
- ORTIZ, Fernando (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Madrid: Cátedra.
- PETER GABRIEL (2011-2012). *Security* [1982], CD producido por David LORD y Peter GABRIEL.
Reeditado por Geffen Records. EEUU.
- RUIZ TORRES, Rafael Antonio (2011). "La música en la ciudad de México, siglos XVI-XVIII: una
mirada a los procesos culturales coloniales" [Tesis para obtener el grado de Doctor
en historia y etnohistoria. ENAH].
- SIMON, Paul (1986). *Graceland*, CD producido por Paul SIMON and Roy HALEE. EEUU: Warner Bros.
Records.
- YÚDICE, George (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

LAS CANCIONES DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS MEXICANOS DE LA ACTUALIDAD; UN VISTAZO A SUS TEMAS Y A SUS LENGUAS

E. Fernando Nava L.*

Palabras preliminares

Por más que queramos, por más que busquemos de una u otra manera y por más que preguntemos o investiguemos aquí o allá... las cosas no nos alcanzan ni siquiera para imaginar cómo fue la música de la época prehispánica. Ahí están, sí, los instrumentos musicales como piezas arqueológicas, así como los músicos, cantantes, acróbatas y danzantes, ya sea dibujados en códices y murales, o bien, modelados en barro. Lamentablemente para nuestros propósitos, todo ello representa —en suma— índices mudos de sonoridades silenciadas para siempre.

Por fortuna, además de las referidas en el párrafo anterior, quedan otras evidencias que permiten conocer algunos de los componentes de las artes sonoras de la América antigua. Se trata del texto, representado gráficamente con caracteres latinos, de cantos de diferentes tipos, en lengua náhuatl, la inmensa mayoría. Gracias a ello, conocemos al menos algunos de los temas y las maneras en que éstos fueron estéticamente tratados por los creadores e intérpretes de aquellas expresiones cantadas.

En nuestros días, afortunadamente, se manifiesta vivo en nuestro Continente un alto número de pueblos indígenas, localizados entre los estrechos

* Doctor en Antropología e investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM. Ha investigado varias lenguas indígenas, así como diferentes culturas musicales tradicionales de México. Cuenta con cerca de 200 publicaciones y amplia experiencia docente. Fue el primer Director General del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas y es Miembro de Número de la Academia Mexicana de la Lengua.

de Bering y el de Magallanes; al menos en México, los pueblos indígenas son más de medio centenar. Por desgracia, también hay que decirlo, tales pueblos padecen toda clase de discriminación —no sólo racial— y son pocas las acciones encaminadas a construir sociedades justas, respetuosas y equitativas dentro de las cuales tienen derecho a estar tales pueblos, todos nosotros, así como cualquier ciudadano de este mundo.

No obstante, cada uno de los pueblos indígenas cuenta con sus instituciones culturales, así como con su patrimonio tangible e intangible, en cuyo seno se encuentra la música, naturalmente. Dicha música puede estar conformada por melodías que se interpretan en forma meramente instrumental —mediante un violín, una flauta, un conjunto de cuerdas o una banda de alientos, entre otras opciones—, o por textos maridados con ritmos, notas, tonos u otros rasgos musicales. Desde luego que es un motivo de celebración contar, desde hace más de un siglo, con sofisticados medios para conservar imagen y sonido. Así, las tradiciones y prácticas musicales de los pueblos indígenas documentadas mecánicamente o electrónicamente son un invaluable testimonio de parte de las expresiones estéticas de nuestro país; aquí está la respuesta a preguntas de hoy y de mañana relativas a la manera en que fue o es la música de los pueblos indígenas de nuestra época. Por lo demás, se trata de pueblos que cuentan con el legítimo derecho a ser siempre referidos como vivos y en tiempo presente, toda vez que sea pronunciada —precisamente— la expresión “nuestra época”.

A sabiendas de que la sonoridad de la música indígena nos es accesible de muchas maneras —por las grabaciones que pueden ser reproducidas mediante teléfonos celulares, computadoras y otros dispositivos semejantes—, los textos de las canciones de dichos pueblos persisten a nuestro alcance, como antaño, mediante su representación gráfica con caracteres latinos. A este aspecto se dedican las páginas de este capítulo. Así, se presenta aquí un vistazo a una muestra de canciones expresadas en alguna de las hoy reconocidas como lenguas indígenas nacionales de México. El vistazo sigue una línea trazada por varios de los temas encontrados en ellas, mas no necesariamente por los más recurrentes. Por razones de espacio, son incluidos solo algunos fragmentos de los textos, elegidos de un conjunto de canciones que van de

aquellas documentadas desde mediados del siglo anterior, hasta algunas de las compuestas en nuestros días.

Muestra de canciones por temas

La historia reciente y el devenir actual de todos y de cada uno de los pueblos indígenas mexicanos conjuntan un gran número de aspectos altamente diversos, como la ideología y el comportamiento explicado por ella, la ecología y el aprovechamiento del medio, el arte, la economía, los conocimientos, la política, los sentimientos, y así hasta continuar en un larguísimo etcétera. De todo ese torrente de componentes de la experiencia social, han sido seleccionadas aquí canciones de cuatro grandes ámbitos, a saber: el ciclo de vida; el ámbito ritual/ceremonia; las actividades cotidianas; y, algunas de las tendencias hacia donde apunta la vida en la actualidad. Pasemos a las muestras por cada uno de estos grandes bloques temáticos.

Canciones relativas al ciclo de vida

La niñez se encuentra aquí representada por un arrullo en zapoteco, con el recurrente tópico del llanto del bebé, la ausencia de la madre y el regreso de ésta con algún incentivo; y un canto infantil en mazahua que expresa una forma sin significado, *augue*, así como una contra-expectativa en relación con lo buscado, recursos literarios comunes en este género. Incluimos la traducción al tepehua de la canción del ciclo anual del onomástico más ampliamente difundida en la república mexicana.¹

Entrando a otra etapa de la vida, siguen las canciones de amor, con una primera serie de ejemplos en yaqui, huichol, purépecha y chontal de Tabasco; acaso más de una de ellas demuestre la continuidad del uso de la metáfora flor-mujer cultivada desde la época prehispánica. Las canciones en mazateco y en chuj, compuestas al parecer en una fase de reciprocidad amorosa ya comprometida, entremezclan un sentimiento adverso. Un par de canciones

¹ La referencia a las lenguas no se hace de conformidad con las respectivas autodenominaciones, sino con el nombre de la agrupación lingüística —o 'lengua'— del pueblo indígena correspondiente. Por lo que toca a su representación escrita, en general fue respetada la ortografía de cada fuente, aunque sí fueron hechas algunas precisiones relativas a la puntuación.

en náhuatl cierra la etapa amorosa de este ciclo; en la primera se hace alusión a los deseos carnales y en la segunda hay claras referencias al matrimonio, mediante un ejemplo del género Xochipitsahuac, que sí remite directamente a la metáfora flor-mujer de la antigua lírica azteca.

Para ilustrar el fin del ciclo de vida, nada más adecuado que una canción relativa a la partida sin retorno de un ser, manifiesta en la canción triqui aquí seleccionada.

Chbell bidao, chbell bidao zej xnhabo bej, zjetibe lhachje, zjexie' nhis yejchho. Bit kuello bdaochia, bit kuello xhina'.	El niño llora, su <i>má</i> fue a lavar, nos traerá agua para beber; No llores, nene, no llores, bebé.
--	--

Wil che bidao/Canción de cuna; Ubaldo Matías Cayetano (intérprete); lengua zapoteca.²

Augue, augue, jabi ñ'ejena. Gua ego k'a e tandare, ro ma pago jmoo. Augue, augue, jondya k'ue e jmoo na. Augue, augue, ngetro morga ñeje uee k'u' ro totr'o k'oná.	<i>Augue, augue, ¿de dónde vienes tú? Yo vengo del río grande, yo fui a pescar. Augue, augue, ¿dónde están los pescados? Augue, augue, sólo acocil y ranas encontré.</i>
---	--

*Ne mbejmoo/El pescador; Antonio López Marín (investigador y traductor al español);
lengua mazahua.*

Estas son las mañanitas que cantaba el rey David hoy por ser día de tu santo te las cantamos aquí.	Yuchi ju nima ju milhpat ixmilhpai ukxtin David ju chabai ni mink'atan milhpaniyan ju ani.
---	---

Milhpat pubats'isin/Las mañanitas; Antonio García Agustín (traductor); lengua tepehua.

²Por razones de espacio, no ha sido posible consignar la fuente de las canciones; sólo se proporcionan, después del nombre, la referencia al autor, intérprete, investigador, traductor transcriptor o la atribución, según el caso, así como la lengua en cuestión.

<p>Trigueñita hermosa, tutulike yootu kapo sewata benasi welama, inepo into ilitchi enchi basilaroa, enchi enamoraroaka niba weelama.</p>	<p>Trigueñita hermosa, linda vas creciendo como los capomos que se encuentran en la flor, tú, mi chiquitita, te ando vacilando, te ando enamorando con grande fervor.</p>
--	---

Kapo sewa/Flor de capomo; Alejo Molina y José Molina (atribución); lengua yaqui.

<p>Sewiti kutá pikanechi'akapini 'alí chepá neti nepitatini siali li nesaitameki 'ena ne'uyeweti. Nepitatini siali, nepitatini siali, sewiti kutá pikanechi'akapini, tuutú muyuyuawi, tuutú muyuyuawi 'alí ne'ayame mana nepuyeweni.</p>	<p>Nadie vendrá a cortarme no importa me marchitaré aquí sola en el árbol. Me marchitaré, me marchitaré, nadie vendrá a cortarme, en flores azules, en flores azules, convertida allí estaré.</p>
---	---

Sewiti kutá pikanechi'akapini/Nadie vendrá a cortarme; Francisca Díaz (autora, 13 años de edad); lengua huichol.

<p>Ka xáni énkiri sési jáxejka ya inte tsitsiki ya, bolita tsitsiki xánchkari sési jáxeska, jít'uni isí wantasĩrampka para isí sipakurhini, para isí yekarant'ani.</p>	<p>Y qué tan bonita es esa flor, flor de bolita pues qué bonita eres, yo también así pensaba para robármela, para trasplantarla.</p>
---	--

Bolita tsitsiki/Flor de bolita; Orquesta de Patamban (intérpretes); lengua purépecha.

<p>Ko kirbenet chune a' cubín por ané cha' chika puru pisi tamá ti k'ako ki yijlaw i bute'ke pichí...</p>	<p>Quiero decirte que siento por ti algo lindo muy dentro de mí que me llena de emoción...</p>
--	--

A sunon ti najá/He vuelto a soñar; Francisco Hernández Gerónimo (autor); lengua chontal de Tabasco.

Taonjnco taonsine xi catsjoa-le an	Anillo de oro que te di yo
Paño seda xi catsjoa-le ji	Rebozo de seda que te di yo
Jitjason niñotse caficon-le an	Al salir la estrella yo te fui a ver
Nitonchhoa-la nichhjin nca c'oejnco-coan	Ni un día te olvidaré jamás
Tocjoafao tocjoava-na tso'vatse an.	Ando yo con tristeza y con dolor.

*Taonjnco taonsine/Anillo de oro; Elvia Cerqueda García (traductora al español);
lengua mazateca.*

Tone ej sinkusi, Malin, totzin bat'ospital manach kuslaj olin ja xok, Malin manach kuslaj...	Yo nomás me pongo triste, María, yo me voy en hospital y no te pongas triste Tengo que venir y no llores...
---	--

Ki At'zam/Sal negra; Sebastián Gómez Tadeo (traductor al español); lengua chuj.

Malintzin notzitziquitzin, ximitute, ximoyolali. Tla Toteo quimonequiltiz, nomac timohuetzitziz.	Flor doncella pequeña, baila y reconcílate. Si Dios quisiera, en mis manos caerás.
Chicueyi cahuitl onihuiya mocaltemoa, onehuataya tlen ticnequiz nimitzmacaz timotzintatacataya.	Las ocho horas yo fui enfrente de tu casa, yo estuve sentado. Lo que quieras te daré, estabas rascándote el trasero.

*Canción de las Tlacualeras; Javier García Silva (investigador y traductor al español);
lengua náhuatl. Santa Ana Tlacotenco, Ciudad de México.*

Xochipitsawak ka noyoltlaso kwalani monantsin akmo nikyolpacho.	Xochipitsauak corazón amado, se enoja tu madre y yo no la calmo.
--	--

<p>In nejwatl nikan nixpanti ken se kwajli tiachkatsintli ka no sentetl tlanekilis nikwalkawa inin ichpokatsintli.</p>	<p>Yo aquí estoy y me presento como todo un mayoral, con toda mi voluntad la joven voy a entregar.</p>
---	--

Canción del género Xochipitsahuac/*Flor menudita*; Lino Balderas Pedraza (intérprete);
lengua náhuatl (Hueyapan, Morelos).

<p>Ncuá ka'an tsó, ncuá dimá tsó ma'nú, ncuá matsé gónu'u ranú maatsó'a. Yamatsé aoxkó snamatsóma, tsó matsé ya ga'a tsó'a.</p>	<p>Ahora te vas, ahora nos dejas, ahora sólo te recordaremos. Ya nunca volverás, tú ahora te vas.</p>
--	---

Rcha' Xnaanca'a /Canción del muerto; Armando Cruz Santiago (investigador), Marcelino Cruz
Ramírez (traductor al español); lengua triqui.

Canciones del ámbito ritual/ceremonial

Relacionadas de diferente manera con el respectivo pensamiento religioso del pueblo indígena al que pertenecen, las canciones de este bloque temático dan cuenta, por un lado, de sistemas de creencias gestados, muy probablemente, durante la época prehispánica; y, por otro lado, de creencias relativas al cristianismo; en cualquier caso, las manifestaciones tiene lugar, hoy en día, en la arena del o los sincretismos religiosos. Los cinco primeros ejemplos corresponden a cantos que dan lugar a danzas, colectivas o individuales. De las canciones en kumiai y en cucapá, por ahora solo podemos proponer la siguiente hipótesis: ambos son parte de un ciclo de textos cantados que en su conjunto expresan, respectivamente, un mito; esto no será constatado —o refutado— sino hasta coleccionar todas las piezas y así (re)establecer la narración correspondiente ayudados, necesariamente, con los conocimientos y memoria de los ancianos de la comunidad.

Del caso pima, sabemos que la estrofa se canta como agradecimiento y rogativa, en particular para pedir que llueva y sea posible la siembra del maíz y del frijol.

Las canciones del venado —en yaqui— y del mitote —en cora— son claras instancias de ritos cantados. Para el caso yaqui, el individuo caracteriza-

do como venado complementa la narración textual con la mímica dancística correspondiente; para el caso cora, es una colectividad la que danza y complementa así el sentido del ritual.

Por su parte, la canción en tojolabal es una composición reciente cuyo texto corresponde al mito de origen del maíz. Y la canción seri, anónima y de declarada antigüedad, ejemplifica la asociación entre el canto y el poder correspondiente a los chamanes, sacerdotes o mediadores comunitarios.

Concluye este bloque con una última serie de ejemplos en que trasluce el santoral cristiano, cantados en tselal, tsotsil y huave. La alabanza en huave es el segundo caso de traducción de un texto preexistente en español a una lengua indígena determinada (el primer caso es *Las mañanitas* traducidas al tepehua); para el resto de las treinta y tres canciones aquí incluidas, damos por hecho que los textos fueron elaborados originalmente en la respectiva lengua indígena, ofreciéndose aquí su correspondiente traducción al español.

Jaima wayó wangi haim.	Cuántas veces el pájaro vino y se fue.
Jaima wayó wangi haim.	Cuántas veces el pájaro vino y se fue.
E knaw mexá knawan.	Cuántas veces el pájaro vino.

Xakwilmwt/El pajarito; Evaristo Adams Mata (intérprete); lengua kumiai.

Mmetñam ematiñam kuñale re kañaie re kwakurea	De lejos, de muy lejos,
Ematiñam kwakurea...	de tierras muy lejanas, lejanas...

Mat tiña kwakure/De tierras lejanas; Juan García Aldama (intérprete); lengua cucapá.

Yúpixi didaga, ópatki digada;	El murciélago fuma, cigarro fuma;
túguli mágnaja, jibix mágnaja.	el gusano desmorona, la lombriz desmorona.

Estrofa sobre el murciélago; Esperanza Sierra Flores (intérprete); lengua pima.

<p>Sewa huya yeu ne wevalika sewa huya Sewa yo huya aniwapo yeu ne sika, sewa huya</p> <p>Ayaman ne seyewailo kaila vetukuni enchi vivichaka Sewa yo huya aniwapo yeu ne sika, sewa huya</p>	<p>Desierto de flores quiero salir desierto de flores</p> <p>En el mundo desértico de flores encantadas salí, desierto de flores</p> <p>Allá, yo, bajo la brillantez cubierta de flores te vi</p> <p>En el mundo desértico de flores encantadas salí, desierto de flores</p>
--	---

Sewa huya/Desierto de flores; Felipe Molina (intérprete); lengua yaqui.

<p>Nikái ra'atawabirá nu pata nyiataturiwa nu nyie yáwime tuxará nu tíkui ta'arakueinatí nu wi pata nyiatatuiríwa nu nyiei yáwime tuxará nu tíkui ta'arakueinatí nu pata nyiatatuiríwa nu u Yáranta ityakua nu nikái wuatyauweimaka nu watyenyiakui Húrimua nu kanú yamuamarerí nu hayáwime tuxará nu tíkui ta'arakueinatí nu wi</p>	<p>Verdad que comienza a pedirle [a un tyahkuatyé]: ¡Entrégamela tú, mi jícara-recipiente, la que está blanca, sí! ¡Entrégamela tú, mi jícara-recipiente, la que está blanca! ¡Entrégamela! El tyahkua de Yáranta verdad que lloró: ¡Lástima, Húrimua! No sé nada [de] tu jícara-recipiente, la que está blanca, sí.</p>
---	---

Canto de mitote; Margarita Valdovinos (investigadora); lengua cora.

Ja jokoxi' xo'tji'	Amarraron a la arriera
Ti taxi ja iximi'	Y apareció el maíz
Ja kipunejtik	Es nuestra fuerza
Iximotik.	Somos de maíz.

Ja snalana jokoxi'/La cintura de la arriera; María Roselia Jiménez (autora); lengua tojolabal.

Hamíime imac ano caap a him	El que está en medio del cielo
xoyáai ya,	me viene,
hamíime imac ano cmique him	la persona que está en medio del cielo
xoyáai ya.	me viene.
Hant i yapxot cmique hamíime yapxot cmi-	La persona de las flores de la tierra, la persona
que siitax xoe.	de las flores del cielo, irá, dice.

Canción del género Hacátol cöicoos/Canción de chamán; María Luisa Astorga de Estrella (intérprete); lengua seri.

Li' me' rere,	Aquí está,
li' me' kajvaltike...	aquí está nuestro Dios...
le' me kajvaltik,	está bien nuestro Dios,
li' me' Santa María...	aquí está Santa María...
Bu te me ti k'ole...	¿En dónde está?
Ja' buch'u kaik tae,	Ve a traerlo,
talem me ik ta pasikta	viene del cielo
ja pasik ta Seyores...	es el Señor...

Santo Rosario; Miguel Hernández Díaz (transcriptor y traductor al español); lengua tseltal.

<p>Muk'ulil San Juan no, muk'ulil patrón no; oy me la toyeliko, oy me la xi'eliko; a ti bu vutzulik to, a ti bu chlolote...</p>	<p>Gran San Juan, gran patrón; juntamente sus festivos, juntamente sus alegrías; que estás sentado en tu hogar, que estás sentado en tu casa...</p>
--	--

Muk'ulil San Juan/Gran San Juan; Agustín Muñoz Gómez (transcriptor y traductor al español);
lengua tsotsil.

<p>Bellas palabras de vida, son las de Cristo Jesús. Ellas alientan mi alma, dan fortaleza y luz.</p>	<p>Teat Dios tarang tiül Mipoch nej, Xeyay najneaj ajlüy. Nej üüch icoots leaw najneajay.</p>
--	--

Alabanza; autor y traductor al español desconocidos; lengua huave.

Canciones tocantes a la cotidianidad

La vida diaria, las actividades rutinarias, al vaivén de las penas y las alegrías, el tedio del quehacer cotidiano, aun con las rupturas de los cambios estacionales y de los ciclos comunitarios —festivos, políticos, etc.— son asuntos que han quedado cristalizados en el texto de varias canciones de los pueblos indígenas mexicanos; pese al verdaderamente alto número de situaciones, solo se proporcionan aquí unas cuantas piezas. Los ejemplos de este otro bloque temático inician con dos canciones relativas al medio ambiente; la canción en otomí dibuja una estampa dócil, en oposición a la canción en maya, que se refiere a un desastroso huracán.

El trabajo es idealizado en la canción en huasteco, en tanto que la canción en tarahumara alude al alcohol para beber, muchas veces procurado para mitigar las fatigas laborales de todos los días.

La canción en lacandón es un texto ritualizado, pronunciado a manera de plegaria entonada y mediante el cual se pide por la salud de algún enfermo.

El par de ejemplos con que termina el tema del acostumbrado devenir, corresponde a la celebración colectiva del ciclo comunitario. La canción en zoque refiere un llamado al regocijante momento de la danza grupal; la

canción en mixe da cuenta de otro llamado, a un espacio extra comunitario, y a un momento festivo en que la atención ha de ponerse en la suerte de los valientes que gustan de la lidia.

Gui pàdi jàbu ri ñehe rà j'ogà	¿Sabes de dónde viene el agua buena que tú
Dede n'a gui tsigue	bebes?
Ñ'uhà rà dàthe, ñuhà rà dàthe	Es del río feliz, es del río feliz
Nùha rà joyà dàthe nuhà dogui jà guepu.	que va corriendo por ahí.

Rà j'oyhà dàthe/El río feliz; Anastacio Botho Gaspar (traductor al español); lengua otomí.

Isidoro ma' a ka' suut,	Isidoro, ya no vuelvas,
ma' a ka' suut wet Yucatán,	ya no vuelvas a Yucatán,
ta wóotzilkuuntaj ayk'alo'ob,	a unos ricos dejaste pobres,
óotzilo'obe' ta dzok topajo'on.	y a los pobres nos fregaste más.

Isidoro II; Víctor Manuel Aarón Sánchez (autor); lengua maya.

Wililiil, wililiil an bichim,	Gira que gira el caballo,
wich'ich'iil, wich'ich'iil an trapiich.	rechina, que rechina el trapiche.
Dhajujuul paajil an inik,	Muy temprano afila su machete el hombre,
kulbeel ne'ets ti k'oomal.	alegre va al corte de caña.

An t'aawil inik/El molindero; Santos Antonio Salvador (autor); lengua huasteca.

¿Malé chagó pachámeko?	¿Tiene usted una hija dentro de la casa?
‘A machímeko ta nerépache.	No la veo afuera.
¿Ajtiléke pachámeko?	¿Está adentro?
Ajtítu'e pachákako.	Sí, está adentro.

Canto sin nombre; Burgess McGuire (investigador); lengua tarahumara.

<p>Ka t'aneh, et'aneh. La Chob tuneh utd'ah l'tsah Noh K'uh tu tantah heeh, tunuh u bolih. Ka k'as t'aneh uyoli ka'an kat'aneh Chaho kih. Chahoh a kih.</p>	<p>Que le llame, eh llama a aquel Chob entonces lo dio a l'tsah Noh K'uh para que probara. Aquí, por eso es la ofrenda. (para que) llames tantito al corazón del cielo, le llamarás.</p>
--	--

Canto-plegaria sin nombre; Chan K'in Viejo (intérprete), K'ayum Mash (traductor al español);
lengua lacandón.

<p>Pijtamite te coatam te wäpä wänekätzi Yäti zä'atampate te tze'tzämpa jyamakätzi.</p>	<p>Que toquen los tambores su dulce melodía hoy es día de fiesta, danzaremos todo el día.</p>
--	---

Coatam/Tambores; José Rosario Gutiérrez M. (autor); lengua zoque.

<p>Ja'm eë'm dë vinxojumda xim tsööts jojyum tü xa ve'e nixumda yë köö'yiva jats äjtspa tuk'atëvats yü'ü ve'e dë tsük yë kaa köö'ya juu' töönjup xyam yë xüü.</p>	<p>Vamos a divertirnos allá en el llano con pasto, ya vimos los juegos y la danza, ahora hay que ir a admirar el juego del toro que hay en esta fiesta.</p>
--	---

Kaa köö'ya/Juego del toro; E. Noé Alcántara G. (autor); lengua mixe.

Canciones cuyos temas reflejan algunas de las tendencias de la vida actual

La dinámica de cada fase del ciclo de vida, la tensión relativa a cada sistema religioso, las satisfacciones junto con las frustraciones de la vida diaria, entre otras cuestiones, no pueden ser sino el escenario de las búsquedas magnificadas que en el presente enarbolan los pueblos indígenas, búsquedas tanto sustentadas en asuntos conocidos, como motivadas por situaciones nunca antes experimentadas. Y si el devenir cotidiano subsume muchas situaciones, ni qué decir tiene la enorme cantidad de complejidades del porvenir; a pesar de ello y por razones de espacio, no podemos ahora más que ilustrar las canciones que proyectan recientes tendencias valiéndonos de media docena de obras.

La canción en chichimeca-jonaz pone en primer plano el imaginario de la vida paradisiaca, de los tiempos en que los elementos dispensaban su amistad hacia el hombre; así, con este ejemplo mostramos una de las tenden-

cias actuales entre algunos sectores de la población indígena: la remembranza-construcción de un pasado armónico, remoto, mucho mejor estimado que el tiempo actual.

La pieza en mixteco —por cierto: un ejemplo de rap— es una moneda: en una de sus caras reclama la reorientación de la visión que la población hispanohablante tiene de la población indígena; y, en la otra cara muestra el tipo de habilidades artístico-verbales desarrolladas por varios hablantes nativos de lenguas indígenas, quienes van encontrando alternativas expresivas en los géneros actuales. Por lo demás, son muchas las monedas de este cuño que actualmente ya están circulando en nuestro país.

Las dos canciones siguientes, en totonaco, manifiestan la reivindicación lingüística. Este es uno de los componentes de mayor peso en el proceso de recuperación —o, en ciertos casos, de nueva interiorización— del orgullo étnico. Es sintomático que la primera pieza corresponda a un texto métrica-mente adaptado a un sistema de música instrumental, en tanto que la segunda es un hip-hop reciente; así que, por encima del contraste manifiesto por el lenguaje musical de cada una de estas canciones, el mensaje apunta a una de las tendencias recientes de los pueblos indígenas: el auto-reconocimiento y refuncionalización de sus propias formas de vida.

Por último, ejemplificamos la tendencia absolutamente palpable en el presente, que va de la solicitud a la denuncia, al reclamo. Cada canción habla por sí misma; la primera está en mayo, tendrá unos veinte años de antigüedad, mientras que la segunda está en huichol y fue compuesta a raíz de los abusos de poder del sexenio pasado.

Mápa ikáu súhí ujmé, mápa ni nahímro’. Kúndaére’rkúnu’re ijéu... Kúndaérekúnu’re ikáu... Kúri ni úriútha’ro’, kúri ni ichhwi nahímro’.	El fuego no me quema, el fuego y yo somos muy amigos. Águila blanca eres tú... Águila blanca soy yo... El agua cura mucho a las personas, el agua y yo somos muy amigos.
---	---

*Kúndahére’rkúnu’/Águila blanca; Manuel Martínez López (investigador);
lengua chichimeca-jonaz.*

Ta kui'na ku'i kachina, ta nu sv'i ta kui'na ku'i; ta xita ñuu ki'un wasa sindawi ku'i.	Me dicen ratero, pero no soy un ratero; soy un rapero de la montaña que no te engaña.
--	---

Ya a tno' on sawi yita nda' yi/Tlapa, Guerrero; Gonzalo Candia Moreno (autor); lengua mixteca.

Kkalitliniyan kintachiwinkánb wa tatlakgni lux la kkamakgán. Wa xla iymá kintatlakgnikán, wa xla nixkgalhiy xatatlín, lu tapaxuwán kkakitliniyán, nikxnikú kin napatsankgayaw.	Les cantamos en nuestro idioma la música de los pueblos antiguos. Esta música es nuestra, ésta no tenía canto, les cantamos con alegría, nosotros nunca la olvidaremos.
---	--

Xa makgán tatlakgni/Son antiguo; Bonifacio Esteban Méndez, Pedro Rodríguez y Cutberto Méndez Lobato (intérpretes); lengua totonaca.

Ka kgaxpatit wa tuku na kawaniyan akti xala Amixtlan; y ni li maxanan wa tuku kit li chuwinan, pi wa kin totonaco akit na kamatsiniyan	Oigan lo que les voy a decir yo soy del pueblo de Amixtlan; no me avergüenzo de la lengua que yo hablo, la cual es mi totonaco y yo les voy a enseñar.
---	---

Ni kamaxanati/No te avergüences; grupo Eco Expresivo de la B6 (intérprete); lengua totonaca.

Diosem chaniabu, quetchem al'leiya. Siime yoremem, enchim tebotua, itapo yolém'mem siime yaja. Imite abo sajak. Itom yauram, Itom aniana, itom aniana, itom yaura Indigenista, itom aniana, itom kultura.	Buenos días, cómo están. Todos los yoremes saludamos, Todos los yoremes ya llegamos. Aquí venimos todos para que nos ayuden nuestras autoridades indigenistas con nuestra cultura.
---	---

Canción compuesta al Instituto Nacional Indigenista; Francisco Villegas (autor), Antonio Aquí Soto (traductor al español); lengua mayo.

Wirikuta, Wirikuta kayutaunie, Wirikuta, Wirikuta kayutua.	Wirikuta, Wirikuta se cela (se defiende), Wirikuta, Wirikuta no se vende.
---	--

Wirikuta no se vende, se ama y se defiende; José López (autor); lengua huichol.

Palabras finales

Nadie sería capaz de poner en duda la riqueza cultural e idiomática de México. El presente capítulo conjunta canciones de más de treinta pueblos indígenas, de los casi setenta que existen en la actualidad; desde el punto de vista meramente lingüístico, las lenguas de dichos pueblos pertenecen a alguna de las once familias lingüísticas de origen americano; y del entrecruzamiento de tales pueblos y familias resulta lo siguiente: ³

Familia lingüística	Lengua
Cochimí-yumana	cucapá y kumiai
Huave	huave
Maya	chontal de Tabasco, chuj, huasteco, lacandón, maya, tojolabal, tseltal y tsotsil
Mixe-zoque	mixe y zoque
Oto-mangue	chichimeco-jonaz, mazahua, mazateco, mixteco, otomí, triqui y zapoteco
Seri	seri
Tarasca	purépecha
Totonaco-tepehua	tepehua y totonaco
Yuto-nahua:	cora, huichol, mayo, nahua, pima, tarahumara y yaqui

Sólo dos familias lingüísticas de origen americano y con presencia en México no estuvieron representadas en estas páginas: la Álgebra y la Chontal de Oaxaca. Desde el punto de vista de los temas abordados en los textos, son muchísimos más los asuntos que han quedado fuera de la presente muestra. Otro tanto se puede decir de la música de las canciones, que en el presente capítulo no fue atendida en lo particular. A pesar de tantas limitantes, el

³ El tema de las lenguas indígenas de México es mucho más complejo de lo que aquí parece. Como se deriva de una nota precedente, los pueblos indígenas han estado relacionados con 'una lengua', aunque para más de treinta pueblos lo que está relacionado con ellos es una 'agrupación lingüística'. Esto quiere decir que a algunos pueblos les corresponden en realidad de dos a más de cincuenta variantes lingüísticas, cada una de ellas referida por sus respectivos hablantes mediante su propia autodenominación, y en ocasiones tan altamente divergentes que por la imposibilidad de la mutua inteligibilidad entre sus hablantes bien merecen ser tratadas, dichas variantes, como lenguas en sí mismas. Es el motivo por el cual se precisa, para las dos canciones en náhuatl, la procedencia de la variante lingüística. A pesar de lo anterior, para el resto de los casos no han sido precisadas ni la variante lingüística ni su procedencia.

deseo es que este vistazo ilustre al menos de manera modesta los temas de las canciones que en su propia lengua cantan en nuestra época los pueblos indígenas de México.

Por otra parte, es pertinente observar que de ciertos pueblos no se conocen registros de alguna canción en su propia lengua; es el caso del ixcateco, por mencionar uno. Aun para varios de los casos ejemplificados aquí, el repertorio de cantos es ciertamente limitado; tómese por vía de ilustración la situación del mazahua. A estas condiciones adversas debe añadirse que todas las lenguas indígenas mexicanas se encuentran en riesgo de desaparición, no obstante que en unos casos —como el ayapaneco— la desaparición parece inminente y en otros —como el maya— el hecho podría ocurrir dentro de unos años.

¿Qué se puede hacer? ¡Seguir cantando! Propiciar condiciones sociales, no únicamente institucionales, en que los integrantes de los pueblos indígenas continúen interpretando canciones en sus propias lenguas y se apliquen en componer más y más de ellas. ¿Temas? Son incontables. ¿Formas musicales? Hay para escoger. ¿Creatividad? Abunda. Las carencias y faltantes son de otro orden. Por supuesto que el registro, documentación y difusión de tales canciones es importante y hasta necesaria. Pero ninguna grabación, fonograma, audiovisual, documental o película tendrá más valor que la voz viva de un indígena cantando en su propia lengua, a lo que bien puede sumarse a favor de la causa el que los hispanohablantes conozcamos, aprendamos y cantemos tales piezas por igual.

Sobre las referencias a las canciones en lenguas indígenas

De frente a este variado conjunto de manifestaciones, hay que advertir que no son abundantes, paradójicamente, las referencias que abordan como unidad las canciones en las lenguas de los diferentes pueblos indígenas. Con miras a tener una perspectiva general, en especial si se quiere saber “cómo suenan” tales piezas, se recomienda consultar las ya voluminosas colecciones de fonogramas producidas por varias de las instituciones culturales mexicanas, como son la serie *Testimonio Musical de México* del Instituto Nacional de Antropología e Historia; todas las series iniciadas por el entonces Instituto Nacional

Indigenista y continuadas o aumentadas por la ahora Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas; así como todas las correspondientes a la hoy llamada Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas, principalmente.

Por lo que corresponde a referencias impresas, se ofrece en seguida una relación de escritos dedicados a los pocos casos de pueblos que cuentan con repertorios, de suyo copiosos, de canciones en su lengua originaria; entre tales escritos se podrán reconocer, además de algunos fonogramas en particular, los igualmente escasos estudios, o antologías, dedicados a las canciones de varios pueblos indígenas en conjunto.

Referencias

- ARMUJO, Leticia [comp.] (2016). *Desde donde late la tierra... Canciones en lenguas indígenas de México. El cancionero de Yolotli*. México: INALI/Colectivo de Mujeres en la Música, A.C.
- ASTORGA DE ESTRELLA, María Luisa, Stephen A. MARLETT, Mary B. MOSER y E. Fernando NAVA L. (1998). "Las canciones seris: una visión general", en Zarina ESTRADA F. *et al.* [eds.], *Cuarto Encuentro Internacional de Lingüística en el Noroeste; Memorias*. T. I, Vol. 2, pp. 499-526. Hermosillo: Universidad de Sonora.
- CAN PAT, Gerardo (1994). *K'aayo'ob suuk u beeta'alo'ob; Canciones mayas tradicionales; Maaya k'aayo'ob suuk bajla'abeono'be*. (Colección Letras Mayas Contemporáneas, volúmenes 31 a 33). México: INI/SEDESOL.
- _____. (1994). *La nueva canción maya*. Colección Letras Mayas Contemporáneas, volúmenes 34 a 36). México: INI/SEDESOL.
- De la Cruz, Víctor (2013). *Guie' sti' diidxazá. La flor de la palabra*. Nueva Biblioteca Mexicana núm. 125. México: UNAM/CIESAS.
- DIMAS HUACUZ, Néstor (1995). *Temas y textos del canto p'urhépecha. Pirekua: nirasinkani ma pireni*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- EVERS, Larry & Felipe S. MOLINA (1987). *Yaqui Deer Songs. Maso Bwikam. A Native American Poetry*. Tucson: Sun Tracks & University of Arizona Press.
- HELLMER, José Raúl (1980). *In xóchitl in cuicatl. Cantos de la tradición náhuatl de Morelos y Guerrero*. Serie de discos 'Testimonio musical de México' núm. 23. México: INAH.
- HINTON, Leanne and Lucille J. WATAHOMIGIE [eds.] (1984). *Spirit Mountain. An Anthology of Yuman Story and Song*. Tucson: Sun Track & University of Arizona Press.

- LUNA RUIZ, Xilonen [comp.] (2002). *Arrullos y Sentimientos de los mazatecos, chinantecos y zapotecos de Oaxaca*. México: CONACULTA [incluye fonograma].
- _____. (2009). *Cantos de enamoramiento, amores, desamores y casamiento*. Audiolibro en disco compacto. Serie XIV 'Pueblos indígenas en riesgo' núm. 7). México: CDI.
- MAY MAY, Miguel [coord.] (2002). *Yáax ketlaam ti'al u beet'aal Maaya k'aayo'ob*. 1^{er} Concurso de la Canción en Lengua Maya Mérida, Yucatán: Instituto para el Desarrollo de la Cultura Maya del Estado de Yucatán/Instituto de Cultura de Yucatán [disco compacto con folleto de 20 pp.].
- MENDOZA, Vicente T. (1956). *Panorama de la música tradicional de México*. México: UNAM.
- MICHEL, Concha (1951). *Cantos Indígenas de México*. México: INI.
- NAVA L., E. Fernando (2010). "Las (muchas) músicas de los pueblos y las (numerosas) sociedades indígenas", en Aurelio TELLO [coord.], *La música de México. Panorama del siglo XX*, pp. 29-105. México: CONACULTA/FCE.
- _____. (en prensa). "Tradición e innovación en los cantos en lenguas indígenas mexicanas", en *Memoria del Coloquio Internacional 'La música y los pueblos indígenas' 2015*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical 'Lauro Ayestarán'.
- RAMÍREZ DE LA CRUZ, Xitákame Julio (2003). *Wixarika xaweri yeikiyari. Un estudio de la canción huichola*. Publicación de la revista *Función*, Núm. 27-28. Guadalajara: Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas de la Universidad de Guadalajara/Fundación Ford.
- _____. (2004). *Wixarika xaweri piyari. Antología de canciones huicholas*. Publicación de la revista *Función*, Núm. 29-30. Guadalajara: Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas de la Universidad de Guadalajara/Fundación Ford.
- TORRES MEDINA, Violeta (1984). *Stidxa riunda guendanabani ne guenda guti sti binni zaa. Canciones de vida y muerte en el istmo oaxaqueño*. Serie 'Testimonio musical de México' 25. México: INAH.
- VALDOVINOS, Margarita (2008). *Les chants de mitote náyeri. Una pratique discursive au sein de l'adition rituelle*. Tesis de doctorado en Etnología. 2 vols. Paris: Université Paris X-Nanterre.
- VALENZUELA PALOMARES, Francisco (1996). *Cancionero mayo. s/l*: CONACULTA/Dirección General de Culturas Populares/Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias.

EL FANDANGO Y BAILE DE ARTESA: AYER Y HOY DE UNA TRADICIÓN MÚSICO-DANCÍSTICA AFRODESCENDIENTE

Carlos Ruiz Rodríguez*

Introducción

En el marco de una obra titulada *Culturas Musicales de México*, parece pertinente reflexionar brevemente sobre la noción 'cultura musical', término integrado desde hace muchos años a la jerga académica, así como al uso cotidiano del español hablado en México, aunque entendido de manera distinta.

Si en la calle preguntáramos aleatoriamente a alguien sobre qué entiende por cultura musical, sin duda remitiría a cierto tipo de conocimiento musical, por ejemplo, tener nociones sobre qué es una sonata o en qué país nació Johann Sebastian Bach; esto es, en un sentido coloquial, 'cultura musical' supone a alguien con conocimiento de la historia de la música de arte académica euro-occidental. En el habla común, incluso, 'cultura musical' también podría usarse de forma similar a como se utiliza 'cultura gastronómica', por ejemplo, que supone al gran concepto de *Cultura* dividido en campos (cultura laboral, cultura política...) donde se conoce y valora algún rubro cultural específico. Pero en un sentido estrictamente académico, el término 'cultura musical' en realidad incrementó su uso en la literatura disciplinar en español des-

* Maestro en Etnomusicología y Doctor en Antropología por la UNAM. Investigador titular del INAH y docente en la Licenciatura en Etnomusicología de la UNAM. Ha investigado música tradicional afrodescendiente de la Costa Chica; organología mexicana; desarrollo histórico de la etnomusicología; y, salvaguarda del patrimonio musical en México. Entre sus publicaciones: *Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica*.

de inicios del presente siglo. A saber, dicho término comenzó a generalizarse prácticamente luego de la publicación del libro *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* de Francisco Cruces (2001); parece que esta compilación impactó rápidamente a la comunidad académica hispanoparlante ayudando a generalizar el término hasta el punto de referirse al mismo como si se tratara de un término consensuado. México no fue la excepción y el término se usa actualmente en una diversidad de espacios y discursos académicos, desde los planes curriculares de la licenciatura y posgrado en etnomusicología de la UNAM, hasta importantes proyectos colectivos de investigación como el denominado “Etnografía de las Culturas Musicales de Oaxaca” (ECMO). Así que, algo tiene de ‘moda’ el término, aunque su uso histórico en México sea ya añejo (CAMPOS, 1928; CASTAÑEDA, 1930; ROMERO, 1941; PONCE, 1941; MEIEROVICH, 1995; STEVENSON, 1952; MARTÍNEZ, 1963; STANFORD, 1984; CHAMORRO, 1984; CAMACHO, 1996), si bien, no necesariamente conceptualizado.

Pese a su creciente uso, solo unos cuantos investigadores mexicanos se han aventurado a definirle como concepto teórico; evidentemente, ‘cultura musical’ es un término amplio, como el propio vocablo *cultura*, que se usa más de manera operativa que definitoria, de allí que pocos hayan sentido la necesidad de delimitarle o asumirlo como una categoría académica. En la literatura disciplinar global, el término ‘cultura musical’ se ha usado al menos desde hace más de cincuenta años (recuérdese el clásico *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia* de William Malm) y la significación que se le ha atribuido va desde lo general (NETTL, 1978; BÉHAGUE, 1991; PENDO Y D’AMICO, 2000; LOZA, 2003) hasta lo específico (KARTOMI, 1981), enfatizado en rubros como usos y funciones de la música (NETTL, 1967), delimitaciones étnicas (COOLEN, 1991; MICHEL, 2007), políticas (MARTÍ, 2004), o caracterizaciones rituales (RUIZ, 2004), entre otros.

Evidentemente, el uso del término en cuestión supone hablar de la música como una actividad social en un marco cultural. En general, una concepción que podría desprenderse de esos acercamientos —echando mano de dos etnomusicólogos clásicos como Alan Merriam (1964) y Timothy Rice (1987)— es que una ‘cultura musical’ constituye un conjunto de conceptos, prácticas y expresiones musicales de una colectividad humana, histórica-

mente construidas, socialmente conservadas e individualmente aplicadas¹. Se sigue entonces en este escrito la costumbre de esos y otros reconocidos etnomusicólogos, como Gerhard Kubik (1993) y Timothy Rice (2010), o Julio Mendívil (2010) y Egberto Bermúdez (2010) en el caso latinoamericano, de asumir la noción de ‘cultura musical’ de manera general y heurística, en favor de un discurso flexible y operativo.

En ese marco, el presente escrito pretende acercarse a una de las formas músico-coreográficas que compone el diverso complejo de tradiciones fandangueras mexicanas: el llamado *Baile de artesa*. Dicha expresión refiere a la costumbre afrodescendiente de bailar en celebraciones festivas comunitarias sobre una plataforma zoomórfica a la que se le da el nombre de *artesa* en la región litoral de Guerrero y Oaxaca llamada Costa Chica. El acercamiento pretende ofrecer un panorama histórico del desarrollo de esta tradición hasta su situación actual, siguiendo la exposición de cuatro ejes temáticos: el fandango de artesa en tiempos antiguos; sus posibles orígenes; la conformación histórica del repertorio de artesa; y, su declive, resurgimiento y sobrevivencia. El escrito concluye con algunas reflexiones en torno al estado actual en que se encuentra esta tradición.

El baile de artesa en el seno de una cultura musical

En el litoral sur del Pacífico mexicano, la franja costeña que corre desde Acapulco, Guerrero, hasta Puerto Ángel, Oaxaca, por tradición ha sido denominada, localmente, Costa Chica. Aunque en esta región predomina la población afrodescendiente, las partes que suben hacia las montañas, en la vertiente externa de la Sierra Madre son habitadas principalmente por comunidades indígenas, tanto en Guerrero (mixtecos, amuzgos, tlapanecos), como en la fracción oaxaqueña (mixtecos, chatinos); mientras que una mayoría mestiza caracteriza a las entidades más pobladas como Ometepec o Pinotepa Nacional. La Costa Chica conforma un mosaico pluricultural con características y relaciones interétni-

¹ No en vano, uno de los pocos investigadores mexicanos que se aventuró a definir “cultura musical”, Gonzalo Camacho (2009), abrevó —aunque sin mencionarlo— de estos y otros autores, como Jesús Jáuregui (1987). Poco después, Cecilia Reynoso realizó un breve pero interesante ejercicio al retomar un par de nociones de Camacho y aplicarlas en un caso específico, el de la cultura musical purépecha (REYNOSO, 2012).



Costa Chica. Fuente: elaboración propia.

cas que generan procesos identitarios específicos, dichas relaciones tienen larga historia y remonta sus raíces hasta los más tempranos tiempos coloniales, época en que la trata esclavista y la relación marítima con Sudamérica y el Sureste asiático favorecerían condiciones peculiares en las que gradualmente se configuraría la cultura de la región (Ruiz, 2009).

Si se quiere visualizar a la tradición del fandango de artesanía en el marco discursivo de una 'cultura musical', ésta última bien podría denominarse académicamente como 'cultura musical afrodescendiente de la Costa Chica'; o bien, 'cultura musical afroamericana de la Costa Chica', si se enmarca en el actual contexto de reivindicación política constitucional de los llamados 'pueblos negros'.² En contraste, si se pretende retomar las propias categorías de uso común en la región se podría hablar de 'juegos de tiempo viejo' o 'música costeña de tiempo viejo', en un plano general multicultural; o bien, de 'música negra', en un sentido específico centrado en las poblaciones

²Evidentemente, estas denominaciones suponen una reflexión en torno a los conceptos de 'afrodescendencia' (VELÁZQUEZ e ITURRALDE, 2011), 'región/Costa Chica' (PEPIN LEHALLEUR, 2003), y en su caso, 'afroamericanidad' (VELÁZQUEZ e ITURRALDE, 2016).

afrodescendientes. Estas últimas categorías con certeza podrían variar dependiendo del rango generacional de la persona costeña que las calificara, pues una joven afrodescendiente de unos 20 años de edad podría referirse al fandango de artesa como 'música antigua' o 'baile de viejos, de la gente de antes', por ejemplo.

Como sea, en el entorno costeño, la cultura músico-dancística afrodescendiente se compone de una diversidad de tradiciones, que pueden comprender expresiones de antigua prosapia principalmente transmitidas por tradición oral (artesa, diablos, tortuga, toro, mariposa, doce pares, moros, apaches, sones, etc.); por medios escritos (diálogos y relaciones de danzas, parabienes, etc.); o bien, más recientes, transmitidas prioritariamente por vía mediática (cumbia, charanga/merequetengue/guaracha, reggaetón, etc.); o una combinación de las anteriores (chilena, corrido, repertorios de banda de viento, etc.). En la Costa Chica estas expresiones forman parte del ciclo vital colectivo e individual que recuerdan la propia historia, configuran identidades y tejen lazos sociales, entre otros importantes roles. La música generalmente va acompañada de formas poéticas verbales y manifestaciones dancísticas, en muchos casos como una sola unidad.³

El antiguo fandango de artesa

Antiguamente, en la región de la Costa Chica, a la ocasión en que se bailaba sobre una artesa se le denominaba *fandango* o *fandango de artesa*⁴. Esta denominación y su carácter general la vincula estrechamente con la manifestación que durante el periodo colonial fue conocida como *fandango*: espacio festivo de construcción colectiva en el que confluía canto, música, comida y

³ Regionalmente, el término 'danza' tiende a calificar expresiones dancísticas en contexto ceremonial, con significado y carácter mágico-religioso, que formal y coreográficamente buscan seguir patrones rígidos donde su realización implica una compleja organización. A diferencia, el término 'baile' tiende a denominar expresiones dancísticas en contextos festivos de carácter recreativo y de entretenimiento, que propician principalmente la relación social entre sexos y donde si bien hay patrones de movimiento definidos, se admiten variaciones en el diseño coreográfico por parejas, no requiriendo formas complejas de organización (SEVILLA, RODRÍGUEZ y CÁMARA, 1983). Entre las generaciones de mayor edad, suele usarse un antiguo término, el de 'juego', que implica una triada compuesta por danza, 'versada' y música, y la consecuente interacción con la audiencia en contextos específicos.

⁴ Como se señalaba antes, la *artesa* es un cajón de madera de una sola pieza y grandes dimensiones que tiene labrado en sus extremos la forma de la cabeza y cola de algún animal vinculado a la ganadería.

bebida alrededor del baile sobre una plataforma. Desde tiempos coloniales, el fandango formó parte de las ocasiones festivas de las poblaciones de origen africano de la Costa Chica, sin embargo, por distintas circunstancias, el fandango cayó en desuso a mediados del siglo XX en casi toda la región. Esta 'intermitencia' duraría hasta la década de los ochenta, fechas en que el fandango resurge (como resultado de la llegada de algunos investigadores a la región) aunque con sustanciales cambios, entre los que destaca la propia denominación de la expresión, que desde este resurgimiento es comprendida como *baile de artesa*. En su resurgimiento, la tradición cobró vida en dos comunidades: primero, durante los ochenta, en San Nicolás de Tolentino, Guerrero; más tarde, a mediados de los noventa, en El Ciruelo, Oaxaca.⁵ Por su parte, en Cruz Grande, Guerrero, se conservó la tradición de manera ininterrumpida, pero emparentada a las expresiones fandangueras de la Costa Grande y la Tierra Caliente, utilizando como figura central de su ensamble instrumental el arpa grande y algunas particularidades en el repertorio.⁶

Según los testimonios orales, hasta mediados del siglo XX el *fandango de artesa* tenía un papel fundamental en todas las festividades de la Costa Chica. Los principales eventos en los que se usaba eran las bodas, la fiesta en honor a Santiago Apóstol y los velorios *de angelito*. De los antiguos fandangos se dice que al ejecutar el repertorio, la gente se acomodaba alrededor de músicos y artesa, aplaudiendo o gritando a quien participaba en el baile. La mayoría de las personas que —según cuentan— eran buenas para el baile de antaño eran mujeres; los hombres se destacaban por el redoble y el baile donde la mímica jugaba un papel fundamental. Acorde a los relatos, era común que hubiera enfrentamientos orales, denominados *careos* o *retadas*, donde se hacía uso de la amplia riqueza oral afrodescendiente. También eran frecuentes los desafíos o controversias cantadas, en los que se improvisaba el contenido de los versos respetándose la línea melódica de la pieza en turno. No había, en

⁵ Un acercamiento sobre esta tradición en las dos comunidades mencionadas puede verse en Ruiz 2005.

⁶ Hasta mediados del siglo XX, la comunidad de Cruz Grande fue un prolífico centro de músicos arperos y grupos fandangueros de amplia influencia en toda la zona. De ese antiguo esplendor musical fandanguero solo queda actualmente la destacada agrupación de Los Gallardo. El uso de artesas zoomórficas para el baile fandanguero en Cruz Grande cayó en declive desde hace más de media centuria y ahora se utiliza un tablado ensamblado para tales fines.

consecuencia, un cantante designado como tal, sino que cualquier persona de la concurrencia podía participar en el canto; no obstante, se menciona que la mayor participación al cantar era de parte de los *tamboreadores*.

Los informes también dan cuenta enfática del extenso número de piezas que constituían el repertorio, pudiendo durar un fandango hasta tres noches seguidas (con sus días) sin que se repitiera una sola chilena. Al carecer de energía eléctrica se alumbraban con una gran rama de ocote encendida o con lámparas de aceite. Por su parte, el conjunto instrumental para acompañar el baile sobre artesas incluía dos o más de los siguientes instrumentos: cajón o tambor (membranófono de marco), violín, *bajo*, guacharrasca y jarana. En la zona de Cruz Grande la instrumentación típica se conformaba de arpa *tambo-reada* y jaranas.

El fandango de artesa y sus orígenes

Al tratarse de una tradición que resurge mediante la intervención de investigadores (a inicios de los ochenta), la influencia de estos y la de los escritos publicados ha ejercido efectos notorios en la tradición oral. Este aspecto es claramente observable cuando se toca el tema de los significados en torno a esta tradición. En la literatura alusiva, es frecuente encontrar que los orígenes del baile sobre artesas se vinculan al antiguo baile sobre canoas volteadas sobre el suelo. Si bien la artesa se construye —en un comienzo— de manera similar a como se construían las canoas en la región, no hay evidencia clara de que se haya bailado sobre canoas como práctica tradicional. La mayoría de los testimonios afirman que, por lo menos desde fines del siglo XIX en la Costa Chica, las *artesas* se construyeron labrando en sus extremos la cabeza y cola en la forma de algún animal, y con la función deliberada de bailar sobre ellas.

A decir de algunos, la forma animal de la artesa tendría una función meramente ornamental, sin embargo es posible argumentar que las raíces de esta tradición procedan de otra dirección. De acuerdo a los testimonios de Melquíades Domínguez, antiguo cantador de la agrupación de artesa de San Nicolás, las viejas autoridades de su comunidad decían que la artesa recordaba dos cosas: por un lado, el que ellos (negros y mulatos) habían sido llevados a esas tierras para la labor vaquera; por otra parte, la figura animal labrada en

la artesa representaba a los 'blancos', por lo que el baile sobre artesas figuraba el no haber podido ser dominados por el 'amo español'. Los antecedentes históricos de estas comunidades encajan coherentemente con las aseveraciones de Melquíades; es muy posible que se haya tratado de perdurar, mediante baile y música, el recuerdo de la destreza de los afrodescendientes para la labor vaquera. No es casual que sean figuras de toro, vaca o caballo, las formas labradas en las artesas afrodescendientes, pues bien pudieron haber sido grandes bateas escarbadas sin forma animal alguna, como las *tablas* de la Costa Grande.

Por otra parte, la artesa no solo perdura el recuerdo de la habilidad en la monta y doma ganadera, sino la memoria de una noción más profunda vinculada a la propia identidad afrodescendiente colonial; es decir, el recuerdo de burlarse de los 'blancos' cuando los 'negros' bailaban sobre el tronco ahuecado. Al asociar la figura del caballo con la imagen del español, el baile de artesa bien pudo expresar de manera metafórica, *bailar sobre un blanco*, es decir, reiterar el carácter que situaba al negro por encima y fuera del dominio blanco (Ruiz, 2003). Sin embargo, estas nociones hoy prácticamente son desconocidas; posiblemente, sus significados fueron quedando en el olvido de manera paralela a como fue quedando atrás la circunstancia histórica que les daba sentido: la esclavitud, los conflictos interétnicos y el papel fundamental de la ganadería.

Las chilenas y el fandango de artesa

Durante el periodo colonial y aún más tarde, diversos factores como la esclavitud, el cimarronaje, las expediciones sudamericanas y orientales que arribaban al puerto de Acapulco, y las relaciones interétnicas a través del comercio, el parentesco y la arriería, coincidieron para darle forma a la cultura musical de la Costa Chica. Más recientemente, los cambios generados por el creciente índice de migración a los EEUU y sus consecuencias culturales, han reconfigurado la dinámica general de las tradiciones músico-dancísticas dejando su impronta en la región: desde los antiquísimos sones de danza y las viejas chilenas, hasta los más recientes usos del merequetengue y el reggaetón. En el caso del fandango de artesa, puede decirse que su repertorio ha mantenido



Baile de artesa, El Ciruelo, Oaxaca. Fotografía: Carlos Ruiz.

cierta estabilidad histórica, sin embargo, desde la última década del siglo XX se componen nuevos sones para el repertorio de artesa de El Ciruelo, Oaxaca, y más recientemente, para el de San Nicolás, Guerrero.

Una de las expresiones más arraigadas de la región son las llamadas chilenas. La chilena puede encontrarse ejecutada en distintas ocasiones sociales con diversos ensambles de instrumentos y entre distintas etnias a lo largo de la costa. La chilena puede o no bailarse, según la ocasión en que se encuentre pero, en el caso de hacerlo, se baila sin contacto físico mediante evoluciones que implican el cortejo entre parejas y el uso de un paño en la mano, que se agita mientras se baila. En torno al repertorio del antiguo fandango de artesa, las generaciones de mayor edad tienden a referirse al mismo como chilenas. Al ser una expresión tan representativa de la Costa Chica y tan entrañable para sus habitantes, mucho se ha escrito en torno a la chilena, dentro y fuera de la región, no obstante, la mayoría de los acercamientos disponibles frecuentemente reproducen lo que un puñado de escritos ha aportado.

Quizá el tema que ha causado más interés ha sido el relativo a sus orígenes. Si bien hay cierto consenso en cuanto a la procedencia extranjera de las chilenas y su época de llegada a las costas mexicanas, ambos aspectos pueden todavía observarse con mayor profundidad histórica (RUIZ, 2008). Ya desde mediados del siglo XX, Vicente T. Mendoza (1948) señalaba que la chilena llegó a costas mexicanas desde Valparaíso gracias a la enorme afluencia de embarcaciones que provocó la “fiebre del oro” de California a mediados del siglo XIX. Investigadores subsecuentes reiteran durante las décadas de los sesentas y setentas esa versión del arribo de la chilena a México (LÓPEZ, 1967; GUERRERO, s/f; STANFORD, 1977). Hacia fines de los ochenta, el investigador Moisés Ochoa Campos publica su libro *La Chilena Guerrerense*, en el que ofrece un acalorado pugilato de autores y citas en torno a la controversial ‘fecha’ de llegada de la chilena a México, sin embargo, culmina con la “demostración” de que el arribo de la chilena a México fue previo a 1850, es decir, en 1822. Ochoa Campos fundamenta su afirmación arguyendo que en ese año se hace presente en Acapulco una escuadra militar chilena que pretende reforzar —tardíamente— la lucha de independencia mexicana, según su perspectiva, gracias a esta incursión militar la chilena llega a México. Posteriormente, otros autores ratifican esa interpretación histórica que, hasta nuestros días, se reproduce con frecuencia en no pocos estudios sobre la región.

Sin embargo, estas aseveraciones específicas y en general el tema de la relación colonial entre México y el Pacífico sudamericano requieren de varias acotaciones. La chilena en México ha tenido presencia no sólo en la región de la Costa Chica, sino en la Costa Grande, la Tierra Caliente de Guerrero y Michoacán, la región de Occidente, y hasta en Sinaloa y Sonora; inclusive se ha encontrado tierra adentro, hacia el altiplano, hasta los rumbos de Tlaxcala. Es difícil creer que una sola escuadra de barcos militares durante su breve estadía en el país haya podido tener tal repercusión cultural y tal alcance geográfico. Ni aun concediendo que todos los tripulantes de dicha flota hubiesen sido músicos y que las circunstancias hubiesen sido las más favorables sería verosímil tal conjetura.

Así como la costa del Golfo ha mostrado tener una fuerte relación histórico-cultural con el Caribe, las islas Canarias y el sur de España; la región del

Pacífico mexicano presenta también vínculos importantes y tempranos durante la Colonia con las zonas portuarias de América del Sur (Chile, Colombia, Ecuador y Perú). Una larga relación comercial —tanto legal como ilegal— que existió entre México y Sudamérica durante ese periodo favoreció un vasto intercambio cultural de estos espacios geográficos. Existen numerosos documentos coloniales que cotejan la relación comercial entre los virreinos de Perú y Nueva España desde mediados del siglo XVI, sin embargo, fue principalmente la importación de enormes cantidades de cacao a Nueva España a lo largo del siglo XVIII lo que mantuvo rutinariamente conectada a esta amplia franja litoral del Pacífico americano. El Callao primero, y Guayaquil después, fueron los puertos de donde se traía el cacao para abastecer la gran demanda de chocolate de la Nueva España. Este largo contacto afianzó un piso cultural común: la *Mar del Sur* mantuvo en sus puertos una enorme población de pardos y mulatos —con capacidades musicales— que fungieron como marinos, peones y estibadores y que colaboraron a modelar un cancionero emparentado. Desde esta perspectiva, la chilena no llega en un barco y en un año específico, sino mediante una constante relación interportuaria México-sudamericana que entreteje géneros en ocasiones festivas afines como el fandango.

Declive, resurgimiento y cambio en el fandango de artesa

Según informes orales, a partir de los años cincuenta los fandangos comenzaron a decaer hasta casi desaparecer por completo en esa región. Gabriel Moedano todavía documentó un fandango de artesa realizado en Cuajinicuilapa a inicios de los años setenta, pero ya señalaba lo raro que era verlo por esos tiempos (MOEDANO, 1996). En otro lugar se han abordado las posibles causas de declive y resurgimiento de esta tradición, las cuales no son sencillas de seguir al tratarse de una red de circunstancias y factores vinculados durante un largo periodo de tiempo a condiciones históricas específicas (RUIZ, 2013). Varias causas se atribuyen al olvido del fandango; en el plano local, se suele atribuir a la llegada de “blancos” a las comunidades; al “desmonte” y la falta de árboles de parota adecuados para construir artesas; al tipo de baile de pareja suelta en contraste con el de pareja entrelazada; la llegada de los servicios públicos de salud y la baja en muertes de infantes que derivaban en

la organización de fandangos; la llegada de la bocina a la región (fonógrafos, victrolas, tocadiscos, consolas, etc.); y el auge de algunos medios masivos de comunicación (radio, TV). Por su parte, en un plano de mayor profundidad histórica, el declive del fandango puede vincularse con el desmembramiento de las estructuras económicas coloniales y el consecuente cambio cultural del país; los trastornos de una intrincada historia económica y social durante el siglo XIX, el auge e importación masiva de instrumentos de viento metal a México en ese mismo siglo; o las transformaciones culturales derivadas de las vicisitudes revolucionarias y posrevolucionarias.

Luego de un largo periodo de 'intermitencia', de por lo menos dos décadas a mediados del siglo XX, el fandango fue retomado para reaparecer hacia mediados de los años ochenta, pero esta vez con el nombre de *baile de artesa*; tradición bastante diluida aunque todavía vivamente presente en el recuerdo de las generaciones mayores. El resurgimiento del baile de artesa está muy ligado a las condiciones en las que emerge; sus características relegan necesariamente los principios socioculturales que la sustentaban y derivan en cambios profundos en todos los niveles de la práctica musical. Varias transformaciones pueden advertirse entre los tiempos antiguos del fandango y el actual baile de artesa. Una de ellas es el cambio de contextos en los que se reproduce esta tradición: el resurgimiento de la artesa no busca reinstalarse en los contextos tradicionales en que afluía, sino que integra su performance casi por completo al formato escénico (de 'sala de concierto'). Antes de la intermitencia de esta tradición, el fandango se utilizaba para casi toda ocasión celebratoria. Luego de su desaparición y resurgimiento, el *baile de artesa* no se reincorporó a estas ocasiones festivas colectivas, sino que prácticamente reaparece, primero, en eventos de instituciones culturales, y después, en encuentros políticos reivindicatorios de la identidad afrodescendiente. Si bien en Cruz Grande ocasionalmente se integra a sus contextos tradicionales, en San Nicolás y en El Ciruelo esto ya no ocurre desde hace muchos años.

El cambio de contextos performativos del fandango se vincula a otro de los cambios significativos en la tradición, es decir, la disolución de sus funciones tradicionales en las comunidades afrodescendientes. Tanto en las

fiestas patronales, como en los rituales funerales y las bodas, el fandango tenía como función proveer de un espacio socialmente consensado para convivir, compartir, solidarizarse, entretenerse y crear vínculos con el sexo opuesto, además de reforzar la cohesión social y reafirmar la identidad colectiva. Actualmente, esas funciones se han reducido prácticamente a conformarse como una expresión cultural que se instituye como emblema identitario en el actual movimiento político y reivindicatorio de la identidad afrodescendiente. El hecho mismo de comenzar a calificar esta expresión, denominada *fandango*, como *baile*, marca un cambio sustancial en esta tradición. De alguna manera, el baile de artesa se ‘reinventa’ partiendo del fandango y los elementos formales de la memoria, pero ya no como una construcción social en su sentido cabal.

Un rubro más de cambios tiene que ver con las ocasiones performativas: la participación colectiva que caracterizaba a los fandangos ahora se restringe a la participación principal de los bailarines de las agrupaciones, ocasionalmente invitando a bailar a los espectadores sobre la artesa, en el formato escénico ya mencionado. El público audiente, al estar separado de los ejecutantes entre escenario/butacas de espectadores, hace un tanto pasiva su participación durante la ejecución del baile. Algo similar sucede con el rol de músico, pues en tiempos antiguos no existía un grupo de músicos estandarizado, sino que cualquiera que pudiese tocar o cantar, lo hacía en el momento del fandango. Las piezas en tiempos antiguos eran resultantes de la ejecución colectiva, pudiendo tomar el rol de músico casi cualquier asistente a la ocasión.

Otro de los cambios perceptibles tiene que ver con la propia noción de ‘música’. La concepción de lo que es música (y lo que no lo es) varía de acuerdo a la procedencia generacional y al grado de vinculación de la persona con ‘lo musical’. Evidentemente ‘música’ es un concepto polisémico difícil de encasillar en este acercamiento, sin embargo, las generaciones más antiguas suelen comprender ‘lo musical’ profundamente asociado a un acto performativo y no a la mera emisión sonora de la música. Inclusive, así lo verbalizan: son recurrentes las menciones al hablar de la música vinculadas a los músicos, los instrumentos, el repertorio, los bailarines, la versada, la interacción personal y la audiencia, la comida y la bebida, como parte de un todo comprendido alguna vez como *fandango*. Esa noción establece una diferencia entre lo

musical como un producto meramente 'sonoro' y lo musical como un 'acto performativo'

De ello se infiere que el impacto que produjo la llegada de aparatos fonográficos a la Costa Chica fue enorme y seguramente dividió generacionalmente la manera de conceputar la música. Para las generaciones de mayor edad, la música es deseable y buena siempre que englobe el hecho de ver al músico interpretar, calificarlo, platicar con él, solicitarle o reprocharle, escuchar la música 'viva', participar de ella cantando o bailando, influir en la selección del repertorio a ejecutar, etc. Evidentemente, eso no quiere decir que actualmente no comprendan otras expresiones como musicales; sería inaudito, por ejemplo, que localmente alguien no comprendiera un corrido costeño como música solo por el hecho de haberlo escuchado por la radio o en un fonograma. No obstante, existe una conciencia clara entre los viejos sobre el impacto del fonógrafo en la acepción de lo musical en la región. En este sentido, la música, la noción de lo que era música, ha cambiado. Evidentemente no era una expresión abstracta susceptible de ser aislada como un componente de la cultura, sino una expresión que da cuenta de la propia cultura: música como cultura.

Además de que varios aspectos de los conceptos, conductas performativas, contextos y funciones socioculturales cambiaron, su resurgimiento implicó también transfiguraciones en la cuestión estrictamente musical y dancística. Un primer rubro tiene que ver con la composición de las piezas y la cantidad de repertorio utilizado; los testimonios orales dan cuenta de la drástica reducción de repertorio en tiempos actuales. Antiguamente existía una treintena de estructuras melódico-rítmicas sobre las que se podía improvisar en el fandango. Luego del resurgimiento de la tradición en San Nicolás, se reconfiguraron "de memoria" siete piezas del antiguo repertorio que entre varios músicos recordaron. No obstante, hay que aclarar que en el caso de Cruz Grande se mantuvo vigente un repertorio amplio de piezas y en El Ciruelo se incrementaron piezas al repertorio con nuevas composiciones desde los años noventa del siglo XX.

Otro de los cambios perceptibles entre el antiguo fandango y el actual baile de artesa tiene que ver con el conocimiento en torno a la clasificación y diferenciación del repertorio. Si bien en tiempos antiguos el repertorio era distinguido genéricamente como *chilenas*, podía identificarse cuál de ellas



Baile de artesa, El Ciruelo, Oaxaca. Fotografía: Carlos Ruiz.

era un rumbero, un gusto, una petenera, etc. Tras el peculiar resurgimiento de esta tradición, en lo general las piezas del repertorio son ahora comprendidas como *sones*. Asimismo, hoy el texto de las piezas ya no es improvisado colectivamente, como antaño, sino que tiende a ser memorizado y cantado por una sola persona. También se señala que existía mayor riqueza improvisatoria en la ejecución tanto instrumental como dancística. El llamado redoble y ciertos movimientos específicos por pieza son dos de los elementos que se mencionan, así como la reproducción imitativa de movimientos de animales en piezas específicas. En el caso de San Nicolás y El Ciruelo, hoy el baile se ha estandarizado y simplificado; los tiempos en que las mujeres se destacaban por su habilidad en el baile y los hombres por su competencia en el diseño de textos improvisados en el canto no volvieron. Recientemente, en San Nicolás, puede advertirse la integración ocasional de diseños coreográficos colectivos, tipo 'ballet', contrastante con el tradicional baile de parejas sueltas independientes con pañuelo. En contraste, en el caso de Cruz Grande se conserva una mayor diversidad coreográfica y se mantienen muchos

elementos que se mencionan en los testimonios orales sobre las formas de baile de tiempos antiguos.

Sobre la ejecución instrumental cabe mencionar que en Cruz Grande hace varias décadas que se dejó de usar el 'arpa grande' (característica de la zona) y su respectivo *tamboreo* en la caja de resonancia por un segundo músico acucillado. En su lugar, se integró un cajón de tapeo y se comenzó a utilizar un 'arpa jarocha'. Las artesanías zoomórficas dejaron de usarse también por esos mismos años y, en su lugar, fueron sustituidas por plataformas llanas, ya no de una sola pieza de madera de parota, sino por tablados cuadrilongos confeccionados por tiras de madera ensamblada, de dimensiones apropiadas para caber en la parte trasera de una camioneta *pick up* con el objeto de facilitar su transportación.

Respecto al estilo y las estructuras musicales poco puede decirse, pero aparentemente durante el resurgimiento en San Nicolás y Cruz Grande, los repertorios conservaron mucho de su carácter general de antaño. Sin embargo en San Nicolás, en los últimos años, la nueva instrumentación que omite al violín y lo sustituye por una o dos guitarras sextas en el ensamble instrumental, ha integrado nuevas tímbricas y modificaciones en las estructuras musicales. En el caso de El Ciruelo, el repertorio desde un comienzo fue estilísticamente retomado de manera muy particular, con influencia de la cumbia, tan gustada en la región.

En el renglón organológico, actualmente, el conjunto instrumental se ha estandarizado, siendo utilizado cajón, violín y guacharrasca (idiófono tubular de sacudimiento) en San Nicolás; mientras que en El Ciruelo se usa tambor, guitarra sexta y violín; y, en Cruz Grande se usa arpa, cajón tapeado y vihuela. Antiguamente el ensamble tenía variantes incluyendo —sobre la base de instrumentos antes mencionada— otros, o bien, usando instrumentos que hoy han caído en desuso, como el bajo quinto, la flauta de carrizo y las *bandejas* de bule. Asimismo, lo relativo a la construcción de instrumentos también ha cambiado. Antiguamente se confeccionaban instrumentos como violines, guacharrascas y bajos quintos aprovechando las maderas tropicales del entorno ecológico. Desde su resurgimiento, con excepción de las guacharrascas, se adquieren instrumentos manufacturados industrialmente. En Cruz

Grande desde hace muchos años se dejó de usar el ‘arpa grande’ característica de la zona en favor de un arpa jarocho.

Notable es también que la construcción de las artesas solía ser en “tiempo viejo” una labor en la que participaban muchas personas, utilizando herramientas como el hacha y el hachazuela, lo cual implicaba cierta ritualidad en torno al corte del árbol de parota en noches específicas del ciclo lunar. Hoy, las artesas se construyen por un carpintero mediante “encargo”; se utiliza motosierra; y, al parecer, no se conservan elementos peculiares en el corte del ‘palo’. Cabe mencionar que las artesas antiguamente eran de propiedad comunal y hoy tienden a ser, tácitamente, patrimonio de las agrupaciones musicales que le dan todavía vida a esta expresión afrodescendiente.

Consideraciones finales

Actualmente la valoración y vigencia del baile de artesa en las comunidades que conservan esta tradición es variable. Un rasgo principal a tener en consideración es que se trata de una tradición que prácticamente desapareció y que volvió a resurgir hasta muchos años después en condiciones particulares, las cuales han determinado en gran medida los cambios que ocurrieron en esta tradición. Las ocasiones de uso, las funciones socioculturales, las formas performativas y varias nociones conceptuales cambiaron de manera significativa. En el orden estrictamente músico-dancístico pueden advertirse cambios en el renglón de los ensambles instrumentales; la construcción de instrumentos; el repertorio; las ejecuciones musical y dancística; la composición, recepción y participación de la audiencia; y, la calificación genérica musical, entre otros.

El baile de artesa es una herencia cultural muy remota para los jóvenes actuales, aun cuando para los *viejos* siga siendo el recuerdo de continuidad con el pasado así como un importante rasgo de identidad. En general, las tradiciones musicales son vistas de diferentes maneras por las distintas generaciones costeñas; de acuerdo a ese significado, son usadas y asumidas de maneras específicas. Acorde a ello, pueden ubicarse tres franjas generacionales: las generaciones de mayor edad —los *viejos*—, los adultos *maduros* y los jóvenes. Los primeros tienden a ver a las tradiciones como expresiones valiosas con las que crecieron, y que incluso conservan todavía vínculo con la matriz

sociocultural que les dio vida, pero que tienden a perderse irremediablemente, de algún modo como resultado de procesos “naturales”. Los segundos, es decir los *maduros*, fueron testigos de cambios sustanciales en el entorno socioeconómico y cultural y tratan de conservar sus tradiciones con un margen variable de flexibilidad, adecuándose a las condiciones actuales. Los jóvenes en definitiva usan y asumen su herencia cultural en beneficio personal percibiendo a las tradiciones como un medio o alternativa más de sobrevivencia, incluso algunos apuntando hacia la “espectacularización” de sus tradiciones.

No obstante al enorme esfuerzo empeñado en el resurgimiento de esta tradición en San Nicolás y en El Ciruelo, puede observarse cómo su desarrollo ha sido accidentado y difícilmente se podría afirmar que se ha consolidado una revitalización en ambas comunidades. El alto índice de emigración y la influencia de los medios electrónicos masivos influyen fuertemente en la precaria perduración de esta tradición: desde hace unas tres generaciones la música de “conjunto” y los “sonidos” han ganado terreno en las preferencias locales. Aquí es perceptible como, en términos generales, las sociedades demandan innovación a sus creadores; se valora la innovación en lugar de la imitación de modelos ya creados. Finalmente, el condicionamiento social de la reproducción de la tradición y las sanciones negativas y positivas del grupo al que pertenece son centrales para su perduración o declive.

Referencias

- BÉHAGUE, Gerard (1991). “Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology”, en Bruno NETTL y Philip V. BOHLMAN [coords.], *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- BERMÚDEZ, Egberto (2010). “La música colombiana: pasado y presente”, en Albert RECASENS y Christian SPENCER [eds.], *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, pp. 247-254. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España Ediciones Akal.
- CAMACHO, Gonzalo (1996). “El sistema musical de la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla”, en Jesús JAUREGUI *et al.* [coord.], *Cultura y comunicación. Edmund Leach in memoriam*, pp. 499-517. México: CIESAS/UAM.

- _____. (2009). "Las culturas musicales de México. Un patrimonio germinal", en Fernando HÚJAR [coord.], *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*, pp. 25-38. México: DGCP-CONACULTA.
- CAMPOS, Rubén M. (1928). *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical de México (1525-1925)*. México: SEP.
- CASTAÑEDA, Daniel (1930). "Las flautas en las civilizaciones azteca y tarasca", en *Música. Revista Mexicana* 8:3-26.
- CHAMORRO, Arturo (1984). Reseña de *Organología aplicada a instrumentos musicales prehispánicos: silbatos mayas* de Felipe Flores y Lorenza Flores, en *Latin American Music Review* 5(1)112-116.
- COOLEN, Michael T. (1991). "Senegambian Influences on Afro-American Musical Culture", en *Black Music Research Journal* 11(1)1-18.
- CRUCES, Francisco (ed.) (2001). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta.
- GUERRERO, José E. (s/f). "La Chilena. Estudio geomusical" [texto del fonograma homónimo]. México: FONADAN.
- JÁUREGUI, Jesús (1987). "El mariachi como elemento de un sistema folklórico", en Jesús JÁUREGUI e Yves-Marie GOURIO [eds.], *Palabras devueltas: homenaje a Claude Levi-Strauss*. México: INAH-CEMCA-IFAL.
- KARTOMI, Margaret (1981). "The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts", en *Ethnomusicology* 25(2)227-249.
- KUBIK, Gerhard (1993). "Transplantation of African Musical Cultures into the New World: Research Topics and the Objectives in the Study of African-American Music", en Wolfgang BENDER [ed.], *Slavery in the Americas*, pp. 421-452. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- LÓPEZ BARROSO, Epigmenio (1967). *Diccionario Geográfico, Histórico y Estadístico del Distrito de Abasco, del Estado de Guerrero*. México: Ediciones Botas.
- LOZA, Steven (ed.) (2003). *Musical Cultures of Latin-America: Global Effects, Past and Present*. Los Angeles: UCLA.
- MALM, William (1967). *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*. New Jersey: Prentice-Hall Inc.
- MARTÍ, Josep (2004). "Transculturación, globalización y músicas de hoy". *Revista de Música Transcultural* 8:1-13.

- MARTÍNEZ RÍOS, Jorge y Gabriel MOEDANO (1963). *Folk y lore en la realidad sociocultural de México*. México: UNAM.
- MEIEROVICH, Clara (1995). *Vicente T. Mendoza, artista y primer folclorólogo musical*. México: UNAM.
- MENDÍVIL, Julio (2010). "Yo soy el huayno. El huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno", en Albert RECASENS y Christian SPENCER [eds.], *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, pp. 37-46. Madrid: SEACEX-Ediciones Akal.
- MENDOZA, Vicente Teódulo (1948). "La canción chilena en México", *Revista Musical Chilena* 4(28)7-21.
- MERRIAM, Alan (1964). *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- MICHEL, Philippe (2007). "La complexe diversité du ragtime. Une culture musicale entre Noirs et Blancs, chanson et piano, folk, pop et classique", *Revue de Musicologie* 93(2)435-467.
- MOEDANO, Gabriel (1996). "La población afro-mestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca", notas del fonograma "Soy el negro de la Costa ...". México: INAH.
- NETTL, Bruno (1967). "Studies in Blackfoot Indian Musical Culture, Part I. Traditional Uses and Functions", en *Ethnomusicology* 11(2):141-160.
- NETTL, Bruno [ed.] (1978). *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*. Urbana: University of Illinois Press.
- PENEDO, Ismael y Leonardo D'AMICO (2000). "La culture musicale des Garifuna, communauté afro-amérindienne d'Amérique centrale", en *Cahiers de musiques traditionnelles* 13:65-75
- PEPIN LEHALLEUR, Marielle (2003). "Reflexiones a partir de una región pluri-étnica (la Costa Chica de Oaxaca)", en Jaime PRECIADO CORONADO et al [coords.]. *Territorios, actores y poder: Regionalismos emergentes en México*, pp.25-48. Mérida-Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Universidad Autónoma de Yucatán.
- REYNOSO, Cecilia (2012). "¿Qué es una cultura musical?", en *Comején* 6:5-9.
- RICE, Timothy (1987). "Toward a Remodeling of Ethnomusicology", en *Ethnomusicology* 31(3):469-488.
- _____ (2010). "Ethnomusicological theory" en *Yearbook for Traditional Music* 42:100-134.
- RUIZ, Irma (2004). "Musical Culture of Indigenous Societies in Argentina", en Malena Kuss [ed.], *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*. 1:163-180. Austin: University of Texas Press.

- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos (2003). "La tradición de artesa como ritual: acercamiento desde la investigación musical", en Martín LIENHARD [ed.], *Ritualidades Latinoamericanas*, pp. 255-270. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- _____. (2005). *Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica*. México: El Colegio de México.
- _____. (2008). "Hacia una Mar del Sur extensa: la costa musical afro-pacífica", en María GUEVARA SANGINÉS (coord.). *Memoria del Congreso Internacional: Diáspora, Nación y Diferencia. Poblaciones de origen africano en México y Centroamérica*. [Memoria electrónica]. México: CEMCA-CIESAS-INAH-UNAM-UV-IRD.
- _____. (2009). "La Costa Chica y su diversidad musical: ensayo sobre las expresiones afrodescendientes", en Fernando HUIJAR [coord.], *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*, pp. 39-81. México: DGCP-CONACULTA.
- _____. (2013). "Del fandango al baile de artesa. Declive, resurgimiento y sobrevivencia de una tradición musical de la Costa Chica", en Amparo SEVILLA [ed.], *El Fandango y sus variantes. III Coloquio Música de Guerrero*, pp. 249-266. México: INAH.
- ROMERO, Jesús C. (1941). "Estado de la cultura musical de España durante el siglo XVI", en *Orientación Musical*, 1(6):5-6.
- SEVILLA, Amparo, Hilda RODRÍGUEZ y Elizabeth CÁMARA (1983). *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala*. México: Premiá Editora.
- STANFORD, Thomas (1977). "Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca" [texto del fonograma homónimo]. México: INAH.
- _____. (1984). "La música popular de México", en Julio ESTRADA [ed.], *La música de México*. I. Historia. 5. Periodo Contemporáneo (1958-1980), pp. 7-78. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.
- STEVENSON, Robert (1952). *Music in Mexico: A Historical Survey*. Nueva York: Thomas Y. Crowell.
- VELÁZQUEZ, María Elisa y Gabriela ITURRALDE (2011). *Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*. México: CONACULTA/CONAPRED.
- _____. (2016). "Afromexicanos: reflexiones sobre las dinámicas del reconocimiento", en *Anales de Antropología* 50:232-246.

EL MARIACHI. SÍMBOLO MUSICAL DE MÉXICO (UNA SÍNTESIS COMENTADA)

Jesús Jáuregui*

De la fiesta pueblerina al universo mediático

En octubre de 2008, durante la XVIII Feria Internacional del Libro de Monterrey, un comentarista deportivo local me buscó para que explicara a su público radioescucha y televidente por qué había tocado un mariachi de mujeres en la inauguración de 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. Los locutores del duopolio televisivo mexicano —Televisa y TV Azteca—, sorprendidos por el detalle e incapaces de interpretar su trascendencia, 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 característico de Europa a un conjunto de gaitas, de África un grupo de tambores, de Asia la música tradicional china y, de América, a los mariachis. Los funcionarios chinos no sabían que el mariachi era originario de México, tan sólo habían investigado que se trataba de la música folclórica más gustada en el continente americano. Dada la fuerza que el mariachi tiene en Estados Unidos, lanzaron una con-

* Doctorado en Antropología por el CIESAS, se ha especializado en el estudio del parentesco, la antropología económica, la mitología, los procesos rituales y la religión popular. Su región de trabajo es el noroccidente de México y sus temas principales, el mariachi, las danzas de conquista y la cultura de los coras y huicholes. Es Profesor de Investigación Científica Emérito del INAH y miembro del SNI.

vocatoria 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).

Esta indiferencia de los organizadores chinos por la región de origen del mariachi, concuerda con el menosprecio de la intelectualidad mexicana por esta tradición popular. La omisión del estudio del mariachi se presenta como sintomática de la ceguera por ciertos temas nodales en la antropología mexicana. Pareciera que los especialistas en analizar la cultura del México contemporáneo han puesto particular empeño en omitirlo, quizás debido a su cuasi-omnipresencia y porque ha llegado a ser como la tortilla en nuestra culinaria: un elemento cuyo sabor en las fiestas se da por entendido y no se considera pertinente mencionarlo en el menú.

El análisis del mariachi contribuye a la fundación del estudio profundo del México mestizo, pues al examinar un fenómeno difundido en el mundo contemporáneo globalizado, la antropología se ve obligada a trascender la fachada de la “cultura nacional” mexicana para acceder a las comunidades y tradiciones regionales y locales que no corresponden a la imagen que se ha difundido como típica (HOBBSAWM, 2002).

El mariachi remite a una expresión cultural vigente en una sociedad compleja, pluriclasista y multiétnica, que se encuentra bifurcada en una tradición centenaria de cultura oral-gestual y en otra, más reciente, vinculada orgánicamente a los medios de comunicación masiva. Se trata, por un lado, de una institución fragmentada y dispersa a lo largo y ancho de una vasta región —el occidente mexicano— y, por otro, manifiesta una expansión nacional e internacional.

El mariachi tradicional, como elemento de la cultura mestiza, permanece —con variaciones— en Nayarit, Zacatecas, Aguascalientes, Jalisco, Colima, Michoacán, Guerrero y Oaxaca; como tradición indígena se encuentra entre los coras, huicholes y mexicaneros así como entre los mayos y los yaquis, los purépechas, los mixtecos y los nahuas.

Junto a esta macro tradición festiva-musical-letrística-danzaria común, el nombre mariachi/mariache se extiende desde Sonora hasta Guerrero,

si bien en algunas zonas no es utilizado y al grupo musical se le denomina simplemente como “músicos” o “la música” y, de manera alternativa, Chirrinés (en el norte de Sinaloa), Tamborazo (en el sur de Zacatecas), La Tambora (en el norte y los Altos de Jalisco), Conjunto de Arpa Grande (en la zona *planeca* [de Apatzingán] y en la zona calentana del río Tepalcatepec), Conjunto de Tamborita (en la zona calentana de la vertiente del río Balsas) y fandango de Varita (entre los mixtecos de la costa de Oaxaca); en cada caso se enfatiza la preponderancia melódica o rítmica del instrumento correspondiente.

Hay subtradiciones que rechazan con firmeza la denominación de mariachi, ya que ésta se ha difundido por los medios de comunicación masiva, a lo largo del siglo XX, como un aspecto inseparable de la imagen del mariachi moderno, con traje de charro, trompeta y ejecutante de composiciones citadinas “con color campirano”. Por otra parte, con frecuencia los conjuntos locales desconocen la existencia de otras subtradiciones auténticas con dotación instrumental cordófono semejante y repertorio parecido, en las que sí se ha aplicado tradicionalmente el nombre de mariachi.

Lo importante para el análisis es que cada una de las variaciones microrregionales es transformación de las restantes y viceversa, de tal manera que sus particularidades sólo se pueden comprender al ponerlas en relación comparativa con el resto del conjunto del que forman parte.

Hoy en día el mariachi “antiguo” perdura en algunas rancherías, poblaciones alejadas y barrios populares de las ciudades... todavía se le puede escuchar en ciertos mercados de Tepic y Guadalajara. En términos generales, su deterioro es nulo en las expresiones del ámbito religioso y vertiginoso en las correspondientes al medio secular. La permanencia de los mariachis tradicionales no sólo se debe al cariño y orgullo con que viven su herencia musical, sino también a la lealtad de su público. Todos ellos son, con su práctica, verdaderos baluartes contra la dominación modernizante.

Los últimos encuentros nacionales de mariachis tradicionales en Guadalajara han manifestado una participación en franco aumento, tanto en el número de los grupos como en las regiones de donde provienen. En 2007, 2008 y 2009 asistieron alrededor de 40 grupos. A los estados reconocidos como de tradición mariachera (Jalisco, Nayarit, Colima, Michoacán, Guerrero,

Oaxaca, Zacatecas y Aguascalientes), se han incorporado grupos provenientes de Durango, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, el Estado de México, el Distrito Federal y Morelos. Algunos conjuntos son “mariachis de intelectuales”, ciudadanos, que reproducen música con la intención genuina de que corresponda a la vertiente tradicional del mariachi.

* * *

El mariachi moderno se ha expandido prácticamente por todo México y por Norte, Centro y Sudamérica, Europa y Asia; se trata de uno de los pocos géneros musicales que difunde canciones en castellano en ámbitos tanto sajones como asiáticos.

En *El mariachi: símbolo musical de México*, de 2007, proporciono una primera síntesis general sobre el mariachi, estudiado con una perspectiva antropológica. Desde el oficio de la etnología, forjado en el estudio sincrónico de sociedades lejanas y diferentes, he procedido al estudio diacrónico de un tema de nuestra propia sociedad, próximo no sólo en el espacio y el tiempo, sino en gran medida compartido, pues forma parte de nuestra conciencia colectiva e identitaria. A partir de la disciplina etnológica he buscado la lejanía aun en la proximidad. Me ha sido posible reconstruir, así, el proceso de conformación histórica de un discurso mítico complejo: verbal, sonoro, visual, gestual y rítmico. Aunque, tal como lo propone Lévi-Strauss (1976), al discutir los mitos de la propia sociedad, solo se logra transformarlos.

El origen

En la búsqueda de los orígenes de cualquier institución humana, cada elemento de su composición manifiesta un tiempo de desarrollo particular. En este caso, se debe tomar en cuenta la dinámica de gestación del grupo musical cordófono, los géneros que llegó a ejecutar (y a desechar) y su eventual conjunción con el nombre que a la postre le llegó a ser peculiar: *mariachi*.

Intentar precisar la fecha y el lugar del nacimiento de una institución popular es un falso problema. El documento más antiguo en turno no es prueba de que el lugar y la fecha que en él se mencionan constituyan el “entonces y el allí” del origen del mariachi. Las referencias escritas aluden a una situación posterior a la conformación y difusión del “hecho social”.

Como todas las grandes manifestaciones culturales, el mariachi es una tradición macrorregional, cuya conformación no corresponde a las circunscripciones dictadas por los avatares políticos. Sin embargo, el surgimiento del mariachi se debe plantear, más que al nivel independiente y separado de muchas localidades, en el contexto de la interrelación macrorregional.

Las escasas referencias escritas sobre el mariachi, anteriores a la década de 1920, constituyen una documentación ocasional, fragmentaria y dispersa. Se trata de testimonios de viajeros asombrados ante lo extraño, expedientes de litigios eclesiásticos, actas parroquiales, crónicas de fiestas, notas periódicas, programas de ferias, compilaciones musicales de “aires nacionales” y regionales, diccionarios, censos, “recuerdos de juventud” ... quejas sobre los inconvenientes que provocaba el mariachi a los ojos de las élites y, por último, leyes que intentaban impedir su misma existencia.

Los datos historiográficos permiten plantear que la tradición del mariachi se conformó en un proceso prolongado en la región noroccidental de la Nueva España, mediante la combinación de dos principales troncos culturales —el mediterráneo y el aborigen—, aunque la mezcla característica también incluyó patrones rítmicos africanos llegados con los esclavos y, en menor grado, elementos asiáticos arribados por medio de la nao de China, de tal manera que se logró un entramado cultural genuinamente mestizo. Los músicos de la tradición mariachera son, en lo fundamental, ejecutantes de variaciones del complejo de arpa-violín-vihuela novohispano, vinculado con la música barroca; sus danzantes, de adaptaciones del zapateado asociado al fandango, y sus cantantes, de la copla peninsular.

La perspectiva general que se puede deducir del material encontrado, en definitiva, es consistente: la región del mariachi tradicional se extiende, por la amplia franja costera del océano Pacífico, desde la Alta California hispano-mexicana hasta Oaxaca y su período comprende desde el siglo XVIII hasta el inicio del siglo XXI, si bien en algunas subregiones desapareció a mediados del siglo XIX o a lo largo del XX. Durante el siglo XIX, en el occidente de México, se *terminó de conformar* un conjunto de variantes estilísticas del fandango popular —en lo referente a música, letras y baile—, a la que en ciertas zonas se le llegó a denominar mariachi. Esta macrotradición multiétnica (de criollos,

mestizos, indígenas y afro-mestizos) consiste en una amplia secuencia progresiva de traducciones y adaptaciones —melódicas, rítmicas, sonoras, letrísticas y danzarias— sin “texto” original.

La primera descripción coreográfica de un baile —parecido al que en la actualidad consideramos como *jarabe tapatío*— se refiere a una fiesta de 1829 en el puerto de San Diego, en la Alta California mexicana. La documentación más antigua en que se hace referencia a la palabra mariachi corresponde a la parroquia de Santiago Ixcuintla; se trata de 128 actas, de los años 1832 hasta 1844, en que se asientan nacimientos, fallecimientos y matrimonios de personas nacidas o residentes en el rancho Mariachi. La famosa *carta de Rosamorada* de 1852, incluye el testimonio de que en la región costanera del actual Nayarit se denominaba a los fandangos —bailes populares al aire libre con borrachera— con el término *mariachis*. La primera vez que el grupo musical aparece vinculado con el término *mariache* se encuentra en un testimonio de 1859, referente al pueblo de Tlalchapa, en el estado de Guerrero. En una crónica periodística de 1874 sobre Coalcomán, Michoacán, se designa por primera vez como *mariachi* a la música que ejecutan los grupos cordófonos del occidente mexicano. En 1892, otra vez en Santiago Ixcuintla, se denomina *mariache* a la tarima —el tambor de pie— sobre la que se zapatean sones y jarabes.

No obstante ser extensa e intensamente disfrutado por el pueblo, durante el siglo XIX, el mariachi era combatido por un cura en la costa tepiqueña, despreciado por la élite tapatía y prohibido por el Ayuntamiento de Mazatlán y el gobierno de Michoacán. Pero, como los grupos hegemónicos requieren símbolos de raigambre popular, llegó el momento a principios del siglo XX, en que se presumiera al mariachi como una costumbre pintoresca.

La primera apropiación simbólica de esta macrotradición, por parte de un poder regional, tuvo lugar en 1907. En la fiesta más importante —de carácter político— que había tenido lugar durante el porfiriato, ofrecida en honor del secretario de Estado norteamericano en Chapultepec, el estado de Jalisco envió una *orquesta mariachi* en calidad de “orquesta típica”. Para ello, se mezclaron músicos de varias tradiciones mariacheras y el grupo se amplió a ocho integrantes; por supuesto que se les vistió para la ocasión con traje de

charro. Sin embargo, cuando el político estadounidense visitó Guadalajara, los tapatíos se cuidaron de exhibir cualquier manifestación folclórica, ya que se trataba de presentarse como una moderna ciudad de corte europeo, más aún con “aire francés”.

El mariachi en las grandes ciudades

Con la Revolución de la segunda década del siglo XX se afianzó una nueva tendencia nacionalista que determinaría transformaciones importantes en la música mexicana. A principios de la década de 1920, se estableció un proyecto de Estado, dirigido por José Vasconcelos, que impulsaba un amplio movimiento cultural. Como resultado, las artes populares —entre ellas la música y las danzas tradicionales— «...experimentan una revaloración que las elevó al rango de creaciones representativas de [...] la identidad nacional» (FLORESCANO, 2005:314).

El país vivía una fiebre de folclorismo. Pero, más que el genio de los compositores de conservatorio, la exitosa difusión del teatro de revista o la política educativa estatal, fue el propio pueblo el actor principal en la gestación de esta nueva etapa del nacionalismo mexicano. Que un gusto musical campirano se impusiera también en las ciudades fue consecuencia, ante todo, del movimiento de reivindicación de la población rural que, por cierto, emigraba ya constantemente hacia las metrópolis. En la capital, la predisposición hacia las expresiones folclóricas de los diferentes estados era una secuela de los movimientos demográficos y no su causa.

En este contexto, por lo menos desde 1921, llegaron mariachis a la Ciudad de México que entonces estaba pletórica de grupos musicales vernáculos de varias regiones del país. El parteaguas para la segunda y definitiva apropiación del mariachi, por parte de Jalisco, sucedió en 1925.

Había entonces una confrontación álgida entre el gobernador de ese estado, José Guadalupe Zuno, y los diputados federales de la entidad. Dos de éstos promovieron la llegada del mariachi de Concepción, *Concho*, Andrade, con el fin de hacerse notar en los medios capitalinos y fortalecer su imagen en contra del adverso poder provinciano. Con la participación musical del mariachi, ofrecieron comidas a la clase política y uno de ellos celebró su

cumpleaños con una gran fiesta, en la que el ambiente culto tomó contacto con esta tradición musical. Los diputados propiciaron una amplia divulgación periodística y, con el apoyo de la intelectualidad, ese conjunto difundió el primer concierto radiofónico de mariachi. Como una reacción en cadena, Higinio Vázquez Santana —un alto funcionario jalisciense de la Secretaría de Educación Pública— disertó en conferencias universitarias con audiciones de dicho mariachi.

Como colofón, a finales de 1925 los diputados federales de Jalisco lograron la caída del gobernador Zuno y celebraron las nueve posadas navideñas, de nuevo con la participación del mariachi y la cobertura de la prensa. Uno de los diputados —Alfredo Romo— era novio de la hija del general Plutarco Elías Calles, de tal manera que el mariachi llegó pronto a la residencia presidencial de Chapultepec.

El proceso de concentración de los mariachis en las grandes urbes atrajo a músicos de todo el vasto Occidente de México. De hecho, fue paralelo al éxodo generalizado de la población campesina hacia las ciudades. Muchos conjuntos mariacheros emigraban para trabajar una temporada —como músicos ambulantes— y regresaban a sus pueblos. Algunos de ellos, o algunos de sus miembros, decidían quedarse en las capitales debido a las mejores posibilidades de empleo. Así, en la medida en que los integrantes originales de los conjuntos jaliscienses, ya radicados en la capital, preferían retornar a su terruño, comenzaron a ser reemplazados por mariacheros o músicos de otros lugares. Más aún, ante la relativa bonanza de los mariachis etiquetados como “de Cocula”, pronto comenzaron a surgir imitadores: grupos de otras regiones que copiaban sus melodías, su estilo de tocar y la denominación, o músicos que se incorporaban como integrantes en los conjuntos que requerían elementos. De esta manera, se inició la formación urbana de grupos de mariachis y de ejecutantes mariacheros en la capital y otras ciudades.

Con el traslado y la aclimatación de la tradición mariachera desde un medio rural a un ambiente citadino, se consumó su separación del mariachi-fandango (fiesta rural y pueblerina) y también con respecto al mariachi-tarima (en la que se zapatean sones y jarabes), instrumento idiófono que sólo permanecería —adecuado y, por lo tanto, ampliado— en ciertas

ejecuciones folclorizantes propias de las festividades cívicas nacionalistas. La música de los mariachis sería ahora para ser escuchada —y cantada— ya no para bailar.

Se producen, asimismo, otros cambios importantes. En primer lugar, la intelectualidad asociada al régimen posrevolucionario colabora para que se instituya un prototipo: el “mariachi de Cocula”, enfatizando su proveniencia jalisciense; por lo que una macrotradición musical compartida en el Occidente de México es apropiada en tanto emblema y postulada en exclusividad por el estado más grande e importante de aquella región. Pero, no obstante la “denominación de origen”, se conforman —en un medio con mayores posibilidades pecuniarias— mariachis más numerosos y que, en ocasiones, combinan las tradiciones instrumentales de varias subregiones e incluso experimentan con determinados aerófonos, como la trompeta, el clarinete y el saxofón.

Al principio los mariachis llegaban a tocar sin un atuendo uniformado, como era costumbre en sus lugares de origen. La adaptación al ambiente urbano les permitió “mejorar” su presentación y recurrir a una vestimenta mexicana, acorde con el gusto imperante. Así se inicia la tendencia a usar como marca distintiva una versión del traje de charro, empalmándose el sonido musical que se estaba promoviendo como característico de “lo provinciano” con un estereotipo nacional bastante difundido y afianzado; esta fusión ya había sido experimentada exitosamente por las orquestas típicas desde hacía casi medio siglo.

Al mismo tiempo, se establece la costumbre de reunirse en lugares especiales —la Plaza de San Pedro Tlaquepaque, en los suburbios de Guadalajara, y la de Garibaldi, en la capital del país— para esperar mientras los grupos eran contratados; el convenio se discutía y se arreglaba “en la calle” y, con frecuencia, “por un precio”.

En la nueva situación, los mariachis participan en concursos de música folclórica, colaboran en festivales de bailes tradicionales (promovidos por la Secretaría de Educación Pública); dan audiciones acompañando a estudiosos del folklor; graban discos para compañías comerciales; colaboran en campañas políticas y actos oficiales del gobierno mexicano; y, viajan al extranjero como representantes de la música típica de México. Se inicia «...la presencia

de la música del mariachi como recurso musical aglutinador de 'lo mexicano'» (PÉREZ MONFORT, 1994:119).

Cómo se inventó el género *mariachi*

En la segunda mitad de los años treinta, se logra un engranaje de los medios de comunicación masiva operantes (disqueras, radiodifusoras y productoras cinematográficas), ya que se interconectan orgánicamente, en manos de empresas privadas (no del Estado), y comenzaron a ejercer una rectoría rígida y selectiva.

Durante los treinta y principios de los cuarentas, las transmisiones radiofónicas de música seguían siendo en vivo y con artistas de buena calidad. Allí, en conjunción con las compañías grabadoras, se fue conformando un estereotipo en la forma de ejecución y de composición de la canción ranchera. Las compañías disqueras no sólo establecieron una duración estandarizada, menor a la usual, sino que comenzaron a difundir versiones de las melodías tradicionales de mariachi, modificadas a partir de los arreglos de músicos de nota. Más aún, pronto se encargaron composiciones a personas que no eran portadoras de la tradición auténtica del mariachi y cuyas obras eran difundidas profusamente como "típicamente mexicanas"; pues se enfatizaba en ellas un aire rural. Eran diseñadas en las metrópolis con el propósito expreso de hacerlas pasar por campesinas.

Las compañías discográficas promovían "géneros musicales" con características distintivas y contrastantes. La vertiente del mariachi tradicional se les presentaba como obsoleta, ya que conservaba y reproducía variados y múltiples estilos regionales y sus discos quedaban bajo la etiqueta de productos exóticos. Se requería lanzar producciones bajo el nombre de un género, con el fin de lograr, por un lado, estrategias promocionales para pasar de nichos circunscritos de clientela a un mercado de masas y, por otro, inducir a los compositores y a los músicos a transitar eficazmente por códigos establecidos en los que su creatividad se encauzara y produjera un significado esperado por el público.

La trompeta pasó a ser no solo un instrumento indispensable, sino el más representativo. Se inició su canonización como el ejecutante principal

de la melodía y se alteró, así, el balance original del conjunto de cuerdas. Se propició, en síntesis, un cambio en la imagen sonora del grupo. Paralelamente surgieron las interpretaciones del mariachi bajo el diseño de músicos “de nota”, que desplazaban la concepción tradicional, propia de los músicos empíricos.

La canción *vernácula* había sido prefigurada, desde la segunda mitad de la década de 1920, en el teatro de revista. Aprovechando el ambiente nacionalista, que tomó un nuevo brío durante el periodo cardenista, se diseñó un estilo musical “ranchero”, con una clara intención comercial y una vocación de uniformidad, pregonado, sin embargo, como “netamente campesino y profundamente tradicional”. A la conformación de este estilo estaría asociado el surgimiento del mariachi moderno. Así destacaron las canciones de “estilo bravío”, protagonizado por la tapatía Lucha Reyes, quien lo hizo popular con éxitos como *El herradero*, *Juan Colorado* y *Guadalajara* (que ya constituía un modelo).

A partir de 1940, cuando ya se había logrado una definición clara en el estilo de composición y de ejecución, se realizó la conjunción definitiva entre el mariachi moderno y la canción ranchera. Entonces se consolidaron los compositores especializados en “canciones de corte jalisciense” para *mariachi*. Los más destacados fueron el músico Manuel Esperón y el letrista Ernesto Cortázar, cuyo dúo terminó por establecer el estándar del género, entre otras, con *Noche plateada*, *Serenata tapatía*, *Traigo un amor* y, sobre todo, con sus temas-título para películas campiranas.

El diseño no se circunscribía al aspecto musical, pues esas canciones rancheras eran planeadas como elemento de las películas. Ahora el mariachi no era ya el protagonista principal de ‘su música’, pues había pasado a ser el acompañante de los intérpretes de la “canción bravía”, personajes forjados también durante esa época. Los prototipos fueron Lucha Reyes y Jorge Negrete, quienes llegaron al “género ranchero” a partir de una preparación musical académica y manejaban, por lo tanto, “voces educadas” de acuerdo a los patrones cultos y, por supuesto, estaban capacitados para proceder con notación musical.

El título de estas películas coincidía, frecuentemente, con el de la canción-tema. Sus comedias rancheras tuvieron como escenario un México tra-

dicional rural mítico, que sólo existía y sigue existiendo en ellas. El tema del melodrama era el pretexto para que los artistas interpretaran una canción tras otra. La necesidad social del nuevo Estado mexicano en construcción determinaba que se estableciera una nueva versión actualizada del charro en tanto ídolo icónico y musical: el *charro cantor*. Con los filmes de la Época de Oro del cine mexicano se consolidó paralelamente el nuevo modelo del mariachi: “charros acompañantes” del *charro cantor* o de la cantante bravía. A partir de entonces, sus clientes —aun en la antigua región del mariachi— se identificaron con la imagen de estos últimos y ya no con los tradicionales bailadores de jarabes y sones.

México atravesaba por el periodo de relativa prosperidad concomitante a la Segunda Guerra Mundial y a la posguerra, en relación con la austera situación de los Estados Unidos, Europa y, en especial, España. La capital y las demás ciudades de provincia arrancaban su crecimiento incontenible, incorporando a la vida urbana a una población de inmediato pasado campesino. A esta gente, una música ‘con aire de campo’ le significaba una reafirmación orgullosa de su origen provinciano. Para quienes permanecían en las áreas rurales, era el único mecanismo que les permitía acceder a una modernización, por lo menos musical, pero desechando las melodías de un pasado estigmatizado por la ideología dominante.

El género ranchero —musical y cinematográfico— fue un rotundo triunfo, comercial y simbólico, de la moderna comunicación electrónica. Los compositores y los productores de películas lograron pronto los temas, los “ídolos” y las fórmulas que les garantizaban éxitos, taquillazos millonarios... y un público feliz y cautivo. Mediante el poder y la fascinación de la radio, los discos y las películas, el triunfo del nuevo prototipo de mariachi fue absoluto. Asimismo, los mariachis-con-trompeta fueron promovidos como los “embajadores musicales” idóneos, tanto por el gobierno mexicano como por las empresas publicitarias, para realizar giras artísticas en el extranjero.

Sin embargo, la adopción generalizada de la nueva instrumentación y del atuendo “oficial” no se dio de manera inmediata, sino irregular. De hecho, la gestación del mariachi moderno se desarrolló casi a lo largo de una década. A partir de algunos músicos originarios de Jalisco, emigrados a la Ciudad

de México, se logró crear un *nuevo mariachi*. La constitución intrínseca del mariachi tradicional se había transformado por entero: su instrumentación, su actitud al tocar, su estilo de ejecución, su balance musical y la duración de sus piezas. Las melodías y las letras de sus canciones pasaron a estar impuestas por los diseñadores al servicio de los medios de comunicación. Ahora se trataba de un conjunto ciudadano con estilo uniforme. El mariachi había pasado de la cultura popular (regional, anónima) a la cultura de masas, que es la de la sociedad de consumo (comercializada, “de autor”). De ser el centro de la fiesta se convirtió en un acompañante, un complemento.

Para el establecimiento del nuevo “estilo mariachi” se seleccionaron algunos aspectos del mariachi tradicional, que serían irremediamente alterados, a partir de los criterios de la estética “cultista”. El mariachi moderno surge, en cierto sentido, de la base musical y de los ejecutantes del mariachi tradicional y se puede decir que representa, hasta cierto punto, una derivación de la tradición del Occidente de México. Pero la tradición del mariachi y sus intérpretes fueron subsumidos (reacomodados y modificados) en un nuevo contexto, cuyo centro y motor eran los medios de comunicación masiva, que ahora operaban de manera coordinada y complementaria. Es, supuestamente, ‘una tradición vernácula con profundas raíces en el pasado’. En realidad, se trata de una institución que data del periodo cardenista (1934-1940). De esta manera, a hechos sociales de constitución reciente se les ha colocado la etiqueta de un pasado —tan inexistente como necesario— para lograr que el pueblo se identifique con propuestas que se le “venden” como “sus raíces”. Este mariachi moderno es el grupo musical más importante producido en la Ciudad de México, aprovechando un ambiente nacionalista, con el fin de atraer a las masas de consumidores; quienes, por cierto, requerían de una mercancía de esta clase, ya que eran propensos a la añoranza de las haciendas idílicas.

El símbolo

La consolidación del mariachi moderno como símbolo nacional se produjo en relación estrecha con la de los “ídolos” de la canción ranchera. Estos personajes fueron creados por la tríada de la radio, los discos y el cine, con la partici-

pación activa de la multitud de fervientes admiradores. El primer atributo de estos ídolos fue su condición masculina; así, no obstante su importancia en la elaboración del estilo bravío, Lucha Reyes nunca alcanzó tal categoría, ya que en ese “universo hombruno” de la comedia ranchera «aun la precursora de las cancionistas machorras... [no] ...podía contrapuntarse y poner en entredicho la fuerza de los machos cantores» (AYALA BLANCO, 1968:69).

La figura del “charro cantor” filmico se inauguró con Tito Guízar en *Allá en el Rancho Grande* (1936), pero el primer ídolo propiamente dicho fue Jorge Negrete, el “galán cantante”, quien encarnaba a un mítico hombre de campo, «...especie de chinaco de San Ángel que se convierte en bandido generoso cuando son contrariados sus amores» (GARCÍA RIERA, 1969:147).

Dentro del supuesto de un origen “parroquial”, los versos de la canción de Esperón y Cortázar, *Cocula*, constituyen la fuente más socorrida para acreditar el origen coculense del mariachi, quizá porque fue Jorge Negrete el cantante que la divulgó. Su voz de barítono, su pericia de jinete egresado de la caballería del Colegio Militar y su galanura masculina, propiciaban que sus actuaciones en tanto ‘charro mexicano prototípico’ fueran incuestionables. Precisamente a él —de acuerdo con el libreto y, sobre todo, con la composición *ad hoc* para el filme ¡Ay Jalisco, no te rajes! (1941)— le correspondió pregonar *urbi et orbi* que «*De Cocula es el mariachi...*», enarbolando a su costado un desafiante gallo de pelea. Pero si se escucha completa la canción, se percibe con claridad que la intención de los compositores era diseñar un marco para el Jalisco mítico de las películas. Y aún allí se plantea como una institución regional, pues no solo el mariachi es de un pueblo y los sones de otro, sino que ‘el cantar’ es de un tercero, San Pedro (Tlaquepaque).

¿Qué se pudo originar en Cocula... precisamente en Cocula? ¿Los mariachis-fandangos (bailes públicos con música rústica al aire libre)? ¿El mariachi-tarima (para bailar sones y jarabes)? ¿El mariachi-música sencilla (sones, jarabes y *minuetes*)? ¿El mariachi-grupo de músicos de cuerdas (líricos, que no proceden por notación musical, sino “de oído”)? ¿La palabra mariachi? ¿La conjunción del baile, los músicos, la música y la tarima? Hasta ahora no se han presentado argumentos demostrativos para responder con certeza ninguna de estas interrogantes.

Negrete sabía presentar “lo mexicano” con un gusto internacional, pero era percibido como un ídolo sublime y altivo, y su estilo se consideró, en ocasiones, como excesivamente refinado y arrogante: constituía un modelo de gallardía inalcanzable.

Pedro Infante consolidó la variante simpática y alegre. El ídolo que, desde un origen humilde, “llegó a tenerlo todo”. Actor polifacético, en sus interpretaciones —musicales y cinematográficas— combinaba, de manera balanceada, los personajes del ‘México rural cuasi-intemporal’ con los del México urbano de su época. Figura de gran carisma, nunca ocultó su afición por la carpintería y el boxeo. Con su formidable sonrisa, representaba para los mexicanos una ilusión accesible: la honestidad, la sencillez y la amabilidad.

El último ídolo fue Javier Solís (su nombre real era Gabriel Siria Levario), cuya carrera fue menos brillante. A diferencia de los anteriores, sus actuaciones en los filmes fueron mediocres, por lo que su imagen fue más sonora que visual y su público se caracterizó por la identificación con el ‘cantante de origen proletario’. Su estilo “...está determinado por su género preferido: ‘el bolero ranchero’, a medio camino entre el estilo de cantina y el ranchero tradicional. [Su] expresiva y sensual voz [con] ciertos resbalones rítmicos en los momentos en que requerían más expresión, así como una afinación acomodaticia, le dan el toque inconfundible» (MORENO RIVAS, 1989:207).

Los integrantes de esta “Tercia de Ases” comparten, además de su cualidad de excelentes cantores, la personalidad de “machos enamorados” (tanto en la pantalla como en la vida real) y el haber dejado el trono a tiempo: todos murieron en plenitud, cuando se encontraban en la cúspide de su carrera. «Son los ídolos de la canción, los amos de la mujer mexicana» (ARGENTE, 2001:40) y los «...ahijados de la muerte» (AVIÑA Y SALAZAR, 2001:74). Por eso siguen —cada uno a su manera— en el corazón del pueblo.

Los propios mariachis tuvieron mucho que ver en la formación de estos ídolos y de la canción ranchera. Si bien al principio fueron incluidos en las películas como estampas decorativas y refuerzo musical de los ‘tríos rancheros’, constituían un rasgo de profunda identificación popular: concentraban la imagen del mestizo y de la música acriollada. A pesar de desempeñarse sin notación musical, se ajustaron de forma magnífica a las exigencias de los

diseñadores académicos. Aprendían las melodías “de oído” (a partir de otros músicos que ejecutaban las partituras) y, sin manejar ‘compases’, lograban que sus intervenciones se acoplaran adecuadamente con los cantantes. Sin la gran habilidad lírica, la inspiración innata, el sonido característico y la sugestiva imagen “de campo” de los mariachis, las tres “grandes figuras” no habrían alcanzado ese pedestal.

El género mariachi resulta, pues, de un encuentro bascular entre la cultura popular (ejecutantes, elementos musicales y rasgos “típicos”) y la cultura letrada (literaria, musical, coreográfica y teatral). Algunos mariacheros incluso colaboraron, codo con codo, junto a los ‘arreglistas’ ciudadanos. El resultado fue un montaje de gran seducción para los consumidores, en el que, con el trasfondo de la política nacionalista del Estado mexicano, impera la intención comercial y la hegemonía de los tres puntales de los medios de comunicación masiva de aquel momento. Un variado conjunto de especialistas de las compañías disqueras, radiofónicas y cinematográficas (buscadores de “talentos”, mercadólogos, técnicos de sonido, locutores, productores, guionistas, compositores, letristas, editores, escenógrafos, directores musicales y cinematográficos, fotógrafos) contribuyó de manera consciente en la tarea de conformar, bajo la pretensión de la “autenticidad”, un mundo rural mítico (y el sonido mariachi) tan bien logrado que fuera creído de inmediato y sin vacilaciones por el público.

El mariachi moderno, como símbolo, remite tanto al código sonoro (de la música) y al literario (de “las letras”), como al visual (tipo físico, actitudes corporales y vestuario), con el permanente sustento en un discurso, más legendario que histórico, sobre su origen. Lo paradójico no es sólo que, habiendo sido elaborado en la capital mexicana, se le plantee como provinciano, sino que se le pregone con insistencia como oriundo de cierta comarca. El patronazgo reiterado, por parte de los políticos regionales, para su participación en eventos de importancia nacional (como la campaña política y la toma de posesión del presidente Cárdenas) había logrado promover la imagen de los músicos “tapatíos”. Pero, más allá de la inspiración en su tradición musical (por cierto, un resultado claro y preciso del acriollamiento), fue Jalisco la región de donde se hace provenir al “conjunto nacional” por un argumento de índole

cultural-racial. En ciertas áreas de ese estado se puede postular un prototipo de mestizo popular mexicano más próximo físicamente a los europeos que a los indígenas o a los negros; una población de rancheros, reconocida como resuelta y emprendedora, con hombres de apostura y mujeres de notable belleza “occidental”.

Hubo otras razones históricas, geográficas y políticas para que, en un proceso colectivo e inconsciente, se impusiera el modelo jalisciense como el ideal mexicano. Los estados norteños carecían de la profundidad de una hibridación musical iniciada desde el siglo XVI; Veracruz (al oriente), Oaxaca y Guerrero (al sur) presentan una población mestiza de corte ‘indígena-africano’; Puebla, Toluca, Pachuca, Cuernavaca y Querétaro estaban muy próximos a la capital. Zacatecas, a pesar de su raigambre ganadera y agrícola, era reconocida por su notable actividad minera. Yucatán, además de la gran lejanía, había presentado intentos de secesión. Jalisco (en el occidente) se había caracterizado por una irrestricta colaboración con el gobierno central, en forma relevante durante la Intervención Francesa. Más aún, sus gobernantes aceptaron que se les cercenaran los territorios de Aguascalientes, Colima y Nayarit. El corazón de la antigua Nueva Galicia representó, así, el contrapeso y el aliado idóneos del Anáhuac-México: su lugar como modelo estaba más que merecido y nunca se ha puesto en discusión, al menos en términos musicales. Guanajuato, Michoacán y San Luis Potosí no han protestado. Todo el país ha celebrado el contrapunto al cantar: «*Guadalajara en un llano, México en una laguna*».

Entre los rasgos característicos del mariachi moderno, quizá lo que impresiona en primer término es su imagen visual, de gran colorido y distinción: sombrero de ala ancha con copa alta y cónica, chaqueta, pantalón ajustado y botines. Como este vestuario forma parte de un sistema de comunicación, de manera inevitable constituye un mensaje acerca de quien lo porta. Así, en el contexto de una sociedad compleja e internacional, con el atavío de charro se exhibe —ante todo— lo local, lo mexicano, de cara a lo extranjero (el *cowboy*, el *gaucho*...). Se pregona, al mismo tiempo, un origen rural, pues es ropa para las faenas ganaderas, y un arraigo en esta tierra, en contraste con lo urbano-moderno, más reciente. Se muestra una situación de relativa riqueza, pues

es un atuendo de lujo, no asequible a la gente pobre. Finalmente se declara que, al usarlo, no se trata de indígenas, pues la prenda típica es la transformación novohispana de un ropaje andaluz-salmantino.

El distintivo musical del mariachi moderno es la estridencia de su trompeta, que contrasta y armoniza con el resto de los instrumentos de cuerdas; favorece, así, una imagen machista y bravucona, en sintonía con la estampa del cantante bravío a quien acompaña. Sin embargo, aunque el *charro cantor* y el mariachi están relacionados metonímicamente en el imaginario mexicano, y aparecen como signos próximos, son dos símbolos diferentes. Las canciones de los jaliscazos fueron diseñadas para ser cantadas no por los mariachis, sino por el destacado *charro cantor*. ...el charro cantor fue un símbolo de reconciliación entre dos clases que habían sido separadas por la Revolución y que volvieron a encontrarse en el México idílico fabricado por nuestro cine: la música del pueblo se vestía de gala y el antiguo patrón arrogante asumía la personalidad de un bandido simpático (SERNA, 1995:190).

La imagen del nuevo mariachi —que constituye un punto de amarrado de la identidad nacional—, en la medida en que se trata de un símbolo complejo en el que se sintetizan términos contradictorios (antiguo-moderno, campo-ciudad, región-nación, charro-músico popular, altivez-sentimentalismo), es polivalente en su operación, pues permite la asociación del significante (sonoro e icónico) con varias posibilidades de connotación y no es exclusiva del prototipo masculino ‘varón-macho’. Así, desde mediados del siglo XX, en el imaginario mexicano ya se manejaba una transformación semántica fluida y variada, capaz de conciliar elementos antagónicos y que no sólo incluía sin problemas a mujeres “charras” —hombrunas—, sino que también cobijaba expresiones artísticas del mariachi asociado a hombres afeminados. Hacia 1950, en la Ciudad de México, se fundaron los tres primeros mariachis modernos integrados exclusivamente por mujeres: Las Adelitas, de Adela Chávez; Estrellas de México, de Guadalupe Morales; y, Las Coronelas, de Carlota Noriega.

Con el decaimiento del impulso nacionalista, disminuyó el interés por la temática campirana. El bolero *ranchero* viene a revitalizar a sus antagónicos predecesores, el bolero romántico, de carácter citadino, y la canción ranchera. Lo del “rancho” seguía siendo sólo un recurso: el eje se centraba en el maria-

chi. La novedad consistió, básicamente, en ejecutar un bolero con acompañamiento de mariachi o en cantar una canción ranchera a ritmo de bolero. Lo cierto es que con el bolero ranchero se mostró el profundo carácter urbano del género mariachi y es entonces cuando comienza su transformación.

En la construcción del nuevo discurso ranchero es José Alfredo Jiménez quien le da su forma definitiva. Al apartarse del 'son jalisciense', este compositor logró expresar la sensibilidad urbana, de las clases medias y bajas, por medio de valeses-boleros-canciones-huapangos-corrídos "rancheros", esto es, con acompañamiento de mariachi. Con su imaginación inagotable, pregonó las penas, la infelicidad, la pasión íntima con una fuerte carga emotiva. Su machismo era "en corto": el contrincante ya no es tanto otro macho, cuanto la mujer objeto de amor, motivo declarado de la felicidad y del desgarramiento interno.

El mariachi-con-trompeta es un elemento preponderante en la cultura mexicana contemporánea. Está presente en todo tipo de lugares de entretenimiento del país, desde las humildes cantinas de pueblo y ciertos restaurantes ciudadanos hasta los lujosos centros turísticos, en los teatros frívolos y los ballets folclóricos.

El discurso mítico acerca del mariachi se narra —incluyendo toda la gama de sus versiones— por medio de diferentes códigos (verbales y no verbales): discos, programas radiofónicos y televisivos, películas, fotonovelas, radionovelas, telenovelas, revistas, folletos, periódicos, cuentos, novelas, poemas, libros históricos, textos escolares, conferencias, exposiciones fotográficas, exposiciones museísticas, pláticas cotidianas y de borrachera, cantares individuales del pueblo y, en los últimos años, en la enseñanza musical escolarizada y la Internet.

Como símbolo, difunde y representa tanto la cultura-emblema, los valores postulados, como la cultura-vivencia, los sentimientos confesados. Es una música de indudable cohesión e identificación para el pueblo mexicano.

El México de mediados del siglo XX fue imaginado musicalmente con el mariachi con trompeta, que llegó a ser uno de sus medios de comunión, ya que, más allá de las diferencias de clase y región —y hasta cierto punto de etnia—, «...la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo,

horizontal» (ANDERSON, 1993: 25). El mariachi entonces ya era reconocido como un “baluarte de nuestra tradición musical”, como una “muralla de la nacionalidad mexicana”.

Como gota de agua que se vuelve al mar...

El mariachi tradicional es una modalidad de la música mestiza de la América hispánica, la cual se desarrolló como resultado de un complejo proceso colonial desde Argentina hasta la meseta mexicana; de hecho, hasta la Alta California, el Nuevo México y Texas. Así, los huapangos, los sones del mariachi, la chacarera, la cueca, la zamacueca, la samba, la chilena, la marinera y el tondero peruano —al igual que el joropo venezolano y el bambuco colombiano— manifiestan un aire de familia y ...ostentan igual genealogía (CABRERA, 1941:133). Dentro de la “esfinge americana”, en cada amalgama cultural sobresale —como consecuencia de la mayor o menor preponderancia de uno u otro elemento— la porción hispánica, el aporte africano que conlleva sensualidad, o la nota autóctona, pero ...toda nuestra América se expresa danzando y cantando de un modo que entendemos como muy cercano a nuestro corazón (1941:33).

Éste fue el suelo fértil en que echó raíces la música del mariachi moderno, difundida desde mediados del siglo XX por los discos, las radiodifusoras, las películas y las giras de famosos cantantes acompañados de mariachis charros y también las presentaciones de mariachis populares que viajaron por su cuenta. En esa ruta de lo local a lo global —desde la comunidad hacia el mundo— en varios países se despertó el interés «...por conformar mariachis y cantar las canciones mexicanas [...] a través de pistas» (SALAS, 1994:15D).

El mosaico mariachístico latinoamericano es sorprendente. El país con el mayor porcentaje de mariachis *per cápita* en el mundo es Aruba. En Cuba se iniciaron los cursos para profesionalizar a los músicos de mariachi en 2008. El gran centro del mariachi en Sudamérica es Colombia. Allí se produjo la notable telenovela *Café con aroma de mujer*, en 1993, que ha repercutido en varios *remakes* en México, en particular, uno donde el personaje *Gaviota* pasa —en calidad de revancha— de la cafetalera colombiana a la tequilera jalisciense. En 2008 la telenovela colombiana *La hija del mariachi* se retransmitió en ho-

rario importante en un canal mexicano. Las noticias sobre la popularidad del mariachi en Sudamérica llegan de manera permanente:

[...] los mariachis tomaron Buenos Aires. Fue esta tarde en los bosques de Palermo, uno de los lugares verdes más concurridos de la capital. Más de 10 mariachis con unos ochenta participantes, rivalizando en sus trajes de charro, pusieron una inolvidable nota de color y atrajeron a miles de porteños cautivados por esta alegre y distinta invasión musical.

Auspiciados por la embajada de México, los mariachis tocaron por más de cuatro horas, en un día radiante, uno de los primeros en que la primavera se hizo sentir.

Asombrados grupos de familiares, más los siempre atentos argen-mex, como se llaman los argentinos que han residido en México, ya sea como exiliados o los que han trabajado allí, pudieron hoy “apagar un poco la nostalgia”, como dijo alguno allí, y escuchar a los mejores mariachis locales, que los hay cada vez más [...].

En realidad, el fenómeno del mariachi ya está en todo el país. Muchos de los integrantes locales son paraguayos, peruanos, bolivianos y argentinos. Hay algunos mexicanos. Los países donde el mariachi es muy popular y está desde hace mucho tiempo incorporado a todas las festividades son Perú, Paraguay y Bolivia. Ahora Argentina ha quedado cautivada por la música del mariachi. Y el festival de hoy causó tanto entusiasmo que grupos de vecinos ya se organizaron para pedir al ministerio de Cultura y a la embajada mexicana, que este festival se realice todos los años (CALLONI, 2008).

La difusión del mariachi moderno en los Estados Unidos es un caso especial, ya que ha tenido como primer fundamento el que las regiones del suroeste fueran territorios mexicanos hasta mediados del siglo XIX. Las zonas hispanas tradicionales y aquéllas en donde han llegado a residir los emigrantes mexicanos son, de hecho, una extensión “natural” de la cultura mexicana. Se trata de un caso prototípico en el que la barrera correspondiente a la frontera política es incapaz de impedir la continuidad cultural.

El sentimiento de orgullo identitario que el mariachi ha llegado a provocar entre la población hispanohablante de los Estados Unidos es, en buena medida, consecuencia de la incidencia del movimiento chicano, del movimiento por la legalización de los inmigrantes y del movimiento de liberación de la mujer. Pero no se debe menospreciar también la lucha de los propios mariacheros por dignificar su profesión en aquellos territorios.

La música de mariachi [en los Estados Unidos] tiene una vida social compleja, llena de diferentes tonalidades de significación, tanto para quienes la practican como para quienes la aprecian. Para algunos, la música [mariachera] es una fuente de enraizamiento social [...]. Para otros, es una agente de cambio social y una vía para afirmar su presencia en una sociedad multicultural [...]. O ambas cosas. (SHEEHY, 2006:61).

El interés por la música de mariachi ha crecido de manera exponencial (*Idem*, 89) y se ...ha intensificado la significación de la música del mariachi como símbolo cultural y como un recurso de orgullo cultural y resistencia (*Ibidem*, 49). Uno de los resultados ha sido que, en aquel país, los mariachis hayan llegado a gozar de mayor reconocimiento social que en México, ya que tanto los mexicanos como los mexicano-estadounidenses valoran la conexión de esta música con su herencia cultural en un medio dominado por la animadversión.

En el contexto cultural norteamericano, el esplendor actual del mariachi fluctúa entre la contestación y la asimilación, pues —sin ser una música marginal y aunque sus letras no se refieran al radicalismo social— se mantiene en amplios sectores como un recurso para la resistencia étnica.

La importancia del mariachi en los Estados Unidos se ha ratificado en tiempos más recientes. Desde febrero de 2008 —en el marco de la competida precampaña presidencial, al interior del Partido Demócrata—, en el estado de Texas se difundió por Internet el corrido ¡Viva Obama!, cantado en español e interpretado por un mariachi (JAUREGUI, 2008:72-76). En los festejos por la apoteósica ascensión del primer presidente afroamericano, participó en la Gala Latina de Washington, D. C., el mariachi Los Camperos de Nati Cano (VÉLEZ AS-

CENSIO, 2008:9a), uno de los conjuntos más notables del medio mariachístico norteamericano.

En España, la difusión directa y en persona del mariachi corresponde a la sinaloense Irma Vila, quien realizó exitosas giras y grabaciones de discos durante la década de 1940. Luego las glamurosas visitas de Jorge Negrete han quedado para la leyenda variopinta: motines de admiradoras, fanfarrones “retos a duelo” por parte de machos locales ofendidos y la gestión de las hijas del generalísimo –admiradoras del charro cantor– para que se le regresaran las pistolas, incautadas a su ingreso al territorio español, y se le otorgara un permiso especial para portarlas como emblema del traje nacional mexicano.

Quizás el arraigo de la música mexicana y del mariachi en la península ibérica quede plasmado en la siguiente reseña taurina:

A diferencia de Tomás Méndez y Agustín Lara, José Alfredo Jiménez —tres santos laicos mexicanos que reflejan y expanden el alma de su pueblo— no fue aficionado a los toros, sin embargo y no obstante la valiosa obra taurina de sus colegas, su música se canta en una de las plazas más importantes de España, por las reses que allí se lidian, en las tardes más heterodoxas y contrastantes que aficionado alguno pueda imaginar.

En efecto, durante 10 frenéticos días —una novillada, un festejo de rejones y ocho corridas de toros— los feriantes que ocupan las localidades de sol en el enorme coso pamplonés, jóvenes en su mayoría, con 19 mil 500 localidades que se llenan al tope, toree quien toree, entonan a coro, perfectamente coordinados, por lo menos dos de las composiciones del genial guanajuatense: *El rey y Ella (Me cansé de rogarle...)* (PÁEZ, 2008:13a).

Por otra parte, la relación del mariachi con Francia va mucho más allá de la conseja mítica de que dicha palabra consiste en una deformación del vocablo francés *mariage* (JAUREGUI, 2006), ocurrida durante el Segundo Imperio Mexicano (1864-1867). Existen varios discos LP (por ejemplo, el del Mariachi Nuevo Tecalitlán, 1972), grabados por mariachis mexicanos, dedicados a piezas relevantes de la música francesa, de tal manera que *Molino rojo, Bajo*

el cielo de París, El mar, Abril en París, Domino, C'est ci bon —y otras— fueron difundidas también con toque mariachero en el suelo mexicano.

Asimismo, en el Encuentro Internacional del Mariachi en Guadalajara suele participar un personaje especial —Pancho, *El Charro Francés*—, sin cuya presencia «...no sería lo mismo la fiesta del mariachi [...], puesto que da un toque especial su canto» (PAZARÍN, 2004: 1G). François Gouygou nació en París en 1942 y a los 14 años, al escuchar un disco de Miguel Aceves Mejía, decidió ser cantante de ranchero. «Vino a México en 1974, y desde entonces ha cantado con los más grandes intérpretes de música ranchera» (2004:1G). Actualmente se presenta en Europa cantando a caballo, al estilo de Antonio Aguilar.

Quizás la mayoría de los habitantes de esta Ciudad Luz (Lutetia) desconozca que

Al menos una vez por año, [...] la catedral de Notre Dame [...] durante algunas horas se convierte en una parcela del territorio mexicano porque, cada 12 de diciembre, una celebración cargada de emoción tiene lugar en un altar, consagrado a la Virgen de Guadalupe. Es al mismo tiempo un oficio religioso [y] una fiesta pagana al son de las trompetas y de los mariachis.

En un altar lateral [...] la figura de la Virgen mexicana reina en la catedral francesa: ninguna otra virgen, Cristo, arcángel ni santo goza de tantas veladoras día tras día" (FUENTES, 2008:7a).

Así recuerda Vilma Fuentes su asistencia, a principios de la década de 1980,

A las misas en honor de la Virgen de Guadalupe [...]. Un sacerdote decía la misa y los mariachis cantaban otras canciones distintas a *La Guadalupana*. *Las mañanitas, Cielito lindo, Yo soy el rey* [sic] se escuchaban en eco, ahí, con una sonoridad que sólo puede dar la arquitectura de la catedral francesa, mientras caminaban, cantando y tocando sus guitarras, trompetas, tambores, un violín a veces, por el paseo central, de espaldas a los altares hacia los portones de Notre Dame.

Una vez afuera de la catedral, comenzaba la fiesta pagana: los mariachis cantaban lo que pedía el público: las rancheras ‘llegadoras’, los boleros que confiesan pecados, los corridos que exaltan criminales. [Afuera cantaban: ‘Cuando te hablen de amor y de ilusiones...’, ‘No quiero ni volver a oír tu nombre...’]. Las botellas de tequila circulaban de mano en mano, sin que nadie supiese quién las ofrecía. El frío, helado, terminaba la fiesta, pero la Virgen de Guadalupe había sido celebrada como se debe en México y en Francia (2008:7a).

Niklas Backlund, uno de los dirigentes del mariachi de Estocolmo, rememora el principio de su “rito de iniciación”:

Todo empezó en mayo de 1998. Se murió Frank Sinatra cuando yo estaba en México por primera vez. Yo trabajaba en la compañía Erikson de telecomunicaciones. [...] Yo no hablaba nada de español. Como nadie hablaba inglés [...], la encargada del proyecto tuvo que ser la traductora y allí nos enamoramos. Ella fue a Suecia a trabajar en 1999. Allá nos casamos por el civil y en 2000 por la iglesia en México.

En la fiesta fue la primera vez que vi un mariachi; lo había escuchado en radio y en discos. Fue una fiesta en un jardín y se fue la luz [energía eléctrica] y estaba lloviendo fuerte. Prendieron velas y la gente se estaba empezando a ir. En este momento entraron los mariachis. Fue muy impactante. Yo y toda mi familia de Suecia quedamos muy impresionados. ¡La fiesta empezó de nuevo! Nos dedicaron ¿Sabes una cosa? y ya es la pieza de mi esposa y yo. No me acuerdo del nombre del mariachi, eso es lo encantador. No sabíamos que iba a haber mariachi. Fue un compañero de Erikson el que los contrató” (Entrevista en 2009; Guadalajara, Jalisco).

* * *

El paso del mariachi del contexto regional al nacional tuvo como marco una etapa de profundo nacionalismo. El mariachi había surgido en el siglo XVIII combinando rasgos de diferentes procedencias culturales y, como toda institución propiamente folclórica, constituyó una tradición abierta, que fue adaptando novedades y desechando elementos no funcionales. Su transformación

de conjunto de cuerdas y percusiones a conjunto de cuerdas y alientos no fue un proceso espontáneo, sino el resultado de su apropiación por parte de la cultura masiva. Hoy en día su tradición original —que concentra elementos musicales forjados durante el mestizaje colonial y decimonónico— se encuentra dividida, pero vigente: los pocos *mariachis* que reproducen la usanza original persistirán como *tradicionales* en tanto sigan tocando *minuetes* y los cientos de conjuntos modernos no dejarán de ser *mariachis* en tanto sigan tocando *sones*. A través del son “jalisciense” es posible comprender por qué el mariachi se ha sostenido a pesar de las modas musicales y permanece como la más fuerte de las tradiciones nacionales.

El estilo mariachi es claramente distintivo, pues —una vez “depurada” la conjunción de ciertos elementos musicales— expresa de manera más concentrada, balanceada y enfática los rasgos dispersos en las demás regiones mestizas de América Latina. El encanto del mariachi ha podido trascender, así, los grupos étnicos y las fronteras nacionales. Hay mariachis originales, conjuntos combinados o adaptaciones locales en gran parte del mundo, como prueba de la condición universal de su música, dada su fuerte asimilación en otros pueblos y su sabor fácilmente permeable a otras culturas. Para los chicanos, mexicano-estadounidenses, latinoamericanos, peninsulares y mediterráneos, su música es motivo de identificación por la confluencia cultural mestiza, mientras que para los norteamericanos, canadienses, europeos del norte y asiáticos constituye una interesante manifestación de sabor exótico o de raigambre étnica que, además, puede interpretar con su toque distintivo la música local. El mariachi en la actualidad es un género clásico de la música internacional.

En la dinámica cultural contemporánea —dominada por la moderna comunicación electrónica— se debaten los particularismos regionales frente a una cultura mundial homogeneizante. Mientras una sociedad acepta los aportes foráneos, fundamenta su identidad en la permanencia de los valores, las formas y los ritmos que las generaciones precedentes establecieron como propios. El mariachi continuará como el símbolo musical de los mexicanos en la medida en que conservemos nuestro carácter nacional.

En otras tierras, el mariachi será reconocido como una síntesis particular y bien lograda de rasgos melódicos, rítmicos y vocales del patrimonio de la

humanidad, en tanto mantenga de alguna manera el toque de autenticidad étnica que le permitió ser difundido como exponente de lo mexicano.

Bibliografía

- 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", en *El Siglo de Torreón* (Espectáculos). Torreón, Coah., 10 de agosto. Puede consultarse en: «<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/370934.el-mariachi-olimpico-era-de-eu.html>». Visitada el 6 de abril de 2018.
- ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo* [1983]. Colección popular, 498. México: Fondo de Cultura Económica.
- ARGENTE, Héctor (2001). "Amos de la mujer mexicana", en *Revista Somos "3 tipos de cuidado"*, 12(213)38-57. México: Editorial Televisa.
- AVIÑA, Rafael y Alejandro SALAZAR (2001). "Ahijados de la muerte", en *Revista Somos "3 tipos de cuidado"*. 12(213)74-79. México: Editorial Televisa.
- AYALA BLANCO, Jorge (1968). *La aventura del cine mexicano*. Cine Club Era. México: Ediciones Era.
- CABRERA, Ana Schneider de (1941). *Rutas de América*. Buenos Aires: Ediciones Peuser.
- CALLONI, Stella (2008). "Música de mariachi invade Buenos Aires. La fiebre por este género prende en toda América del Sur; apagan nostalgia de argen-mex", en *La Jornada* (La Jornada de enmedio). 6 de octubre. Puede consultarse en: «<http://www.jornada.unam.mx/2008/10/06/index.php?section=espectaculos&article=a19n1esp>». Visitada el 6 de abril de 2018.
- FLORESCANO, Enrique (2005). *Imágenes de la patria a través de los siglos*. Taurus historia. México: Taurus/Secretaría de Cultura del Gobierno de Michoacán.
- FUENTES, Vilma (2008), "La Virgen de Guadalupe en París", *La Jornada* (La Jornada de enmedio). 12 de diciembre. Puede consultarse en: «<http://www.jornada.unam.mx/2008/12/12/index.php?section=cultura&article=a07a1cul>». Visitada el 6 de abril de 2018.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1969). *Historia documental del cine mexicano. Época Sonora, I, 1926-1940*. México: Editorial Era.
- HOBBSAWM, Eric (2002). "Introducción: la invención de la tradición", en Eric HOBBSAWM y Terence RANGER [eds.], *La invención de la tradición* [1983], pp. 7-21. Barcelona: Editorial Crítica.

- JÁUREGUI, Jesús (1995) "Tres de mariachi y una mariachada", en Enrique Florescano [coord.], *Mitos mexicanos*, pp. 195-202. México: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de C.V.
- _____ (2006), "El suspirado bautizo francés del mariachi carece de fundamento histórico", en *Revista memoria* 13:130-185. Bogotá: Archivo General de la Nación.
- _____ (2007). *El mariachi. Símbolo musical de México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/CONACULTA/Santillana.
- _____ (2008). "Immo pectore. Apostillas a *El mariachi*", en *Istor. Revista de historia internacional*, IX(34)50-88. México.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1976). *Mitológicas IV. El hombre desnudo* [1971], pp. 565-628. México: Siglo XXI Editores.
- MARIACHI NUEVO TECALITLÁN (1972). *Atardecer en París*, Guadalajara: Discos AZA, (AZ 049).
- MORENO RIVAS, Yolanda (1989), *Historia de la música popular mexicana* [1979]. México: Alianza Editorial Mexicana/CONACULTA.
- PÁEZ, Leonardo (2008). "¿La fiesta en paz? José Alfredo en Pamplona", en *La jornada* (La Jornada de enmedio). 27 de julio. Puede consultarse en «<http://www.jornada.unam.mx/2008/07/27/index.php?section=deportes&article=a13o1dep>». Visitada el 6 de abril de 2018.
- PAZARÍN, Víctor Manuel (2004). "La verdadera historia del 'Charro Francés'", *Ocho columnas* (Artistas), Guadalajara, 13 de septiembre de 2004:1G.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo (1994). *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo* (Colección Miguel Othón de Mendizábal). México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- SALAS, Irma (1994). "...Y se han convertido en mariachis", *Reforma* (Cultura), 19 de septiembre: 15D. México.
- SERNA, Enrique (1995). "El charro cantor", en Enrique FLORESCANO [coord.], *Mitos mexicanos*, pp. 189-193. Nuevo Siglo. México: Santillana.
- SHEEHY, Daniel (2006). *Mariachi Music in America. Experiencing Music, Expressing Culture*. Nueva York: Oxford University Press.
- VÉLEZ ASCENSIO, Octavio (2009). "Pediré a Barack Obama por los migrantes, expresa Lila Downs. La cantante participará en Gala Latina el próximo domingo", *La Jornada*, (La Jornada de enmedio, Espectáculos), 16 de enero. Puede consultarse en: «<http://www.jornada.unam.mx/2009/01/16/index.php?section=espectaculos&article=a09n1esp>». Visitada el 6 de abril de 2018.

LAS MANIFESTACIONES DE LA IDENTIDAD A TRAVÉS DEL ROCK URBANO EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Olivia Domínguez Prieto*

Introducción

Desde los tiempos más remotos la música ha sido un lenguaje a través del cual los seres humanos han expresado sus emociones, sentimientos, ideas y cosmovisión, además de ser un elemento indispensable para preservar y transmitir la memoria histórica de las diferentes culturas. Sin embargo, con el transcurrir de los siglos, los diversos estilos musicales —como todo aspecto de la creación artística— se definieron conforme a su origen en tres grandes bloques: la conformación de una *alta* cultura representada por las llamadas Bellas Artes, que coexiste con la *cultura tolerada* —aquella que acopia la memoria de los pueblos— y con la *cultura marginal* cuyo origen se puede encontrar en las expresiones de las clases o grupos subalternos¹. Es en este último bloque en donde se puede situar, por su marco histórico de desarrollo, al llamado *rock urbano*, expresión musical que forma parte del rock mexicano y que busca formular descripciones

* Licenciada en Sociología por la UAM; egresada de la carrera de Historia (UNAM); Maestra en Antropología Social (ENAH); Doctora en Urbanismo (UNAM); y, Doctora en Tanatología por el IMPO. Cuenta con diversas publicaciones sobre arte urbano, movimientos sociales y culturas sociomusicales. Ha sido profesora-investigadora en la ENAH, la UAM y el IPN. Es jefa del Posgrado en Antropología Social de la ENAH.

¹ Gilberto Giménez retoma a De Varine para distinguir tres niveles jerárquicos en la cultura, mediante un modelo platónico-agustiniano dentro de los códigos caracterizados por círculos concéntricos: «El círculo interior de la alta cultura legítima, cuyo núcleo privilegiado serán la “bellas artes”; el círculo intermedio de la cultura tolerada (jazz, rock, religiones orientales, arte prehispánico...); y el círculo exterior de la intolerancia, donde son relegados, por ejemplo, los productos expresivos de las clases marginadas o subalternas (artesanía popular, “arte de aeropuerto”, “industria porno...”.)» (GIMÉNEZ, 1987:19).

sobre las diferentes problemáticas que se viven en las ciudades y con las cuáles miles de jóvenes se han identificado por más de tres décadas al ver reflejadas, en sus letras, su percepción sobre la realidad cotidiana de la que forman parte.

El presente trabajo se divide en dos apartados: en el primero se hace un análisis situacional descriptivo sobre una “tocada”² de *rock urbano* en donde se describen los diferentes ritmos y velocidades que se despliegan durante un evento musical de este tipo y la variedad de interacciones sociales a las que se da lugar y, en el segundo se hace una lectura de las letras de algunas canciones representativas de este género musical y de las problemáticas que abordan.

Sin menospreciar, el importante papel que tuvo El TRI,³ como un antecedente para la conformación de este género, se puede considerar que el padre del rock urbano fue el músico Rodrigo González *Rockdrigo*, a quien se le atribuye la creación de las *urbanohistorias*. Es con este cantautor cuando las letras de las canciones comenzaron a cobrar gran importancia puesto que se convirtieron en una crónica que registraría el diario acontecer en la ciudad. Un ejemplo de las narraciones cotidianas fue su relación con el *Metro* de la Ciudad de México. El músico dedicaría una de sus canciones más representativas a la estación Metro Balderas y a muchos otros espacios significativos de la capital del país, aunque su aportación musical tendría un reconocimiento póstumo⁴. Siguiendo la influencia de estos grupos precursores⁵ desde la década de los años ochenta, en plena etapa de represión hacia las bandas juveniles, surgieron de las colonias

2 Se les llaman “tocadas” o “toquines” a las presentaciones o recitales de los grupos musicales fundamentalmente del rock y sus variantes.

3 Three Souls in My Mind, fue uno de los pocos sobrevivientes del movimiento de Avándaro, que para el año de 1984 dejaría de existir como tal, puesto que el nombre fue motivo de un litigio entre el baterista Carlos Hauptvogel y Alejandro Lora. El desenlace de tal confrontación daría como resultado el nacimiento de El TRI uno de los grupos de rock mexicanos más reconocidos a nivel nacional e internacional

4 Rockdrigo, quien encabezó el ‘Movimiento Rupestre’ falleció el 19 de septiembre de 1985 debido a que el sismo que cimbró a la Ciudad de México derrumbó su hogar. El 19 de septiembre de 2001, a dieciséis años de su muerte, el Gobierno del Distrito Federal y el Sistema de Transporte Colectivo (STC) colocaron una placa conmemorativa en la estación del Metro Balderas donde se encuentra grabada la letra de la canción, para reconocer la trayectoria del músico y su interés por lo que ocurría en su ciudad.

5 Otra de las bandas emblemáticas, que continuaría el trabajo de Rockdrigo, es Heavy Nopal. A la fecha sigue realizando presentaciones.

populares tanto de la Ciudad de México como de municipios conurbados del Estado de México, los primeros grupos de rock urbano como Mara, los Blues Boys y Juan Hernández, dándose un tránsito de un rock urbano o nacional hecho por músicos de clase media y dedicado a sectores populares a un rock urbano surgido de la misma marginalidad. Muchos de estos grupos desde 1987 verían concretado el gran sueño de poder grabar un disco y que sus canciones se difundieran más allá de las “tocadas”. Esto ocurriría cuando Octavio Aguilera y su familia fundaron la empresa Discos y Cintas Denver S.A. de C.V. con el propósito de apoyar la escena del rock urbano. La compañía tardaría casi dos décadas en ver los frutos de su trabajo: en la actualidad cuenta con más de quinientos títulos diferentes y ha abierto una sucursal en Los Ángeles, California, en donde viven miles de adeptos de este tipo de música: «... Sí, ya más de veinte años. El primer disco que sacamos fue uno de El TRI, bueno nosotros hicimos una edición, pero el primer disco que sacamos fue el de Mara» (Octavio AGUILERA, 2016).

Durante estos años, los grupos que empezaron tocando en su calle, en el barrio o la colonia, pudieron salir y hacer presentaciones en la Ciudad de México, en el interior de la república mexicana y, algunos, incluso en el extranjero. Se dieron a conocer; grabaron discos; compraron instrumentos y equipo; y sobre todo, se hicieron de un gran número de fieles seguidores, muchos de los cuáles crecerían formando sus propias familias e inculcando a sus hijos su afición al rock urbano.

Análisis situacional de una *tocada*

La *tocada* o *toquín* es el momento crucial del encuentro; el anhelado entretenimiento después de una ardua semana de estudio o de trabajo; es el lugar al que se asiste para escuchar música, cantar y bailar, beber cerveza, drogarse, estar con los amigos o ligar. La *tocada* siempre es itinerante: hoy puede ser en algún municipio conurbado del Estado de México, Tlalnepantla; la próxima semana en Texcoco o Chalco; y una semana después en un pueblo o barrio de alguna delegación periférica como Tláhuac o Milpa Alta. Arenas de lucha libre, salones de fiestas, centros de convenciones, explanadas y deportivos

son espacios que se acondicionan para colocar un escenario y dar cabida al público expectante seguidor del rock urbano. Las más de las veces —salvo excepciones— los carteles integran un promedio que va entre los diez y los veinte grupos. Es decir, el asistente debe ir preparado para un día completo de diversión y desfogue; y es común también que, en ocasiones, se mezclen diferentes géneros musicales, en *tocadas* que se conocen como “genéricas” pues en ellas conviven y comparten el escenario grupos de *rock urbano*, de *ska*, de *metal* y de *punk*. A continuación se muestra un ejemplo de cómo transcurren los acontecimientos en una *tocada* de rock urbano y, a pesar de que cada una ha sido y será un evento único e irrepetible, aquí se presenta una breve postal etnográfica del ritual que se vive en la calle, entre la gente y en el escenario.

No daban las cuatro de la tarde —hora que señalaba el cartel— cuando sobre la Calle 10 se concentraba un gran número de asistentes deseosos de ingresar al Salón de Usos Múltiples de la Delegación Álvaro Obregón. Cada vez que un microbús se detenía, bajaba de éste un grupo de cinco o diez personas que se incorporaban a la larga fila que se iba formando. El sol estaba en su apogeo, por lo que los dos únicos puestos callejeros que vendían cigarros, dulces y refrescos pudieron hacer una gran venta este día. Los minutos empezaban a transcurrir y la gente se desesperaba puesto que a las cinco de la tarde las puertas aún no abrían. A lo lejos se escuchaba la prueba de sonido de los grupos que tocarían, lo que impacientaba más a las personas de la fila pues las camisetas negras que vestían absorbían los rayos del sol: «¡A ver, a ver a qué hora! ¡Todavía que nos cobran nos tienen aquí como *pendejos en el sol!*». Este fue el grito de un asistente que sería secundado por muchos más y por una lluvia de rechiflas, en el momento en el que varias patrullas se apostaban en el lugar, expectantes de lo que pudiera pasar. Sin embargo, su presencia no amedrentaba ni al grupo de jóvenes y algunos no-tan-jóvenes que compartían estopas con solvente e incluso las vendían, ni al grupo de amigos que habían ido a la tienda más cercana para comprar sus *caguamas*⁶ y ni siquiera tenían cuidado en dejarlas fuera del alcance de la vista de los policías.

⁶ Botella de 940 ml de cerveza.

Una mujer joven vestida de negro, que contrastaba con la cobija color rosa del bebé que estaba cargando, esperaba a alguien dirigiendo su mirada hacia la Calle 10 —ahora, a diferencia de las *tocadas* de este tipo que se celebraban hace diez años, se ha vuelto una práctica común ver a los asistentes acompañados de sus hijos, algunos muy pequeños, otros adolescentes—.

Por fin, casi a las seis de la tarde, el acceso se abrió dando lentamente paso al ingreso de los asistentes. Algunos llegaban acercándose a la *combi* que funcionaba como taquilla; otros permanecían cerca de ésta, esperando que los precios de los boletos se abarataran, mientras un asistente de aproximadamente treinta años señalaba indignado «¡Ciento treinta pesos por tres bandas, hemos visto hasta quince bandas por ochenta pesos!»

Un joven descansaba en una jardinera y esperaba con calma que se diera el aviso de inicio del concierto.

La seguridad del lugar era implacable. Se revisaba a cada uno de los asistentes de pies a cabeza en busca de armas y drogas. Ni siquiera se permitía el ingreso de botellas de plástico con agua y mucho menos envases con cerveza, por lo que algunos concurrentes tendrían que terminar su bebida antes de acceder al salón.

Los primeros acordes empezaron a sonar y los espectadores que no habían logrado ingresar al salón se desesperaban y amenazaban con dar un “portazo”⁷, por lo que el ritmo de acceso se agilizó. A las seis y media de la tarde la mayor parte de la gente ya estaba adentro del salón viendo a los grupos y comprando cerveza. Este concierto era diferente a los demás pues rompía con la tradición de presentar un cartel gigante, solamente tres grupos estaban anunciados. El primero no llegó, por lo que tuvieron que buscar a cualquier grupo que estuviera dispuesto a tocar aun sin aparecer en el cartel. Cabe señalar que nunca es bueno para un músico ser el primero en el orden del cartel, puesto que en el escenario existen jerarquías y el primero siempre pasa por novato. Asimismo, se sabe que el ingeniero de sonido y los técnicos harán pruebas con ellos provocando —muchas veces— que no logren contar

⁷ Entrar por la fuerza y sin pagar a un evento.

con una buena ecualización. El primer grupo no tendría mucho éxito, el público le respondería poco y ellos solamente interpretarían cinco canciones.

Posteriormente subiría al escenario Sam Sam, un grupo que cuenta con más de veinte años de existencia y diez discos en su haber. En este caso, el recibimiento del público fue bastante caluroso. Sus canciones son sencillas y “pegajosas” por lo que los asistentes estuvieron coreándolas durante toda su presentación. La cerveza empezaba a correr y, para este momento, el lugar presentaba un lleno total. Quien pudo presenciar algún concierto de Sam Sam puede darse cuenta de que gran parte del éxito que logró este grupo fue debido a la personalidad de Serafín Espinal⁸, cantante, guitarrista y fundador del grupo quien no fue nada ajeno a las circunstancias que trata de mostrar a través de sus letras. Serafín nació en el corazón de Naucalpan y conocía muy bien las problemáticas urbanas a las que hace alusión, como es el caso de los niños en situación de calle, puesto que en su hogar acogió y adoptó a varios niños para ofrecerles “otro tipo de vida” gracias a los frutos que obtuvo a partir de la música. Después de más de una hora, Sam Sam dejaba al público contento y con ganas de seguir escuchando esa música con la que tanto se identifican.

Por fin, el momento estelar había llegado, el grupo esperado estaba por subir a tocar al escenario. Por supuesto que se trataba de Lira N´Roll, la banda de rock urbano por excelencia. Tiempo atrás, esta agrupación había logrado un triunfo sin precedentes para los grupos de este género: la realización de un concierto con un lleno total en el Teatro Metropolitan, el escenario en el que se han presentado espectáculos de trascendencia internacional para un “público selecto”. Es decir, uno de los lugares más elitistas para la realización de conciertos de rock en la Ciudad de México había abierto sus puertas al pueblo, a la *banda*, a la vez que atraía nuevo público perteneciente a otros sectores sociales y que nunca había asistido a una tocada en la periferia por la distancia o por el temor a “ir a esos lugares tan peligrosos, pero que tenía la intención de disfrutar de un concierto de este género⁹”. Al oírse las primeras notas de la

⁸ Serafín Espinal falleció el 1 de enero de 2017.

⁹ Testimonio de Francisco, que asistía por primera vez a un concierto de rock urbano.

guitarra de Antonio Lira, fundador y líder del grupo Lira´N´Roll originario de la colonia Gabriel Hernández al norte de la Ciudad de México, el júbilo del público no se dejó esperar pues los asistentes estallaron en gritos y aplausos.

Ante el reclamo de muchos respecto al precio del boleto, Antonio *Toño* Lira, tenía una respuesta: «Intentamos hacer un *show* de calidad, con más músicos en el escenario, buena iluminación, un equipo que realmente suene bien y todo eso cuesta. La gente ya pone más atención a la música y no solamente va a tomar o echar relajo [...] Prepárense para un concierto largo» (LIRA, 2016). Y así sería, pues interpretarían veinticuatro canciones a lo largo de dos horas y media. La respuesta del público fue impresionante. Algunos espectadores se acercaban y pasaban papelititos a los elementos de seguridad quienes los hacían llegar a *Toño* Lira. Una de las peticiones más recurrentes sería: «*Quiero dedicar la canción de La Flaca a mi novia*». Algunos de los admiradores más fieles del grupo se acercaban y burlando la seguridad entregaban a *Toño* algún presente como una loción o una carta. Es evidente también la presencia de las nuevas generaciones y así, como se comentaba en líneas anteriores, los padres llevan a sus hijos y los demás asistentes y los miembros de la seguridad del lugar muestran mucho respeto hacia los pequeños a quienes dejan acercarse al escenario e incluso subirse a él. Una madre le gritó a su hijo de cinco años que se encontraba arriba del escenario: «¡hijo, hijo dile a *Toño* que... que lo amo!». El niño únicamente volteó a ver a su madre sin hacer ningún tipo de exclamación, ni hacer caso a su petición y continuó intentando seguir el coro de *Barco Azul*, mientras los asistentes, que estaban en el espacio entre la madre y el pequeño, romperían a reír. Los pequeños cantaban todas las canciones y cada vez que podían le gritaban a *Toño* Lira para que los saludara. Éste interactuaba todo el tiempo con la gente, saludando, dando la mano, dedicando las canciones, sonriendo. Los demás integrantes del grupo hacían lo propio, sonriendo a la gente y saludando; a un lado del escenario se encontraban sus novias, esposas, amigos, hijos y demás familiares.

En la primera parte del concierto, la joven hija de *Toño* Lira se dedicaría a hacer los coros y acompañar a su padre. En la segunda parte, se presentarían algunos temas más en el estilo del *jazz* o del *blues* y los músicos harían

un *performance* vistiendo trajes y sombreros al estilo de las 'grandes bandas' y haciendo énfasis en una melodía en la que predominaban los alientos: trompetas y saxofón. Algunas canciones serían interpretadas por dos baterías tocadas por dos hábiles hermanos. En el clímax del concierto las reacciones de la gente fueron variadas: no faltaban los que no dejaban de gritar y cantar; algunos intentaban subirse al escenario, pero en cuanto los encargados de la seguridad se daban cuenta de esta situación no titubeaban en pedirles que se bajaran; otros, los menos, se encontraban en un estado de ebriedad tal que yacían tirados a las orillas del salón. A esta hora se había cerrado la venta de cerveza. Unos más intentaban platicar con la persona que estaba a su lado a gritos e intercambiaban números telefónicos y en algunos casos correos electrónicos. En los rincones las parejas se besaban y abrazaban.

Algunas madres explicaban a sus pequeños hijos qué era lo que estaba aconteciendo en el escenario y jugaban a adivinar cuál sería la siguiente canción. Otros más solicitaban las canciones de su preferencia: «¡*Toquen* Recuerdos! ¡*Toquen* María!» Y así llegaba la "hora de las complacencias" cuando en la tercera parte del concierto, los Lira'n'Roll interpretaron aquellas canciones por las que se dieron a conocer y con las que su público más los identificaba. El ambiente que el concierto había creado en su etapa de culminación era de hermandad, de compañerismo, la gente se abrazaba y entonaba las canciones. No faltaron las lágrimas cuando se interpretaron las canciones más románticas.

Algunos asistentes veían el reloj y comenzaban a salir del salón por el temor de ya no encontrar transporte público disponible para regresar a casa. Los músicos, como parte del mismo espectáculo, fingen despedirse sabiendo que el público les llamará para que regresen al escenario y así ocurre. Es el momento de mayor éxtasis cuando la *tocada* llega a su fin irremediamente. Las luces se encienden y los músicos y sus técnicos desconectan sus aparatos y recogen sus instrumentos. El público abandona el salón rápidamente como cuando se quita el tapón a una tina llena de agua. Solamente unos cuantos permanecen con la esperanza de poder conseguir un autógrafo o una foto de sus ídolos. Tampoco falta el que, desesperado, busca en el suelo para ver a

quién se le han caído unas monedas, un reloj, una pulsera o si corre con mejor suerte una cartera. El *show* ha terminado, pero los amigos y las ‘caras conocidas’ volverán a encontrarse la siguiente semana en algún otro barrio o colonia de la periferia de la ciudad de México.

Las canciones: cotidianidad urbana e identidad

Más allá de las melodías que se quedan grabadas fácilmente en la mente del público, la parte más trascendente del rock urbano son sus letras, que muestran un diagnóstico y en muchos casos una denuncia de una realidad cotidiana que se vive como producto de la marginalidad¹⁰. Se trata de letras que reflejan la vida de ciertos sectores¹¹ que viven al margen de las políticas oficiales, ya sean sociales, económicas o culturales que se caracterizan por la inseguridad social y económica además de la negación al acceso en la toma de decisiones. Por eso los músicos que han nacido en esa misma cultura —de lo marginal— pueden traducir de manera efectiva los anhelos de sus seguidores. Drogas, alcoholismo, pobreza, delincuencia, desintegración familiar y violencia, son algunos de los ejes temáticos que los grupos de rock urbano trabajan en sus letras, asimismo son las letras las que han dado a este género musical el mote de *rock urbano*, como comenta *Toño Lira*, cantante y guitarrista del grupo *Lira’n Roll*.

Lo nombran así porque sus temáticas son de la urbe, lo que pasa en la ciudad, en los barrios, las colonias o los mismos grupos salen de ahí (...). Yo pienso definirlo más bien como rock mexicano (LIRA, 2016)

Las letras de este tipo de música se inspiran en lo que millones de personas viven a diario en cualquier gran urbe de los países periféricos, la cotidianidad da material para que el músico, trabajando en su faceta de poeta haga un despliegue *cuasi* etnográfico de la ciudad,

¹⁰ La marginalidad es «Definida estructuralmente por la ausencia de un rol económico articulado con el sistema de producción industrial y la pobreza implica, más bien, una situación de escasos ingresos» (LOMNITZ, 1998:17).

¹¹ Para el grupo social que ha sido calificado como “marginado” solamente habría acceso a los empleos asalariados más bajos, en ocupaciones desvalorizadas que son producto de la economía tradicional.

Hay tantos problemas para hacer letras, la misma gente, el mismo barrio empieza a charlar los problemas, el desempleo que hay, los problemas sociales o económicos, o de que si el jefe es borrachón, hay violencia intrafamiliar, yo creo que eso mismo hace que los chavos salgan a las esquinas a platicar sus ideas o sus problemas o a empezarse a entender con alguien más y de ahí surgen los escapes, las drogas y demás (LIRA, 2016).

Los seguidores de los grupos de rock urbano, además de identificarse con los músicos que han salido del mismo barrio, encuentran la mayor línea de comunicación con éstos a partir de los imaginarios urbanos compartidos entre músicos y audiencias, escritas en un lenguaje compartido, el lenguaje de la calle:

La gente se identifica con las rolas quizás porque es cierto público al que van dirigidas. También le componemos al amor, al desamor, a la soledad. De todo lo que vemos trato de escribir. Sin palabras muy rebuscadas, tal cual y como son las cosas, si hablas de drogas pues son drogas, el alcohol es alcohol, un cabrón es un cabrón y punto (LIRA, 2016).

Una de las principales problemáticas urbanas que se han tratado en este género es el de los niños en situación de calle. Un antecedente de esta temática sería la canción que El TRI grabaría en el año de 1987 con el título *El niño sin amor*. Esta temática sería retomada por otros grupos de rock urbano, como se puede observar en la canción *Niños de la calle* de Lira 'N' Roll:

Ha pasado semanas sin abrigo y tuvo que robar// para poder comer, adoptó una cultura callejera// niños de la calle, deambulando sin camino ni porvenir.

En algunos casos, las letras sirven como una denuncia social ante la indiferencia de los habitantes de la gran urbe que se vuelven indiferentes ante el hambre y la situación de miseria que viven los niños en la calle que han caído en el vicio e incluso prefieren cruzarse la calle antes de tener que pasar a su lado. '¿Qué va a ser de él, Dios?' Es una pregunta que los músicos de El

Haragán y Compañía, otro de los grupos de rock urbano de mayor resonancia en la actualidad se hacen en la canción que lleva por título la misma pregunta,

Hay un niño ahí tirado en el quicio// en avanzado estado de ebriedad// y la gente pasa y lo mira y nadie dice nada// nadie se le acerca, nadie se lo lleva.

Los niños en situación de calle crecen, y ya en la juventud solamente encuentran dos caminos: la rehabilitación o la perdición. En este último caso, el joven es atrapado por las drogas o en algunas ocasiones se integra para sobrevivir en las redes de la delincuencia. En la canción *Él no lo mató*, de El Haragán y Compañía, encontramos un análisis que raya en lo sociológico cuando se analiza el final del joven asaltante de 17 años a manos de un policía que le dispara al huir de un almacén después de cometer un asalto, la pregunta es ¿Quién mató al muchacho?

Ay qué policía, señor// él no lo mató// fue la misma sociedad// y el medio en el que se desarrolló// Él no lo mató// fue el medio, sus padres// sus amigos, la necesidad// sus ansias, que sé yo...

El Haragán y Compañía también ha compuesto letras que describen una ciudad violenta en, donde privan la delincuencia, el vicio, la prostitución, como son los casos de los temas *La violencia* y *Sueños de la ciudad*:

[...] Ahora la violencia la puedes encontrar// casi en cualquier ciudad// los asaltos y los asesinatos// no se pueden evitar// El amor se compra y se vende// se vende y se compra a la vuelta de la esquina.

[...] La violencia policíaca// aunada a mi sentimiento de inferioridad// son el sueño, son el sueño de la ciudad.

El tema de la ciudad está presente en cada momento. Sin embargo, el imaginario que de ésta se tiene por parte de los músicos de rock urbano es valorado de manera negativa la mayoría de las veces (El Haragán y Compañía, *Sueños de la ciudad, Urbanidad*):

Estamos en una ciudad// vivimos en una ciudad// que se pudre y te pudre// entre sus arterias de cables// y se muere

Las letras también intentan reflejar la situación de muchos de los seguidores de este tipo de música, antes *chavos banda*, ahora trabajadores y padres de familia con responsabilidades importantes pero también con graves carencias económicas y una situación de monotonía y hastío, como se puede ver en la letra de *Otro Día* de El Haragán y Compañía:

Otro día me van a hacer// trabajar más// porque tengo necesidad// porque me falta el dinero// porque tengo familia// me tienen con la soga// en el cuello.

Esta descripción en realidad no era nueva para el Rock Urbano pues en su momento el propio *Profeta del Nopal*, Rockdrigo González, quiso hacer notar con su conocida *Balada del asalariado*:

Pagar, pagar, pagar, sin descansar// Pagar tus pasos, hasta tus sueños// Pagar tu tiempo y tu respirar// Pagar la vida con alto costo y una moneda sin libertad// Suben las cosas, menos mi sueldo.

La deplorable situación de crisis de millones de mexicanos no solamente los que viven en las ciudades sino también en el campo, se refleja con *No hay dinero* de Sam Sam, en donde se denuncia la ineptitud de los políticos corruptos que favorecen a una minoría por medio de sus políticas económicas absurdas en detrimento de las mayorías cada vez más empobrecidas:

Sé que a ti te preocupa la devaluación// porque a ti ya no te alcanza// ni para el camión cada seis años es la misma situación// nos deja sin calzones ese vividor.

En el Rock Urbano, nunca faltará el lenguaje florido y peculiar del barrio. Se le canta a la *banda* empleando los recursos de su propia expresividad. La canción *Barata y descuentón*, de Trolebús, es un ejemplo en el que se narran los conflictos entre dos bandas enemigas,

En pleno descontón que llegan los Caguamos// Que es la banda gruesa del otro vecindario.// Con palos y cadenas llegaron bien armados// para amachinar a los que están amachinando.

En efecto, las peleas entre las bandas se convirtieron en una noticia constante en la nota roja de los diarios de la ciudad de México y del interior de la república. En las década de los ochenta era común encontrar notas en las que grupos de jóvenes se enfrentaban a muerte, muchas veces dominados por las drogas o por el alcohol, "En Dios salve a las bandas, de la Banda Bostik, se hace un llamado a la paz, al diálogo y a la hermandad:

Dios salve a las bandas// hoy que perdidas están// Por cualquier punto de la ciudad// sólo se escucha de que hay maldad// y que las bandas están peleando// entre ellos mismos se están matando// No deben pelear deben de buscar// otro camino diferente// no deben pelear, busquen libertad y tranquilidad en sus mentes.

Estas son algunas de las temáticas más importantes que el rock urbano ha desarrollado a partir de representaciones compartidas entre el transmisor (el grupo) y el receptor (su público); y esta preocupación ha servido para lograr una fuerte correspondencia y un gran reconocimiento por parte del público espectador. Sin duda, el rock urbano ha logrado establecer un vínculo indisoluble entre miles de jóvenes para los que la cultura de masas no da opciones claras ni representa un estilo de vida con el que se logren identificar.

Conclusiones

La ciudad tiene muchos lenguajes. La música es un lenguaje a través del cual se transmiten los elementos clave de una cultura. El rock urbano representa, en ese sentido, la voz de muchos jóvenes que viven en situaciones de marginalidad. Se trata de un género musical cuyos orígenes se encuentran en la década de los años setenta aunque fue hasta una década después cuando este estilo logró consolidarse y atraer a miles de jóvenes que resultaron ser fieles seguidores, pues con el transcurrir de los años no dejarían de apoyar a los

grupos asistiendo a sus conciertos, comprando sus discos e incluso, muchos de ellos, acercando a una nueva generación al rock urbano: sus propios hijos, lo cual le augura mucho tiempo de vida aún.

Los individuos que se sienten inclinados por el rock urbano lo hacen por tres motivos que muchas veces van de la mano: la música en sí cuyo ritmo invita a desarrollar un baile en el que el cuerpo se libera después de una semana de trabajo y tensión; por otra parte es el ritual que implica la reunión semanal en la que todo el sufrimiento y las preocupaciones cotidianas se dejan afuera del lugar del concierto y que cada individuo vivirá y disfrutará de diferente manera. Por último está el mensaje de las canciones, ese diagnóstico recalcitrante que para muchos no tendrá el menor efecto, pero con el que los seguidores de este estilo musical se sienten ampliamente identificados, objetivo principal de los compositores que basan su inspiración en historias desprendidas de la propia cotidianidad, «Cuando ellos hablan en sus letras del familiar alcohólico, siento que hablan de mi familia» (MÓNICA, 2016).

Si bien, en una primera etapa, el rock urbano retrataba aspectos de los sectores más desprotegidos de la sociedad mexicana, esta denuncia venía de las capas medias urbanas como es el caso de grupos como El TRI que, finalmente, harían una exitosa carrera que tendría como premio un contrato millonario con la disquera transnacional WEA. Sin embargo, desde lo más profundo de la ciudad surgirían también voces animadas por la misma desesperanza de cualquier habitante de los barrios pobres.

Los músicos de rock urbano insistirán en que el producto que han logrado debería de catalogarse como el verdadero *rock nacional* por su originalidad y su carácter esencialmente mexicano. Es por esto que, para la elaboración de este trabajo, se decidió considerar esta segunda expresión del rock urbano, puesto que la primera logró posicionarse también en el gusto de sectores medios y aún altos que han llegado a ver a este estilo musical como algo *kitch*, raro, folklórico, divertido. Para los músicos de la segunda generación del rock urbano, este género significaría retratar a la colonia o al barrio sin drenaje; sin agua entubada; en donde la electricidad se obtiene “colgándose” de manera irregular de una telaraña de cables; donde el joven y el adulto se reúnen con sus amigos sentados en la banqueta o afuera de la tienda a

tomar cerveza; donde la calle sirve como cancha para los juegos de fútbol los domingos; donde la calle también se convierte en la casa de algunos que desviaron su rumbo por el alcohol o la droga. Esa es la ciudad marginal, la ciudad de la periferia. Esa ciudad que tiene lenguajes marginales inherentes a ella y uno de esos lenguajes es el rock urbano.

Referencias

- GIMÉNEZ MONTIEL, Gilberto (comp.) (1987). *La teoría y el análisis de la cultura*. México: SEP/ Universidad de Guadalajara (COMECOSO).
- GOMEZJARA, Francisco (1987). *Las bandas en tiempos de crisis*. México: Ed. Nueva Sociología.
- LOMNITZ, Larissa (1998). *Cómo sobreviven los marginados*. México: Ed. Siglo XXI.
- MORÍN, Edgar (2002). "Los lugares del rock: una aproximación a los espacios juveniles", en Alfredo NATERAS DOMÍNGUEZ (coord.), *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, pp. 155-169. México: Miguel Ángel Porrúa/UAM-Iztapalapa,
- URTEAGA CASTRO-POZO, Maritza (1998). *Por los territorios del rock*. México: CONACULTA/SEP.

Entrevistas

- AGUILERA, Octavio (23 de mayo de 2016). Discos y Cintas Denver A.C. Tlalnepantla de Baz, Edo. De México.
- DE LIRA, Antonio (2 de abril de 2016). Lira N´Roll. Delegación Álvaro Obregón.
- ESPINAL, Serafín (2 de abril de 2016). Sam Sam. Delegación Álvaro Obregón.
- MÓNICA (10 de enero de 2016). Tianguis Cultural del Chopo. Delegación Cuauhtémoc.

Páginas Web consultadas

- DISCOS DENVER: «<http://www.discosdenver.com>»

JAZZ: LOCALIDADES NO AGOTADAS (UNA LECTURA A BRINCOS ENTRE EL JAZZ Y LA IDENTIDAD AQUÍ)

Alain Derbez*

I. De Mexicali al Tiro!

Declamaba Don Clarito antes de que —en ese geográfico sumar y restar de territorios que sobrevivió a la Gran Guerra y las revoluciones mexicana y soviética llamado “mundo”— irrumpieran los “fabulosos veinte”:

*Que cese el zangoloteo del shimmy y el fox exóticos
que provocan el deseo en movimientos eróticos (DERBEZ, 2012:186).*

Y reclamaba:

¡Venga la dulce y sonora música nuestra que sabe, del vals elegante y suave y la danza arrulladora! (186).

¿Y qué era “lo exótico” y qué “lo nuestro” para este cronista popular de Mexicali?

Como si chef fuéramos (y que conste que más tarde que tardío ha de volver “lo erótico”), reservemos esta primera pregunta y lancemos nuestra pesquisa de ingredientes al siglo XIX, cuando aún no se registraba con sus cuatro letras y, como un concepto para intentar definir nada, la palabra *jazz*,

* Es escritor y toca el saxofón. Tiene publicados varios libros y discos. Hizo el libro de la historia de *El jazz en México*. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores. Acaba de publicar una novela que se llama *Antes muerto*, y pronto sacará otro libro con ensayos sobre jazz y blues que se llama *Hasta donde nos dé el tiempo*. Tiene una página, www.alainderbez.com.

vocablo éste que también se revisará dentro de unas hojas ante la interrogante: ¿Cuándo se aposentó de este lado del Bravo la voz *jazz*?

¿Alguien sabe para qué se construyó, con su desarmable estructura de hierro, el kiosco morisco que hoy luce su restaurada belleza —al norte de la capital mexicana— en la añeja como alguna vez *pomadosa* Alameda de Santa María? ¿Alguien nos informaría por qué se decidió que “morisco” fuera eso que iba a ser exhibido en Luisiana como cortesía de México? ¿Alguien más se ha percatado de que para llegar desde Mexicali a Nueva Orleans hay que recorrer 2745 kilómetros mientras que si sales de la ciudad de México la cifra se reduce a 2163? Por supuesto ambos guarismos palidecen ante la distancia entre el Tirol austriaco y la cuenca del Anáhuac: 9776 kilómetros si es que calculamos el viaje en línea recta. Fue en el Tirol precisamente que nació en el XIX el vals que al bardo cachanilla le parece (“suave, arrullador”) tan apropiado como propio. ¿Pues de dónde era en realidad el fronterizo don Clarito? ¿De Innsbruck?... Reservemos también.

II. El colmo de Drácula y los aires nacionales

En marzo del 2014 fui a dar una conferencia al *Jazztival* de Morelia, que así se llama el festival de jazz que anualmente se hace ahí contra viento (burocrático) y marea (institucional). Se trataba de hablar, con base en un libro gordito del cual soy autor, de la rica y larga como tantas veces desdeñada historia del jazz y de la cultura en México. De por sí ya incrédulos los ojos, peor los vi saltar de sus órbitas en el público cuando al abrir la charla pregunté, como quien contara uno de esos chistes: ¿Cuál creen ustedes que era el colmo de Drácula? Hubo quien se animó a barajar respuestas que tenían que ver con moronga, gingivitis, problemas cutáneos por falta de sol, alergia a cruces, ajos, rosas, agua bendita y estacas y enseres por el estilo.

Yo, tras un rato de ocurrentes sugerencias, respondí que el colmo del aristocrático quiróptero transilvano que, condenado a vagar por siglos de pálida inmortalidad, saltara a la posteridad gracias a un escritor dublinés¹, era el

¹ Bram Stoker (1847-1912) publicó su novela *Drácula* en 1897. Ya que en el tema estoy, no puedo no pensar en Juan López Moctezuma, cineasta, hombre de radio y gran difusor del jazz en nuestro país desde los sesenta. A él, muerto en el umbral de la razón y las sin razones en 1995 y autor del espectáculo *Jazz Vampiro*

de no poderse mirar en el espejo y, al no hallar el cómo y las maneras de su imagen que otros sí que veían, tener que depender de ellos entonces para que le indicaran quién era y cómo era, ante él y los demás, más allá de la facha y la fachada; esto es, su identidad se supeditaba al indulgente reconocimiento externo que, sujeto a regateos y negociaciones convenientes e inconvenientes para alguna de las partes, pudieran o quisieran darle los que tenían el autoimpuesto poder y autorización de responder y avalar entonces tu existencia. “Pues así también —subrayé— el político mapamundi”.

—¿No les parece sintomático cuanto anecdótico— inquirí, tras una pausa, a los ya desconcertados asistentes —que oír querían tal vez a esas alturas de la charla los nombres y logros de gente como el trompetista sinaloense *Chilo Morán*, el baterista chihuahuense Tino Contreras, el chiapaneco Hilario Sánchez o el potosino Jorge Martínez Zapata, las también pianistas y defeñas Olivia Revueltas y Ana Ruiz o los de los michoacanos saxofonistas Juan Alzate y Rodolfo Sánchez y sus paisanos bateristas Richard Lemus y Efrén Capiz— que el reino de España finalmente reconociera a México como “nación libre, soberana e independiente”, un 28 de diciembre de “inocentes palomitas que engañar se dejaron”? Eso, conocido como el *Tratado de Santa María-Calatrava* sucedió en 1836 en Xalapa, la capital veracruzana —apunté— donde hace una década, en 2008, surgiría lo que iba a ser con el tiempo una escuela de jazz universitaria conocida como *JazzUV*; 1836 sí, el año en que los mexicanos comandados por Santa Anna perdieron con Texas la batalla de San Jacinto; 15 años después del mítico abrazo de Acatempan entre el realista Agustín de Iturbide y el insurgente Vicente Guerrero; siete años después del intento de reconquista española a cargo de Isidro Barradas en Tampico; dos años antes de la llamada Guerra de los Pasteles contra Francia que al xalapeño Antonio de Padua María Severino, obús mediante, dejara cojo; una década anterior a la intervención estadounidense que acabó arrancando del país, más que una pierna, medio territorio; a 26 de la batalla de Puebla donde las “armas nacionales se cubrieron de gloria” para acabarla perdiendo ante los persistentes invasores napoleónicos al mayo siguiente; y a 48

(con Iraida Noriega en la voz, Gabriel González al bajo, Armando Cruz a la batería, Emiliano Marentes a la guitarra y Juan diciendo textos suyos como de Poe, Guy de Maupassant, Lovecraft, etc. los lunes en El Hijo del Cuervo coyoacanense), me gustaría dedicarle este ensayo.

años de que en Nueva Orleans se inaugurara, en el enorme pabellón mexicano (¿cuánto son en metros 16 mil pies cuadrados?),² precisamente un kiosco y además mudéjar que luego —ante la construcción del Hemiciclo a Benito Juárez en la Alameda Central— llegaría para quedarse a la aquí, líneas arriba, calificada como *pomadosa* Alameda de Santa María la Rivera.

Volvimos. Como si vals bailáramos para que el alma reposada de don Clarito pueda retozar, hemos dado vuelta entera al salón casi sin marearnos. Saquemos un momento la primera pregunta de la reserva: ¿Qué era lo exótico y qué lo nuestro?”. Estamos en la primavera de 1885: la humedad que se huele y que se siente viene del río Mississippi, de los pantanos, el *bayou* y de ese *Mare Nostrum* y caldo de cultivo a 160 kilómetros de distancia llamado Golfo de México donde para allá está Cuba, más acá los puertos de Tampico y Veracruz y en aquella orilla, yucateca, una península. Adentro del kiosco (palabra ésta de origen turco traducible como pabellón) diseñado por un ingeniero mexicano apellidado Ibarrola (que en euskera quiere decir ‘cabaña en el valle’) lo que suena es una banda, un grupo que fuera fundado precisamente en Morelia y que dirigía Encarnación Payén; una banda que dejará su impronta, más allá de los coyunturales escuchas, en los jóvenes músicos locales que, tomando algunas lecciones de su soplado instrumento con los maestros visitantes, pasado el tiempo iban a tocar eso que se llamaría *jass* primero y luego *jazz*.³

2 Sebastián B. de Mier, quien fuera embajador de México en Gran Bretaña, escribió una memoria de *México en la Exposición Internacional de París de 1900* de la que fue comisario general. Leamos del libro publicado en 1901 algunas líneas de las páginas 6 y 7 de la primera parte (Organización General): «La concurrencia de México a diversas Exposiciones Universales había producido, como principal resultado, el de disipar multitud de preocupaciones y errores relativos a nuestro país, demasiado extendidos entre los que, no conociéndole, ignoraban sus verdaderas condiciones materiales, políticas y sociales [...] En la exposición de Nueva Orleans, puede decirse que se inició el cambio de la opinión extranjera en favor nuestro. Sorprendió allí a las personas reflexivas, no sólo el espectáculo de nuestras riquezas naturales, de las que únicamente se conocía hasta entonces la minera, sino también el de los esfuerzos del gobierno y del pueblo mexicanos para explotarlas, así como para crear instituciones políticas estables y robustas, amparados del progreso dentro del orden, y que fomentasen la prosperidad nacional a la sombra de la libertad y del derecho. De “increíble revelación” fue calificado el éxito que en Nueva Orleans obtuvimos, pero aquella revelación, plena y satisfactoria para la república norteamericana, forzosamente había de llegar muy atenuada al resto del mundo civilizado. La Exposición Universal de París de 1889 dio ocasión al Gobierno de hacer nueva y más amplia muestra del país en más vasto escenario, en un ambiente esencialmente europeo y en concurrencia con las naciones que va a la cabeza de la civilización».

3 Mencionemos algunos nombres de interés en esta historia de la presencia en la música de Luisiana de fines del XIX y principios del XX de maestros llegados de México: Lorenzo Tío Sr., Lorenzo Jr. y su hermano Luis, Florencio Ramos, José Vizcarra y Emmanuel Pérez, entre otros (DERBEZ, 2012:333-335).

Todos los filarmónicos van uniformados porque se trata de una agrupación militar enviada a Luisiana desde el país vecino. Quienes la oyen se muestran encantados y se llevan a casa partituras impresas de un chotís, una mazurka, un vals, una habanera, un pasodoble, una zamacueca, un rigodón, un danzón o quizás algo compuesto por Leoncavallo, Beethoven, Massenet, alguna danza del zacatecano Ernesto Elorduy, del tecamaquense Felipe Villanueva, del duranguense Ricardo Castro o algo del médico hidalguense Aniceto Ortega, autor de una ópera en honor a Cuauhtémoc y de una marcha dedicada a Ignacio Zaragoza y otra a la República.⁴ Hay quien afirma que de Juventino Rosas los acordes del vals *Sobre las olas* ahí fueron tocados, pero hay quien responde, no sin lógica, que no se podía interpretar, aún, lo que estrenado no se hubo sino hasta varios años después. Independientemente de ello quiero apuntar aquí —dije en la antigua Valladolid, cuna de Iturbide— algo sobre la obra del compositor guanajuatense de origen otomí y desdichada como corta vida; algo que tiene que ver con el regateo y con el crédito y el descrédito del no reconocimiento: «¡Compositor de ese vals, de esos vales Juventino Rosas!... ¡Por favor!... Esa magna obra debe de ser de algún rubio maestro vienes y éste taimado jovenzuelo, violinista, trombonista, indígena, borracho y desertor del ejército nos quiere ver la cara». Expresiones así brotaron de sus contemporáneos tanto nacionales como foráneos. Rosas, mexicano, notoria, epidérmicamente mexicano, no podía —aseveraron— ser realmente el autor de tal hilván de maravillas (vales, chotises, danzas, mazurkas, marchas, polkas). Esas reacciones sucedieron medio siglo después de que en 1838 don Joaquín Beristáin y don Agustín Caballero abrieran una academia de música —que 28 años más tarde, por el nacimiento de la Sociedad Filarmónica Mexicana en su tercer intento, devendría Conservatorio— con «el deseo de formar y contar con mexicanos que puedan, si no competir con los extranje-

⁴ En el sur de la Ciudad de México existe una colonia donde las calles llevan estos nombres. Otros son Guty Cárdenas (a quien le gustaba el jazz), Tony Cárdenas (su nieto baterista), Ricardo Palmerín, Silvestre Revueltas (a quien le gustaba el jazz), etc. He preguntado y vuelvo a preguntar: ¿Habrá algún día una colonia donde avenidas, calles, privadas y escaleras tomen nombres como Mario Patrón, Henry West, Juan José Calatayud, Eugenio y Fernando Toussaint, Ana Ruiz, Mili y Miguel Bermejo, Lorenzo Tío, Olivia Revueltas, Ramón Negrete, Alex Mercado, Felipe Gordillo, Aarón Cruz, Iraida Noriega, Carlos de la Torre, Agustín Bernal, Héctor Infanzón, Mario Ruiz Armengol, Francisco Téllez o Antonio e Hilario Sánchez? ¿Podrían los jazzistas comprar o alquilar una casa ahí?

ros, sí, cuando menos, tratar de proporcionar elementos que sean nuestros». ⁵ Habían transcurrido doce años de que en el certamen literario de 1854 para conseguir la letra del *Himno Nacional* se anunciara como vencedor al potosino Francisco González Bocanegra. El autor de la música ganadora sería un catalán de apellido Nunó que Santa Ana conocería en uno de sus exilios y que invitaría a México en uno de sus períodos presidenciales: «Tu ven, Jaime, que chamba seguro tienes».

Estamos ya en julio de 1866. Cinco meses antes, en el Teatro Imperial, Melesio Morales, mexicano y compositor, había estrenado, con libreto italiano y tema medieval, su ópera *Ildegonda* gracias al apoyo económico, entre otros, del gobierno de Maximiliano. Al año siguiente, a las siete de la mañana del 19 de junio del 67, en el Cerro de las Campanas queretano moriría fusilado y austriaco como el vals, un efímero emperador de México, el segundo y el segundo en ser fusilado. Un mes más tarde, como lo informa De Pablo Hammeken «los artistas del Teatro Nacional —nuevamente llamado así desde la caída del Imperio— homenajearon al presidente Juárez con una función mixta. El número elegido para abrir el programa, después del *Himno Nacional*, fue la obertura de la ópera *Guillaume Tell* de Rossini, cuyo libreto trata de la lucha por la liberación del pueblo suizo contra la dominación extranjera... en particular, de la Casa de Habsburgo»; Morales por su parte presentará *Ildegonda* en Florencia en 1869. «Ahí va Melesio Morales —decían mucho tiempo después los paseadores por las arboladas calles de San Pedro de los Pinos— él sí que es un compositor hecho y derecho. ¡Triunfó en Europa!» (2018:197).

Pero vuelvo a Payén y sus dirigidos al relente de la Luisiana del 85, fil-trando en su quehacer “elementos nuestros”, esa expresión que luego se tor-

⁵ Escribe el historiador Luis de Pablo «Durante las primeras décadas de vida independiente la conciencia de sí de la nación mexicana se fundaba no en la diferencia, sino en el parecido con *el otro*. Esto generaba, necesariamente, una profunda crisis de identidad y hacía enormemente problemático el proceso de construir una comunidad imaginaria: los mexicanos, podían sentirse orgullosos de serlo en la medida en que se comportaran, pensarán, vistieran y se alimentaran como lo hacían los europeos, esa especie de *superyó* (o mejor dicho, *super-nosotros*) En tal contexto, el público de la Ciudad de México cifraba su orgullo en su capacidad para apreciar las óperas compuestas en Europa e interpretadas por artistas europeos, no en el talento de compositores, músicos o cantantes mexicanos. Pero para 1865 esta situación había cambiado radicalmente; entonces, ya nadie encontraba cómico que se exigiera, en los términos más enérgicos, la representación de una ópera compuesta por un maestro mexicano» (DE PABLO, 2018:188).

naría “aires nacionales” y que formaría parte de lo que don Clarito encajaría en la frase “dulce y sonora música nuestra”:

¿*Quiénes son* —inquieren en inglés y hasta en francés los curiosos— *estos filarmónicos que tan amplio repertorio tienen?*

Y alguien les responde:

—*Es la Banda de Música del VIII Regimiento de Caballería: “la Mexican Band”*.⁶

—¿*Y ese raro instrumento que no es corneta ni tampoco clarinete pero que suena tan potente, firme y elegante como aquélla y tan dulce y embriagador como aquél?*

—*Ah, su inventor es belga y el aparato llegó a México cuando Maximiliano y el ejército francés y nosotros aquí estábamos en la guerra civil, pero...*⁷

III. Porfirio Díaz sincopado

«¿Saben ustedes que en los años veinte hubo, en Monterrey donde se habrá de inaugurar la primera estación de radio del país, un pianista que se llamaba Porfirio Díaz y que tocaba jazz o lo que por jazz se entendía entonces?» (DERBEZ: 2012:357) informé aquella tarde purépecha para que el estupor ocasionado por la mención de Drácula pasara a segundo plano y para no distraernos más al hablar —tema de novela en proceso de confección con el nombre de *Los gallos justicieros*— del saxofón entrando a la promocionada futura cuna del jazz ni más ni menos que desde abajo del Bravo. No lo logró. No del todo. Volvimos pues a instalarnos en el tema del espejo y la ausente como requerida imagen en el primer siglo de existencia de un maltratado

⁶ Cito a John Storm Roberts «la banda del Octavo Regimiento de Caballería, que fue el éxito del evento. Tocó en la inauguración y en todos los actos de importancia, ya interpretando dixie o a Mozart y cantando tonadas de amor y de patriotismo de su país. En el año de sus presentaciones las editoriales locales ya habían publicado música impresa de muchos de sus números más populares, en especial arreglos para piano por W.T. Francis, compositor de Nueva Orleans. La editorial más prolífica de todas siguió lanzando melodías mexicanas e inspiradas por ellas, en gran parte influidas por la habanera cubana; habiendo pasado por México, formó parte significativa de la vida musical de Nueva Orleans en el período temprano del jazz» (ROBERTS, 1982).

⁷ «Entre las curiosidades de ese año (1862) está la introducción del Saxofón (*sic*) en nuestro país; el nombre de la niña María Garfías que llamaba la atención a los 13 años, como ejecutante y compositora; siguiendo la costumbre de componer himnos para cualquier ocasión se hicieron algunos, entre ellos el de José Valadez sobre versos de D. Guillermo Prieto» (ORTA VELÁZQUEZ, 1970:332).

cuanto asediado país “independiente” en perenne crisis que, desde distintas posturas buscaba una identidad en una idea de nación que le permitiera, para consolidarla, responder a la pregunta: ¿qué es “lo mexicano”?⁸ como un elemento de cohesión y un factor de unidad que surgiera ya no necesariamente desde la existencia amenazada cuando no invadida ya desde el norte ya desde el otro lado del Atlántico. Es el XIX y ya no hay rey ni virrey representante, ya no hay primer imperio, ya no hay medio país tampoco, ya no hay segundo imperio; lo que sí que hay es república ya centralista ya federalista ya federalista ya centralista (según les sople el viento a los caciques); donde la reelección (¡guay del Plan de la Noria!, ¡ay del de Tuxtepec!, ¡ah el sufragio efectivo como grito muy anterior al maderismo!) es permitida para disimular, tapándole el ojo al macho, la dictadura (eso que los estudiosos denominarán “el porfiriato”). En ese contexto se formula la interrogante y la respuesta es la búsqueda de una “cultura nacional” que afiance y aglutine “lo mexicano” en un cajón de sastre donde lo mismo hallas, donde antes Tonantzin, a la Virgen de Guadalupe y una tropa de santos patronos de fiesta pueblerina que el culto a la baraja cívica de los héroes loados (del Águila que cae al Benemérito de las Américas), la memoria de un glorioso pasado indígena y el olvido y segregación y eliminación de los indios vivos, la arqueología que deja al desenterrado Calendario Azteca en un Museo Nacional y las instituciones de beneficencia que asilan, aíslan al nativo, la provincia y la capital, las capitales, los capitales, las miserias, el campo y las ciudades, el jarabe y la marcha, el vals y el huapango, el circo y la corrida de toros, la zarzuela y el son, la ópera y la valona, la costumbre y la ruptura, el cajón de ropa y el almacén de hierro, el parián y el tianguis, la recua tradición y la modernidad globo aerostático así como el buhonero y la férrea vía.

¿Hacia dónde volverse para hallar la inspiración? ¿A la bota itálica, a Francia, a la madre patria, a Alemania, a la América Latina de partidos

⁸En un libro que traduje y anoté del investigador canadiense Ajay Heble, se puede leer: «Kobena Mercer afirma en *Welcome to the Jungle: Identity and Diversity in Postmodern Politics* que la “identidad sólo se vuelve asunto importante cuando entra en crisis; cuando algo que se asume como un hecho coherente y estable es desplazado por la experiencia de la duda y la incertidumbre”. Otro crítico, Patrick Brantlinger, añade en *In the Realm of Culture*: “estas crisis ocurren cuando un sistema establecido de representación es cuestionado por un creciente número de personas por no representar o representar de forma errónea aspectos significativos de la experiencia social” (HEBLE, 2012:29).

males y diferidos como diferentes remedios, a la frontera norte ahora cercana y visible como una cicatriz o hacia el interior de lo que quedaba ahí con toda su diversidad por conocer desde una a otra península, de los ríos Bravo al Suchiate: las regiones, lo “regional”? ¿En qué idioma vamos a entendernos para discutir sobre la cultura?⁹ ¿En latín, en francés, en castellano, en inglés, en náhuatl, zapoteco, otomí, en pame, rarámuri o en maya? ¿En qué términos tan cosmopolitas como rancheros? ¿Cuáles son los parámetros y cuáles las formas y los acentos cantaditos para ir “forjando patria”?¹⁰

IV. En la más honda música de selva

La Suave Patria, del jerezano Ramón López Velarde, vio la luz en el número 3 de la revista *El maestro*, dirigida por el poeta tabasqueño José Gorostiza, cien años y meses después del abrazo acaecido supuestamente aquel diez de febrero en Acatempan. Un siglo se iba a cumplir en septiembre de 1921 de la entrada a la ciudad de México del Ejército Trigarante, una centuria también de que monjas poblanas se adornaran con el futuro emperador al servirle, con ornamento igual (flor del mestizaje) sus verdes chiles locales en blanca nogada herida en su dulzor con rojos perdigones de granada. Siempre —apunté quizás en aquella charla moreliana— se me ha antojado hacer una lectura de las 33 estrofas velardeanas hurgando —más allá de su propia respiración y su ritmo interno tan maltratados ambos por los declamadores de cívica ocasión y a veces tupido bigote de negro estambre— entre sus insoslayables referencias sonoras. ¿Cómo se oye *La Suave Patria* que de pechugas trigarantes y mutilado territorio habla (aunque quede aún espacio para que el tren vaya “por la vía como aguinaldo de juguetería”)? ¿Cómo vibra “esa honda música de selva” con “pájaros de oficio carpintero”, matracas y sonajas y jarabe y cantadoras desde la “exquisita partitura del íntimo decoro”?... “Oigo lo que se fue, lo que aún no toco”...

⁹ Para profundizar en este tema sugiero la lectura del tomo IV de *México Contemporáneo (1808-2014)* dedicado a *La cultura* coordinado por el historiador Ricardo Pérez Montfort. En él, por cierto, algo se habla de jazz mexicano en los últimos dos capítulos.

¹⁰ En 1916 verá la luz el libro del antropólogo y arqueólogo mexicano Manuel Gamio con este título *Forjando patria*, obra precursora del nacionalismo mexicano.

Era 1921, junio:

*López Velarde ha muerto con la edad de Cristo
y sin su largo poema ya editado visto...*¹¹

Y era 1921 cuando el 3 de octubre, por instrucciones del presidente Álvaro Obregón (quien podía de memoria declamar *La Suave Patria*), es creada la Secretaría de Educación Pública. Su titular fundador será quien como rector de la Universidad Nacional le diera escudo y lema un año antes: “Por mi raza hablará el espíritu”. Él, José Vasconcelos, autor del ensayo *La raza cósmica* [que en 1925 verá la luz al igual que el publicado fox-trot de Federico Ruiz *Ya apareció la cadena, el mono no* (GARRIDO, 1974:57)] será encargado de cumplir y hacer cumplir varias tareas como proporcionar a los mexicanos una educación laica, obligatoria y gratuita, luchando contra el extendido analfabetismo al impulsar tanto la escuela rural como la educación media, creando bibliotecas por todo el país, apoyando el desarrollo de las Bellas Artes, echando a andar la edición de libros de texto gratuito y repartiendo desayunos escolares entre la población infantil. Él, José Vasconcelos, rodeado de nombres como los de Diego Rivera, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Manuel M. Ponce, Eduardo Villaseñor, José Clemente Orozco, entre algunos otros, será encargado de dejar claro en qué consistía su idea de educación a partir de un “nacionalismo cultural”, una identidad que diferenciara al mexicano en la conciencia de serlo. Él, José Vasconcelos, que no precisamente al jazz amaba¹² y que muchas décadas después

11 Si bien no he concretado la deseada lectura, al menos un soneto sí que hice desde López Velarde. Se llama “Suave es el jazz”. Se lee en la segunda cuarteta: «Suave es el jazz desde esta tierra dura. Fuerte también, como ha de serlo el oro. Indio, negro, español, latino, moro. De mestiza raíz, esto es: muy pura» (DERBEZ, 2012:53).

12 Se lee en las páginas 110 y 111 de *El Jazz en México*: «José Vasconcelos en los capítulos *Maestro de la juventud* y *Piscinas y caballos* de *El desastre*, tercer tomo de sus memorias, también escribe sobre el concepto que tenía del jazz en los años —de 1920 a 1924— en que marcó y estuvo a cargo de las directrices educativas en nuestro país. Su nacionalista intención desde un principio era: *Proscribir exotismos y jazzes replazándolos con jota española y bailes folclóricos de México y de la Argentina, Chile, etc. (...) De otra manera, si no se mantiene el tono de la alta cultura, sucede lo que pasó en nuestro México: que la boga del folclor iniciada por nosotros, como un comienzo para la creación de una personalidad artística nacional en grande, falta de empuje constructivo y de programa completo, ha caído en lo popular comercializado. Canción producida a centenares, como los jazzes, los blues, los tangos y rumbas del mercado de Norteamérica. Arte de embrutecimiento, ingestión de vulgaridad sincopada, mecanizada, revestida al balar de las becerras, según ocurre en el canto de las que divulga el cine de Hollywood. Lo popular como base para el salto a lo clásico, había yo recomendado (...) aquel movimiento ha caído en el plebeyismo que hoy comparte con los toros la atención de un público degradado. El jazz lo prohibí, lo desterré de las escuelas».*

será homenajeado al bautizarse con su nombre la cabina de Radio Educación (heredera de la CYE inaugurada en 1924, difusora que él impulsara) y desde donde, entre muchas vertientes musicales se transmite cotidianamente jazz y además, como en el caso de una serie que llevo desde hace casi un cuarto de siglo, jazz mexicano¹³ programando música donde, muchas veces, esos mentados “aires nacionales” están presentes en preferente abundancia rítmica (mas no monopolio) de compases de tres cuartos como de seis octavos. (Mientras leo esto que he escrito escucho, grabado en concierto, al quinteto del saxofonista, clarinetista y flautista tamaulipeco Ramiro González su *Jazz Suite del Noreste de México*,¹⁴ aunque la tarde comenzó con un disco de larga duración que en 1966 grabó con la cantante Micheline Chantin (francesa) el pianista, marimbista, trompetista y compositor chiapaneco Hilario Sánchez: *Jazzteca*, y la oferta auditiva proseguirá, según preveo, con el compacto antológico del grupo *Astillero* y luego, del pianista Héctor Infanzón su disco *Ciudadino* (una vi-

13 Datos para una historia aún no escrita (una aproximación a la historia del jazz en México) que en el 2018 se transmite los viernes a las 22 horas en el 1060 de Amplitud Modulada. Radio Educación.

14 Oigo la música y miro la respuesta que Ramiro, maestro de JazzUV, nativo de Ciudad Victoria, residente hoy en Xalapa, me dio cuando le pregunté ¿por qué tocar esa tan bien lograda mezcla de jazz y música regional nororiental como la picota de San Carlos?: «Bueno en mi región, a diferencia de otras, nunca ha habido un “rescate del folclor”; no existe esa pretensión. La música tradicional se ha adaptado a los nuevos contextos de la modernidad, sigue teniendo una función social muy fuerte sin necesidad de haber sido refabricada por la intelectualiza, no es una moda *híster* ni yo la pretendí. Lo que me sucedió fue que cuando llegué a Xalapa, la música que había acompañado toda mi vida, brilló por su ausencia: ni la conocían. Me entró la nostalgia y cada que regresaba al terruño quería conseguir más y más música de mi región. Quería comerme todo el machacado con huevo que no me comí cuando viví ahí y aprender a cocinar aquellos platillos que hacía la abuela. Mis antecedentes musicales no fueron tanto dentro de la música tradicional nortea. Empecé trabajando con mi papá desde los 10 años, tocábamos en eventos, yo le ayudaba a cargar y a conectar el equipo de audio, el premio era tocar algunas cuantas cumbias con él, en aquel entonces yo tocaba teclado, desde entonces improvisaba de manera intuitiva y luego toqué rock en la guitarra eléctrica que era el instrumento que empecé a tocar a los once años. Creo que lo que me llevó al jazz fue la curiosidad, un disco me llevó a otro hasta llegar a Parker, Coltrane, Lester Young, Sidney Bechet, etc. Entré a la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Tamaulipas en Tampico, ahí hago un bachillerato en música y artes y lo termino tocando guitarra eléctrica. Después hago la licenciatura en Música tocando flauta transversa. Empecé con el saxofón casi un año después. Lo aprendí porque encontraba más trabajo de saxero que como flautista. Terminando la licenciatura me muevo a Xalapa a estudiar el primer diplomado que ofreció JazzUV, después de ahí sigo con el jazz de manera autodidacta. Me siento cómodo tocando música que suena en mi cabeza desde la infancia y me siento cómodo haciendo música donde se improvisa. El jazz modal me vibra por ese espíritu combativo, reivindicación como raza y como cultura por medio de la música. En este momento decido hacer jazz modal con raíces mexicanas por las mismas razones que en su momento los afroamericanos lo hicieron. Reivindicar la cultura norestense de México por medio de la música: no todo en noreste es narco, tenemos raíces profundas que nos hacen mantenernos de pie, a pesar de todo».

sita al folclor sincopado de las céntricas calles *defeñas*) y posteriormente la colaboración que hizo llevando al jazz la composición de Álvaro Carrillo *Pinotepa Nacional* para el disco *Sones de tierra y nube* de la Banda Filarmónica del Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe).

Sí: comenzaban los veinte del Veinte. En otras memorias, éstas escritas por el historiador Daniel Cosío Villegas, se leerá: «De la noche a la mañana, como se produce una aparición milagrosa, se pusieron de moda las canciones y los bailes nacionales, así como todas las artesanías populares [...] el mexicano había descubierto a su país y, más importante, creía en él» (Cosío Villegas, 1976:2). El también economista y fundador de la Casa de España, el agudo como crítico intelectual, llevaba en sus recuerdos al lector a 1920, el año en el que Celia Montalván afina para cantar en el teatro Lírico de la capital mexicana lo que desde su estreno habrá de ser un muy exitoso *fox-trot* llamado *Mi querido capitán* escrito por El Muerto Palacios y Gus Águila para la obra *El jardín de Obregón*. El primer día de octubre, un año y dos días antes de que se funde la SEP y 8 después de que diera a conocer su composición *Estrellita*,¹⁵ publica el zacatecano Manuel M. Ponce un texto en la revista *México Moderno*: «El príncipe Carol, heredero del trono de Rumania, ha declarado a los reporteros que la música americana de baile es horrible, antiartística, sin armonía, sin sentido musical. Mas a pesar de esa opinión expresada por los principescos labios con tanta franqueza, los *rags*, los *trots* (de varias especies de animales), los *cakes*, etc., no solamente han conquistado todo el inmenso país del dólar, sino que han derrotado a las *matchichas* y a los tangos, a los danzones y jarabes, representantes en otros tiempos de las nacionalidades latinas. México sufre el yugo del *foxtrot* y nuestra juventud, que baila y se divierte, ignora o finge ignorar que éste puede ser —Dios no lo quiera— el principio de otro yugo más doloroso” (DERBEZ, 2912:109). Otras voces se unieron a la calificada descalificación: Leo de mi libro lo que el músico michoacano Miguel Lerdo de Tejada, fundador de la Orquesta Típica, declaró al periodista Jacobo *Dalevuelta*¹⁶ el 20 de noviembre de 1921:

¹⁵ Composición tantas veces luego llevada al jazz por gente como el pianista californiano Dave Brubeck en su disco *Bravo Brubeck* de 1967.

¹⁶ Seudónimo de Fernando Ramírez de Aguilar.

El jazz es un horror. Desgraciadamente la invasión del jazz está consumada. Estamos perdidos, irremediablemente. La competencia comercial de las casas de música norteamericanas ha condenado a nuestros autores a seguir esa infame huella de la música de los negros [...] El jazz ha absorbido todo el mundo. Esa infame música hecha con los pies para los pies, es ahora emperatriz en todas partes. Es una locura de desonido, de desafinaciones [...] El éxito del jazz consiste en tocar mal, lo más mal que se pueda (DERBEZ, 2012:112).

Y cinco años después, del poeta y cronista Luis G. Urbina, mexicano en Madrid, se puede leer en el diario *El Universal*:

La música negra ha invadido Europa. La ha invadido como una ola de cieno [...] Así llegó a Francia y le impuso entre otras cosas, sus grotescas diversiones, sus cantos y bailes africanos, sus gimnásticas danzas de salón, en las que la lascivia hace ejercicios gimnásticos e imita el paso de los animales más torpes y ridículos. Trajo como suprema extravagancia, al *jazz band*, que da un sentido regresivo a la música y el baile (DERBEZ, 2012:114).

Y sin embargo, contra todos los anunciados, esperados embates, el jazz, en México, eso que se entendía como jazz en el México de los veinte, seguía ahí: tocándose con *Danzoneras Jazz Bands*, bailándose con *Marimbas Jazz Bands*¹⁷, componiéndose,¹⁸ publicándose, presente en las primeras transmisiones radiofónicas,¹⁹ ¡fumándose!²⁰ ocasionando comentarios a favor y en contra que ya hablaban de Apolo ya de Dionisio ya de Judas ya de Cristo Rey,

17 Agustín Lara en sus memorias escribió: «En esa época (1923) México se vio de improviso completamente invadido por la ola del jazz y el baile era la locura de la ciudad. No recuerdo que nunca se haya despertado en todas las clases sociales, y en una forma tan rápida y definitiva, una afición semejante» (DERBEZ, 2012:187).

18 Partituras de *fox-trots* originales de compositores mexicanos como Higinio Ruvalcaba, Alfonso Esparza Oteo, Ángel H. Ferreira, Emilio Uranga, Federico Ruiz o Armando Villarreal podían hallarse impresos en diarios y revistas: «Tal parece que se escuchara —se leyó acerca de *Languideces*, foxtrot de Ferreira— en uno de esos monstruosos cabarets de la metrópoli del mundo, Nueva York, y sin embargo tiene ese sello peculiar de la música nacional» (DERBEZ, 2012:105). ¿Cómo es ese “sello peculiar de la música nacional”?

19 En 1924 el cronista y poeta Salvador Novo escribió, en la revista *Antena*, que había sonado en la naciente radio mexicana el *All Nuts Jazz Band*.

20 La compañía El Buen Tono había sacada a la venta unos cigarrillos rubios marca Jazz.

aunque difícilmente se analizaba su origen, las razones, las particularidades que lo habían engendrado, la situación de la población afro-americana esclavizada y también luego de la Guerra de Secesión, etc.. El jazz, “primitiva manifestación”, “salvaje” “negra” “gimnástica”, era, sin más, parte de un paquete invasor que del norte venía y una invitación al “inmoral exceso” que los años veinte preconizaban. Invaldar sin analizar o admirar acriticamente eran las aristas del lugar común y no mucho más existió aunque alguna línea pareciera escribirse con la mirada enfocada hacia otra parte sin por ello profundizar demasiado. Leamos: El 21 de julio de 1927 escribe Rafael Vera de Córdoba:

La epilepsia del jazz todavía galvaniza nuestros cuerpos en la hora de las danzas de medianoche (...) Nosotros debemos seguir el ejemplo de esos dos pueblos que son Estados Unidos y Argentina que hacen música americana: el jazz y el tango (DERBEZ, 2012:105).

Dos años después, aparece en *El Rotográfico* del 24 de abril de 1929, un artículo de Eduard Drivet con el título “El jazz y la ópera” donde se leía:

El jazz no es realmente una música de baile, el jazz es un arte, una especie de religión musical [...] El jazz es el canto del momento: ruido de máquinas, de aeroplanos, de automóviles y de radio, es la expresión más clara que puede hacerse del instante por el que pasa el mundo. ¿La ópera?; eso ya pasó a la historia (Derbez, 2012:113).

V. La palabra *jazz* acompañada con música

Hasta aquí algo he dicho de identidad y de espejos, de validaciones y regateos y de su constante aparición en la historia cultural de un país que tiene poco menos de dos siglos como nación independiente —afirmé aquella vez en tierras donde valonas, sones y pirekuas (como la *Flor de canela* desde un disco grabado en Alberta con jazzistas canadienses acompañantes que oigo con el saxofonista michoacano Juan Alzate²¹) podrían pasear cotidianamente

²¹ Disco *Minnewanka*, grabado por Juan Alzate en el 2005 en concierto en el Centro de las Artes de Banff, Alberta.

por el espacio sonoro con lógica naturalidad y donde confeccionados, tal vez en Paracho, pudieron haber sido las vihuelas, las guitarras y el violín que registradas fueron por una cámara fotográfica de la Belén Jazz Band en los años veinte, aquella del público cautivo.²²

Ahora hablemos más de jazz, esa palabra que Don Clarito no citó en sus declamaciones y reclamaciones como tampoco lo hiciera otro bardo — éste nicaragüense y padre del Modernismo— que ya en el París de 1903 fechara su escrito *Cake Walk: el baile de moda*:

Como el negro de la anécdota, el yanqui continúa, continúa en su expansión universal, y una de sus manifestaciones es hoy la danza [...] Mientras ese impagable presidente Roosevelt, después de leer un mensaje de orgullosa democracia, ensaya todas las maneras de romperse la cabeza en variedad de gimnasias y *sports* [...] se complace en regocijar a sus jubilosos compatriotas de color, que no caben en sí de crespada vanidad [...] el *cake-walk* conmueve al mundo, el *cake-walk* danzón loco de africano origen, candombe yanqui, bámbula de Virginia, pariente de las timbirambas y mozamalas de los negros limeños, de los pasos simiescos de los negros de los ingenios cubanos, de los tamboritos y cumbiambas de los negros de Panamá.

Y así continúa Rubén Darío, ataviada la crítica pluma de racistas perlas:

El *Cake-Walk* es esa pesadilla realizada. Da al espectador la impresión angustiosa de asistir al esfuerzo estéril de un desgraciado que va a perder el tren [...] Esa carrera la hemos visto ya, más o menos variada, también, en las pantomimas de los circos. Es el triunfo de *Chocolat*. Para ser tan joven no lo hace tan mal el siglo XX. He ahí la obra del imperialismo, he ahí la obra de la omnipotencia de los millones del norte, he ahí en verdad en qué consiste la superioridad de los anglo-sajones. Diéranos Vanderbilts y Goulds, Rockefellers y Morgans, y ya veríamos a los descendientes de los cruzados alegrar el *faubourg Saint-Germain* con danzas nuestras, desde luego más lindas y gra-

²² Ver *El jazz en México*, primera hoja de láminas luego de la página 496.

ciosas que la cuadrilla mandinga o la polka caryalí. Pues no sería sino visión de elegancia y donosura la que presentaría una garrida marquesa de Francia iniciando un pericón nacional o una cueca chilena, o un pasillo bogotano, y si le ayudara la ligereza, un gato o sajuriano con todas sus consecuencias (Somolinos, 1971:125).

VI. ¿Cuándo se aposentó de este lado del Bravo la palabra ‘jazz’?

Reubiquémonos: estamos ya en 1917 y el barón de Cuatro Ciénegas decide regresar la capital del país —por constituyentes asuntos un rato en el Querétaro del Cerro de las Campanas— a la ciudad de México. Corrían los días en la que historia “oficial” ubicará la aparición del primer disco de jazz (jass) con la Original Dixieland Jass Band (así con dos eses y puros músicos blancos). Entrecomillo la palabra “oficial” porque desde Lilith en el paraíso las noticias sobre las primeras apariciones son cuestionables. Hace unos meses Dan Verhettes sacó en la ciudad luz un ilustrado cuaderno de 54 páginas resultante de una serie de conferencias pronunciadas allá. El título es *Commemoration of the Centenary of the Arrival of the African-American Military Bands in France During World War I*. En la página 4 explica el historiador y músico que la primera agrupación que empleó la frase *Jass Band* —esto para promocionar una gira de Nueva Orleans a Chicago en 1915— fue la de Tom Brown (se ve la foto). La palabra *jass* se publicó —añade el autor— por “primera vez” en la revista hebdomadaria *Chicago Brad Ax* el 8 de julio de 1916, y en abril de 1917 «el clarinetista y director Wilbur Sweatman grabó cinco piezas para la compañía Pathé con su *Jass Band*». Vayamos a otra fuente en nuestra averiguación. El lexicólogo inglés, John Ayto, autor del *Dictionary of Word Origins* afirma, sin aclarar dónde ni en qué contexto, que la palabra jazz fue detectada por vez primera en 1909.²³ Traduzco las palabras que escribe el autor en la página 307: «Jazz: Las palabras de origen desconocido siempre llaman a especular y apenas y sorprende que una tan insólita y prominente como jazz (registrada por primera vez en 1909) no haya tenido una aproximación más puntual. Dado que el término provino del inglés negro del sur de los EE.UU.

²³ Este tema se trata un poco más en un ensayo que sobre jazz y literatura escribí con el título de “Todo se escucha en el silencio” de pronta aparición en el 18 en un libro con el título *Hasta donde nos dé el tiempo*.

la mayor parte de la atención se ha enfocado en detectar un ancestro en el África. Quizás la explicación más probable es aquella que ubica al jazz como una palabra originada en una lengua de África occidental que, por mucho tiempo, fue un término del argot de los negros americanos para referirse a una actividad extenuante y, en particular, a la cópula. Posteriormente emergió en la lengua inglesa principal cuando fue aplicada a la música sincopada americana negra».

¡Cópula!, leíste, porque cópula estaba escrito. Retomamos un instante el reservado verso de don Clarito: «*Que cese el zangoloteo del shimmy y el fox exóticos que provocan el deseo en movimientos eróticos*». Reservemos otra vez... En 1911, sin mencionar específicamente la palabra jazz pero sí la frase '*delirium tremens*', el autor argentino Roberto Gache escribirá en su *Glosario de la farsa urbana* y en envión tanto del autor de *Azul* como en el de don Clarito, algo aparentemente sobre la música que más tarde designarán, con un golpe de voz, las cuatro letras juntas:

Los Estados Unidos, en pleno tren de penetración pacífica, nos han enviado su música. La hemos escuchado todos en los cabarets y en restaurantes de moda. Son cinco o seis señores que, en silencio y con aire aburrido, nos miran comer desde la pequeña y filarmónica altura en que se hallan. Es sin embargo la de ellos una falsa calma. Porque de pronto, a una señal de su director, estos cinco hombres de apariencia inofensiva se lanzan en incontenible furia a sacar a cual más todo el ruido posible de sus instrumentos. En el paroxismo musical. El *delirium tremens* de la música.

La palabra 'jazz' no aparecerá tampoco, miles de kilómetros al norte de Buenos Aires, en México, cuando, el 17 de enero de 1920, otro escritor y diplomático como lo fue Gache, Federico Gamboa, plasme en su diario algo más que sustantivos como "*delirium tremens*", "*ruido*", "*furia*" y "*paroxismos*" para calificar esa música: «Los bailes yanquis —hoy de moda en todo el mundo— aún más horribles que la música, antiestéticos, deshonestos, brutales: son el cabaret colándose en el salón, la lascivia abofeteando al idilio de mi tiempo».

Anotemos que el autor de la novela *Santa* (1903) establece una diferencia entre los contoneos y lo que anima: «los bailes yanquis aún más horribles que la música»; lo que se oye no es tan espeluznante como lo que se ve o, mejor dicho (nos corregiría Gamboa), lo que se danza es todavía más horrible que lo que se toca.²⁴ Gache empleó un verbo interesante: ‘escuchar’. Si nos preguntáramos sobre el creciente número de seguidores de eso que dicen que llegó de arriba del Bravo, sobre las actitudes de los miembros del público interesado, comenzaríamos probablemente a diferenciar entre los que bailaban y los que tal vez nada más oían sin levantarse a sacudir el esqueleto, los que atendían (en una de éstas, críticamente y sin prejuicios) a eso que con el tiempo habrá de designarse como contenedor colectivo de distintas propuestas sonoras particulares, eso que como el dinosaurio de Monterroso al despertar estuvo, estaba y sigue ahí... *Jass... Jazz...* y que, además de ser —como dijo Lerdo de Tejada— «música hecha con los pies para los pies», fue a partir de la primera vez que sonó y tuvo nombre algo que vino a influir aquí en el quehacer de otros lenguajes artísticos como la plástica, las artes escénicas y, definitivamente, la literatura. ¡Díganlo si no! los estridentistas Maples Arce, Liszt Arzubide, Arqueles Vela o Luis Quintanilla o la poeta modernista Esperanza Zambrano que escribió: «El jazz y el estridentismo literario y amoroso me parecen indispensables para gravitar sin desequilibrio en las ondas vertiginosas de la época» o el también poeta y periodista Renato Leduc que, cantando al mar, en 1924 plasmó: «Por el temblor rumbero de tus ondas vienes a ser el precursor del jazz» (DERBEZ, 2012:107).

VII.- Final con Mario Ruiz Armengol

«*Oiga* —me pasaron una tarjeta en aquella moreliana vez— *perdón pero es que ya va a comenzar el concierto*» Sí, tenía que concluir para que los asistentes que permanecían en mi charla pudieran trasladarse al lugar de la tocada, al jazz que suena y no el que se habla. ¿Y cómo iba a terminar —pensé— si apenas

24 ¿Qué opinó Gamboa ya no de la película *Santa* basada en su novela, sino de la música que se oyó en lo anunciado en 1932 —siete años antes de la muerte del escritor— como el primer filme sonoro mexicano: había ahí algún foxtrot compuesto por Agustín Lara y Lerdo de Tejada que un son abajeño con mariachi sin trompeta aún, o una aproximación palmeada al flamenco, un danzón “dedicado a Santita” y un fox más conailable incluido filmado en el Parque Lira con un grupo de chicas de atrevidas piernas y una orquesta compuesta por dos acordeones, dos violines, dos saxofones, un trombón, una trompeta, una guitarra, un banjo que está en el piso y una batería. “*Tú me pides besos —se oye cantar— y yo te pido amor*».

y estoy en los años veinte y acaso comenzaba a asomarme con la mención de *Santa* a la década de los treinta y el cine sonoro y la radio y la canción vernácula y también el bolero y entonces sí el desplazamiento del jazz aquí hacia lo subterráneo y lo marginal pero no a la inexistencia? ¿Cuándo platicaré sobre el viaje de esta música del salón a la vecindad a la *boite* y al cabaret y al teatro y a centros “especializados” y al jazz en las escuelas y a las Escuelas de jazz y al Palacio de Bellas Artes para mostrar que el *smoking* también de este lado luce bien aunque los petimetres de costumbre hurten del siglo XIX adjetivos de descalificación desde el vestir?... Tendría que dejarlo para luego, para un ensayo que comenzara citando el nombre del vals de Macedonio Alcalá con un ligero, contundente cambio: *Jazz nunca muere*. Pero... ¡algo parecido sucede ahora por escrito! No hay más espacio en este libro colectivo y seguimos nosotros instalados en los veinte o casi. Por un instante —ahora oigo la pieza *Soñé* a piano solo con el entrañable Enrique Nery interpretándola— recordé aquella noche en que con Tania Libertad la cantante peruano-mexicana íbamos el compositor brasileño Cesar Camargo Mariano y yo a escuchar al maestro veracruzano Mario Ruiz Armengol a un lugar de San Ángel. Estábamos disfrutando de un piano a cuatro manos entre el carioca y el jarocho cuando, de súbito, el capitán del fino changarro llegó y de manera brusca, brutal, casi cogiéndole los dedos al compositor, al arreglista, cerró la tapa del piano aduciendo simplemente que ya, «¡que eran las 12!». Claro, no son ahora las mismas formas las empleadas conmigo: el tamaño, el del libro, sí importa. Supongo que aquel barba-ján seguirá por ahí, no importa: Mario murió. Eso fue en el 2002; queda, claro, su música y tanto por decir de él, y de tantos otros que aguardan en el tintero para la siguiente. Bueno, me consuelo porque siempre habrá próxima: el jazz en México se documenta cada vez más: libros, grabaciones. Cada vez más también hay —es una de las múltiples, infinitas opciones que el jazz da— quien sin obnubilados como oportunistas patrioterismos escucha y toca su música local, regional, aquellos “aires nuestros”, para incorporarla en su quehacer creativo; y cada vez más hay también quienes se cuestionan y se plantean no tener que preguntar allá o más allá en cualquier espejo foráneo cuál es su identidad; luego ¿quiénes vienen siendo y cómo?: «¡Esto lo toco así! ¡Conózcanlo! ¡Crítiquenlo! ¡No me den chance! ¡Soy jazzista y sí, soy de aquí!...».

Escribo esto en el 18; faltan dos para que lleguen los posiblemente frenéticos veinte del XXI. ¿Cómo serán si son?... El jazz en México cumple 100 años con múltiples opciones y propuestas y buena presentación y representación. Para haber sido prohibido por decreto, para haber sido maltratado y descalificado más de una vez, para haber sido acriticamente consumido en efímera moda, podríamos decir que no está mal, nada mal. Queda de ello registro, registros, y surgen varias plumas también para dar cuenta de su riqueza y diversidad jazz mediante. Hablaba líneas arriba Manuel M. Ponce de «el principio de un yugo más doloroso». Planteemos desde el jazz la manera de romperlo. Escuchemos.

Referencias

- AYTO, John (1990). *Dictionary of Word Origins*. London: Bloomsbury Publishing Co.
- COSÍO VILLEGAS, Daniel (1976). *Memorias*. México: Ed. Joaquín Mortiz.
- DE PABLO HAMMEKEN, Luis (2018). *La república de la música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*. México: Ed. Bonilla-Artigas.
- DERBEZ, ALAIN (2012). *El jazz en México. Datos para esta historia*. México: FCE.
- GACHE, Roberto (1968). *Glosario de la farsa urbana*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- GAMBOA, Federico (1977). *Mi diario (1892-1939)*. México: Siglo XXI Editores.
- GAMIO, Manuel (1916). *Forjando patria*. México: Librería de Porrúa Hermanos.
- GARRIDO, Juan S. (1974). *Historia de la música popular en México (1896-1973)*. México: Ed. Extemporáneos.
- HEBLE, Ajay (2012). *Caer en la que no era: jazz, disonancia y práctica crítica*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- MIER, Sebastián B. de (1901). *Memoria de México en la Exposición Internacional de París de 1900*. París: Imprenta de J. Dumoulin.
- ORTA VELÁZQUEZ, Guillermo (1970). *Breve historia de la música en México*. México: Ed. Manuel Porrúa.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo (coord.) (2015). *México Contemporáneo. Tomo IV 1808-2014: La Cultura*. México: Coeditado por Fundación MAPFRE/COLMEX/FCE.
- ROBERTS, John Storm (1982). *El toque latino. El impacto de la música latinoamericana en los Estados Unidos*. México, D.F.: Edamex.

SOMOLINOS P., Juan (1971). *La Belle Époque en México*. Col. SepSetentas. México: SEP.

VERNHETTES, Dan (2017). *Centenary of the Arrival of the African-American Military Bands in France during World War I: A Historical and Musical Approach*. Paris: Jazz'edit.

Sugeridos 15 botones de muestra para acompañar lecturas:

- 1.-JUAN ALZATE (2008). *Premonición* (CD). Morelia: Secretaría de Cultura. Contenido: *No Sentimental Title, Corazón de San Miguel, Así no se avanza, No te apresures, Orquesta de Quinceo, Umbrella 's Waltz, Premonición*. Participan J.A. sax tenor; Tsuyoshi Niwa, sax soprano; Mario Patrón, piano; Iván Lara, bajo; y, Efrén Capiz, batería. Comp. Juan Alzate, Niwa y Capiz.
- 2.-AMENEYRO (2008). *Doncella* (CD). San Cristóbal de las Casas: Dada Records. Contenido: *Tierra pa 'las macetas, Canción la doncella, Pita tu rock, Triste, El rey de Zinacantán, Cazadora furtiva, Yo decido swing, Gracias otra vez, Plegaria a dos voces, San Lázaro, Cantina Blues, Pita tu raya, Para decir tu nombre, Cazadoras, Una pregunta para los dioses*. Participan: Ciro Liberato, bajo; Patricia Reyes, piano y sintetizadores; Julio Flores, guitarra eléctrica; Cristian Mendoza, saxofones; Gustavo Grajales, batería; y, Lelley Gant, voz.
- 3.- ASTILLERO (1993). *Antología* (CD). México: Ed. del grupo. Contenido: *Cimarrón, Nostalgia por el futuro, A Nino, Los olivos, La rumorosa, Pinotepa Nacional, Pirámides, Rumores urbanos, Vapor Mexique, La máquina del tiempo, Caoba mujer*.
- 4.-ABRAHAM BARRERA (2013). *Ocaso*. México: Urtext, Contenido: *Toño San, Para el naranjo, Ocaso, Question and Answer, Suite homenaje a Carlos Fuentes., Para Macario, Paq-Man*. Participan A.B. piano y composiciones; Antonio Sánchez batería; y Aarón Cruz, contrabajo.
- 5.- GERARDO BÁTIZ (2016). *Amarillo* (CD y LP) [Grabaciones originales de 1980 a1987]. Tokio: World's Trees Records. Contenido: *Amarillo, En fa, Devoradora, La Cocola, Menguere, Mali, Cometas, ¿Esto es un elefante?, Chanchero y Azul prohibido*. Participan G.B., piano, flauta, steel drum y composiciones; y con él, entre otros, Chuco Mendoza y Juan C. Pérez G., bajo; René Lemus, Montserrat Revah y Armando Montiel, percusiones; Fernando Toussaint, batería.
- 6.- CARDENCHEROS DE SAPIORIZ (2015). *Un amor pendiente* (CD). Ciudad de México: Ropeadope Sur/CONACULTA/FONART/Instituto de Cultura del Estado de Durango. Contenido: *A las 2 de la Mañana, Hasta aquí llevo lo bueno, Prisionero, Los horizontes, Ya me voy a morir a los desiertos, Presentando a Higinio, Al pie de un verde maguey, Despedida,*

- Ya me voy amigos míos, Breve historia de Cardenche, Las golondrinas, Al pie de un árbol, Salí de México, Una mañana muy transparente, La redonda luna.* Participan: con los integrantes del grupo Antonio Valles, Guadalupe Salazar, Genaro Chavarría y Fidel Elizalde y la participación de Alex Mercado, Todd Clouser, Iraida Noriega, Acardenchados y Aarón Cruz. Más información: «<https://itunes.apple.com/co/artist/los-cardencheros-de-sapioriz/988601210>»
- 7.- VICO DÍAZ (2014). *Salmón* (CD). México: Everpink Studios. Contenido: *Siete segmentos, Linux, Barlovento, Lilo, Buenos Diaz, Camelius Blues, Tormenta, Los rayos del sol de la mañana.* Participan: Vico Díaz contrabajo y composiciones; Roberto Verástegui, piano; Klaas Balijon, batería; Federico Hülsz y Diego Franco, saxos tenor; Blair Lathan, sax alto; y Tom Kessler, guitarra.
- 8.- GIL Y CIPRIANO (1989). *El costumbre* (CD y LP). México: Ed. de autor. Contenido: *Bereléle, De leve, Magina, Mi cuate, Ruta Tamgamanga, Santero Sebas, Mandela.* Participan, entre otros: G. Gutiérrez, guitarra; Conde Casillas piano; Isabel III, voz; Arturo Cipriano, saxos, clarinete y bajo; y Javier Cabrera, percusión.
- 9.- RAMIRO GONZÁLEZ QUINTET (2012). *Jazz Suite del Noreste de México* (CD) [grabado en concierto en el *Jazz Tam Fest 2012*]. Tampico: Ed. de autor. Contenido: *El son de la mariposa, La danza de los comecrudo, Mitote, Chorizo con masa, Regresando a casa, La petaca, Afrochichimeca y El brinquito.* Participan: R.G. en sax y flauta; Miguel Silva, piano; Adrián Flores, contrabajo; y Fabián Hernández, acordeón.
- 10.- HILARIO Y MICKY (1966). *Jazzteca* (LP). México: Capitol. Contenido: *Bésame mucho, La Adelita, Alma mía, Tipitipitín, La malagueña, La cucaracha, Bluesette, Pigalle, Las chiapanecas, Softly, Ay Jalisco no te rajes, y Apóyate en mi alma.*
- 11.- HUAZZTECO (2012). *Yankuilstli* (CD). San Luis Potosí: Colectivo San Luis Jazz. Contenido: *Yankuilstli, Teca-Huini, Tragos amargos, La milpa de Valerio, El texanito, Abrazos y besos, Una semana sin ti, La iguana, El decano.*
- 12.- HÉCTOR INFANZÓN (2014). *Rememorando ando* (discografía completa en MP3 y videos). México, Ed. de autor,
- 13.- LUIS MÁRQUEZ Y MEZCAL (1996). *Pájaros libres* (CD). Bruselas: Sharp Records. Contenido: *San Judas, Your Attention, Please!, Canción para los niños, The Trumpet Man, Crying in the Mist, Acuarela, Bautizo en domingo, La ardilla y Las ánimas.*
- 14.- JORGE MARTÍNEZ ZAPATA (2004). *Vertientes encontradas* (2 CD). San Luis Potosí: Secretaría de Cultura. Contenido del disco I *Persuasiva: Well You Needn't, One for Helen, Sugar,*

Persuasiva, Samba de Orfeo, Windows, I mean you, Footprints, Oleo. Contenido del disco *Il Tanto tiempo: La rosa, Qué bonita es mi tierra, Tanto tiempo, La sanmarqueña, La petenera, Corazón, Corazón, El jarabe loco, Rayando el sol, El gusto, Mi ciudad, Albur de amor, El cascabel.* Participan: Jorge Martínez Zapata, piano, arreglos y dirección; Armando Pacheco Mora, bajo; Jesús Pacheco Mora, teclados; Raymundo Acevedo Martínez, batería; Isabel Tercero, voz; Raúl Aranda Llamas, saxofón; Arturo Cipriano Izquierdo, saxofón; Ramón Nieto Bojórquez, tumbadoras; José Luis Martínez, percusión; y Jorge Acosta Vázquez, batería. Disco *Il Tanto tiempo* [JMZ, piano solo]: *La rosa, Qué bonita es mi tierra, El balajú, Tanto tiempo (del autor), La sanmarqueña, La petenera, Corazón, corazón, El jarabe loco, Rayando el sol, El gusto, Mi ciudad, Albur de amor y El cascabel.*

- 15.- NA^ÁRIMBO (2000). *Narimbo* (CD), Tuxtla Gutiérrez: Satin, Contenido: *La Zandunga, Aires del Coatán, Playa Suae, Alegre juventud, Comitán, Frenesí, El jabalí, Nereidas.* Participantes: Efraín Paniagua, Roberto Iván Juárez, Luis Rojas, Roberto Hernández, marimba; Gustavo Grajales Nandayapa, marimba y batería; Felipe Martínez, piano; Huberto Albores, guitarra y bajo; Guillermo Rodríguez, percusiones; Israel Moreno, marimba, vibráfono, steeldrum y dirección musical.

BREVE SEMBLANZA DEL DANZÓN EN MÉXICO

Amparo Sevilla*

Entre los géneros de músicaailable de mayor arraigo en México se encuentra, sin lugar a duda, el danzón. De origen cubano llegó a esta tierra para fincar hondas raíces en la vida festiva y cotidiana de un amplio sector del pueblo mexicano.

Por cuanto se refiere a su aparición en México, no hay acuerdo si fue en 1879 o un año después. En ambos casos, la fecha de arribo es sorprendente en cuanto a su celeridad, pues cabe recordar que en ese mismo año fue que Miguel Faílde presentara en Matanzas, Cuba, el célebre danzón *Las alturas de Simpson*, que por decreto oficial del gobierno cubano fue reconocido como el “primer danzón”.

Respecto a su vía de entrada, se suponen dos formas: a través de los viajeros y exiliados cubanos que constantemente llegaban a México; y, por la presencia de los ‘bufos’ cubanos quienes desde 1882 hasta 1919 lo interpretaban junto con las *habaneras* y las *guarachas* entre sus actos teatrales.

La primera compañía bufo-cubana surgió en La Habana en 1868 y rápidamente se crearon seis grupos más, quienes por presentar chistes y canciones en contra del gobierno español, fueron expulsados de la isla un año más tarde. Los bufos se desperdigaron por toda la cuenca caribeña y otros países cercanos llevando, durante aproximadamente treinta años, «la picaresca, contagiosa y sabrosa de la música cubana» (DÍAZ, 1998:22-23). A México llegaron alrededor de 1880 visitando varias poblaciones, principalmente Mérida, Veracruz y la Ciudad de México.

* Bailarina de Concierto por la Academia de la Danza Mexicana-INBA; Maestra en Antropología Social (ENAH); y, Maestra en Ciencias Antropológicas por la UAM. Ha sido Investigadora titular en la DGCPUI; la UAM-I; y de 1986 a la fecha en la Dirección de Etnología y Antropología Social (DEAS), que actualmente dirige, en el INAH.

La forma en la que el danzón se desarrolló en las primeras dos ciudades, es narrada con detalle por Jesús Flores y Escalante (1993:5-36). De la amplia información que dicho autor otorga, nos interesa retomar el dato de que en Yucatán el danzón fue bien recibido porque «se le confundió con un derivado ‘culto’ de la habanera». Dos músicos yucatecos, pertenecientes a la llamada *casta divina*, en 1884 en la Longa Meridiana— interpretaron dos danzones cubanos que, junto a otros, formarían parte del acervo de las fiestas aristocráticas. Los sectores populares después lo llevarían a sus lugares de esparcimiento, practicándolo tanto en las fiestas religiosas como en las vaquerías y, décadas después, en los salones de baile, prostíbulos y cabarés, acota el autor citado.

Ángel Trejo (1992:36) al parecer difiere de esta visión pues, citando al historiador yucateco Miguel Civeira Taboada, indica que a fines del siglo XIX «no había yucateco que no bailara el danzón, independientemente de su clase social, pues sus filiaciones iniciales fueron con el arrabal y con los salones en funciones de burdel». Incluso, continúa Trejo dicho baile «desempeñó algunas de las tareas comerciales que tenía en Cuba, pues hubo una temporada en que los danzones se dedicaron a anunciar mercancías en versos y pregones callejeros» (1992:36). Cabe hacer notar que Yucatán ha sido cuna de destacados compositores de danzón que adquirieron fama a nivel nacional, como Guzmán Concha y José Gamboa Cevallos.

Las primeras orquestas que tocaban danzón en Veracruz surgieron en 1880 y estaban formadas por algunos célebres músicos cubanos que habían sido expulsados de su país por estar implicados en el movimiento independentista, nos informa Antonio García de León (1996:40). Por su parte, Ángel Trejo indica que en ese mismo año se tiene registrada la «presencia de exiliados cubanos que hacían latir el danzón utilizando barriles de aceite, a manera de timbales, mientras bordaban su primera bandera nacional y rehacían fuerzas para combatir a los colonialistas hispanos» en otro puerto veracruzano: Alvarado (1992:37). Tres páginas después, el mismo autor señala que «Sigfrido Alcántara ha investigado que la primera vez que se tocó danzón en el puerto de Veracruz fue en un baile formal organizado en la Lonja Mercantil, pocos meses después de la desaparición de la muralla» que protegía la ciudad portuaria, esto es, en 1888 (1992:40).

Después de aproximadamente un cuarto de siglo, el danzón se había aclimatado en varias poblaciones de la costa jarocho dando lugar a la aparición de conjuntos musicales integrados por cubanos y veracruzanos, como fue el caso de Los Chinos Ramírez, quienes para 1907 ya habían afianzado la tradición danzonera en el puerto jarocho (FLORES Y ESCALANTE, 1987).

Años después, el danzón cumpliría en esta ciudad una función similar a la que —durante una época— desempeñó en Cuba, dado que también acompañó un importante movimiento social: la huelga inquilinaria de 1922. Antonio García de León, en el texto anteriormente citado, analiza magistralmente dicho suceso e informa que para la ampliación del muelle contrataron a miles de campesinos veracruzanos y trabajadores cubanos que paulatinamente se hacinaron en las vecindades de la popular zona de la Huaca, dando como resultado una “mezcla explosiva”. Dichas vecindades tenían mucha demanda debido a que en el inicio el siglo XX la población del puerto se duplicó y las rentas subieron estrepitosamente, a pesar de que eran unas pocilgas, lo cual provocó una huelga de pagos de rentas que fue acompañada por la armonía danzonera. «En esos patios se instaló el danzón, el géneroailable y musical que daría identidad a una masa popular jalonada por una nueva crisis de crecimiento y modernidad» (1996:40). Primero, los bailes se realizaron en dichos patios con motivo de diversas festividades; de allí, al formarse varias agrupaciones de bailarines, «la corriente siguió hacia los salones de baile y el carnaval». (1996:40).

Uno de los salones de baile más famosos del puerto veracruzano se construyó dentro del fastuoso balneario Villa del Mar, el cual era visitado por jarochos con mayores recursos económicos que aquellos que habitaban las famosos “patios danzoneros”. Sobre el recién inaugurado salón, un cronista veracruzano de la época escribió:

Villa del Mar surge en nuestra imaginación atrayente y deslumbrante, llena de músicas apasionadas, de ‘danzones chic’, con sus terrazas y palmeras montecarlinas, al alba ondular de sus mujeres. Y el danzón, el supremo danzón, desposa sus ondas musicales con las ondas marinas, sobre una gloria de azul y bajo una gloria de sol (*El Universal Ilustrado*, 26/VI/1924:14-82).

Al parecer, desde esta época el danzón pasó a ser parte de la identidad jarocho, sin importar cuál fuera el nivel económico-social de sus adeptos. Y este género empezó a librar una batalla, al igual que en Cuba y el resto del país, con otros bailes provenientes del vecino país del norte. Ambos aspectos son advertidos por un funcionario veracruzano que, entrevistado en la nota periodística antes citada, declaró lo siguiente:

Hace cuatro años pude expulsar al Fox de nuestras escuelas, que ya habían sufrido el contagio, y desde entonces, en vez de recurrir a bailes franceses o extranjeros, se implantaron resueltamente los bailes propios de nuestra raza: el tango, el danzón, el jarabe, la jota española... Y si hay algo de que podamos sentirnos orgullosos en esta Secretaría, es de haber contribuido a formar una generación que baila en contra de la moda vulgar, generación que baila con arte y esplendor.

Su majestad el danzón, triunfará seguramente bajo los empujones de los bailes populares. Triunfará la danza jarocho en el corazón de este pueblo bravío y muchas veces heroico. Es necesario acudir al llamado de la noche tropical. Dejemos los hoteles de lujo, los jazz-band, el rastacuarismo cosmopolita para sentir, maravillosamente, el baile clásico de nuestras playas.

Según Ángel Trejo (1992:38), en Villa del Mar se organizaron concursos de danzón que seguían criterios rigurosos para su interpretación. Uno de ellos era bailar sobre una loza española que medía 40 x 40 centímetros; de entonces data el dicho de que este baile se debe interpretar "en un ladrillo". Este requisito después se sustituyó, continúa Trejo, por el reto de bailar sobre una caja de cerveza de 60 botellas; de esa tradición viene el estilo "cajoncito de cerveza", o sea, el "danzón raspado".

También en los años veinte del siglo pasado se dio un suceso histórico importante para la historia del danzón: el arribo al puerto de Veracruz del cubano Tiburcio Hernández *Babuco*, quien creó el término de 'danzonera', mismo que no era utilizado en su país natal. A este músico también se le atribuye el grito ¡*Hey familia, danzón dedicado a.....!* (JARA GÓMEZ et al., 1994). Sobre

esta misma expresión, emblemática en el léxico danzonero, el cronista de *El Universal Ilustrado* que se citó párrafos antes, narra lo siguiente:

Un silencio ha cruzado por el salón sonoro y desde el pequeño templete de la orquesta, la cara vivaracha y luminosa de un negrito jarocho, grita atiplado y musical: '¡Hey Familiaaaa! ¡Danzón dedicado al señor Agapito Pérez, mundo, demonio y carne!...

Alrededor de 1930 el danzón formaba parte de la tradición musical de Veracruz, tanto o más que el son jarocho, al grado de que varias instituciones culturales, entre ellas la estación radiofónica XEU, nacieron al amparo de la difusión de este ritmo, comenta Trejo (1992:44). Desde nuestro punto de vista, el danzón en Veracruz fue parte de una tradición cultural que integraba muchos elementos, uno de ellos eran las expresiones dancísticas y musicales. Estaban también las expresiones literarias con su enorme riqueza en las décimas, la comida, la indumentaria y muchas otras manifestaciones que correspondían a una región cultural conformada entre el Golfo de México y el Caribe. Por ello, la historia del danzón y cómo es que éste debe ser interpretado, se encuentra en forma magistral en varias décimas que han escrito destacados poetas veracruzanos, las más conocidas fueron escritas por *Paco Píldora* (Francisco Rivera Ávila).

Es importante destacar el hecho de que desde finales del siglo XIX hasta la fecha, el danzón se practica en muchas poblaciones del centro y sur de Veracruz, ya sea con las famosas danzoneras que ahí se han formado o con otros grupos musicales que llevan los nombres de charangas, piquetes y guerrillas.

En cuanto al arribo de este baile a la Ciudad de México se tienen algunos datos interesantes. Jesús Flores y Escalante y quienes escriben conjuntamente el libro titulado *De Cuba con amor... el danzón en México* —Simón Jara Gómez, Aurelio Rodríguez Yeyo y Antonio Zedillo Castillo— coinciden en citar un texto de Enrique Olavarría, historiador del teatro en México, en el que se indica que la primera presentación de una compañía de bufos cubanos en la capital del país se llevó a cabo en 1884 en el Teatro Principal; ocasión en la que se escenificó un danzón, entre otros bailes acostumbrados en la isla ca-

ribeña. Con esa fecha existen partituras de danzones para piano escritos por un músico mexicano, Austri, que fueron interpretadas en una obra de teatro (JARA GÓMEZ *et al.*, 1994:46) y, pocos años después se registran otras partituras escritas por músicos académicos de gran renombre como Miguel Lerdo de Tejada, Juventino Rosas y Luis Alcaraz.

Los bailes que estaban de moda entre la burguesía de la época eran: cuadrillas, rigodón, vals, polka, jota, mazurca, corrido, jarabe, contradanza y la habanera. Los danzones se integraron de tal forma a ese repertorio musical que el mismo Porfirio Díaz los llegó a bailar en las fiestas por él convocadas en el Alcázar de Chapultepec y en el Palacio Nacional. Y, por cierto, también bailando danzón, fue sorprendido un sobrino del general Díaz en pleno jolgorio con otros 40 hombres, la mitad de ellos vestidos de mujeres en una casona de la colonia Guerrero; desde entonces en México se relaciona el número 41 con la homosexualidad (FLORES Y ESCALANTE, 1993:72).

Este mismo autor, en otras partes de su estudio (páginas 81 y 147) advierte que la burguesía porfiriana tenía la costumbre de pasear todos los domingos por la mañana en la Alameda Central para escuchar las nuevas partituras danzoneras ejecutadas por la Banda del Octavo Regimiento de Caballería. Y es que, a principios del siglo XX, la interpretación del danzón estaba prácticamente en manos de los directores de las bandas militares y de viento, aunque también eran tocadas por las orquestas típicas mexicanas, que diferían de las cubanas por integrarse exclusivamente con instrumentos de cuerda.

El danzón era, informa Flores y Escalante una diversión «propia para señoritingos, dandys, fifís, lagartijos y buen número de educadas señoritas que asistían por puro enfado a los Tívolis¹ ciudadanos» (1993:2). Posteriormente, y con la popularización del fonógrafo, se masificó en quintas, prostíbulos, cabarés y vecindades.

¹ Los tívolis fueron importantes centros recreativos que funcionaron desde las últimas dos décadas del siglo XIX hasta los cuarentas del XX. En varios de ellos había boliche, billares, cantina, restaurante y, claro está, un salón de baile. Al Tívoli Central acudían —sobre todo— la clase media, artistas e intelectuales; uno de ellos, Federico Gamboa incluye en su novela *Santa*, de 1903, una breve descripción sobre los bailes que ahí se realizaban, y entre los cuales encontramos el danzón.

La aparición del fonógrafo en México ocurrió en 1877², novedad que generó poco después importantes modificaciones en el consumo musical de la época. Por un lado, ese fenómeno abrió la puerta a la difusión de la música interpretada en Estados Unidos y, por el otro, propició que los bailes familiares prescindieran de la música “en vivo”. El uso que se hacía de este nuevo aparato de sonido no se reducía al ámbito familiar, sino que amenizaba los bailes populares que se realizaban en las vecindades y en los locales de todo tipo, incluidos los salones de baile y las academias.

La primera grabación de un danzón de factura mexicana data de 1893. Éste se llama *Flores de Romana*, compuesto por Juventino Rosas, el cual fue grabado para ser reproducido en fonógrafo por Wagner y Levien y enviado a la feria de Chicago ese mismo año. En 1902, Enrique Guerrero, compositor y director de compañías bufocubanas, publicó dos partituras de clara definición mexicanista: *Danzones mexicanos* y *Danzones veracruzanos*, que los guitarristas Octaviano Yáñez y Miguel Roldán grabaron para la RCA Víctor en 1904. Esta misma compañía grabó un año después *El ratón* y *La consentida*, escritos por Miguel Lerdo de Tejada.³ (FLORES Y ESCALANTE, 1987:69).

Durante los años que duró la Revolución Mexicana, el danzón fue adoptado por casi todas las fracciones en pugna. Cuando Francisco I. Madero ascendió a la presidencia de la República, parte de su gabinete visitaba con mucha frecuencia un burdel disfrazado de academia de baile⁴ muy reconocido en la época: La Academia Metropolitana. Quien ponía el cálido ambiente musical era la danzonera del cubano recién llegado de Veracruz: Tiburcio Hernández *Babuco* también hizo varias presentaciones en el Teatro Arbeu y en Granat.

En la época posrevolucionaria se amplió considerablemente el circuito de lugares públicos en donde se realizaban diversos bailes, entre ellos el dan-

2 El fonógrafo fue “presentado” a la sociedad mexicana en el Teatro Nacional «anunciándose como «la caja que habla, hace reír y reproduce música sorprendentemente. A fines del siglo pasado se hicieron en México las primeras matrices en cera, que se llevaron a imprimir en rodillos a los Estados Unidos» (JARA GÓMEZ *et al.*, 1994:51).

3 La primera danzonera mexicana grabada en discos de 78 rpm en los Estados Unidos de Norteamérica fue la orquesta del compositor chiapaneco Esteban Alfonso, en 1916 (FLORES, 1993:59).

4 Al parecer la mayor parte de las ‘academias de baile’ de la segunda década del siglo pasado fungían como lugares para *fichar*; incluso de ahí surgió dicho término.

zón. Éste tomó las calles mediante la organización de tardeadas y kermeses que se hacían en varias colonias de la ciudad; también tomó los canales de agua que corrían sobre la Viga, desde la Merced hasta Xochimilco, pasando por Balbuena, Santa Anita y Jamaica en los recorridos que sobre las chinampas acostumbraban gustosos bailadores, amén los chinamperos de Xochimilco quienes bajo el influjo danzonero hacían sus peregrinaciones los viernes de Dolores. Ello generó la apertura de varios salones de baile que se construyeron en las riveras de dicho canal, entre los cuales se recuerda a Los Sabinos.

Otros salones de baile surgieron en el centro de la ciudad, y lo que entonces era la periferia, en donde el danzón alternaba con los ritmos de moda procedentes del vecino país del norte. Legendarios son el Salón México, inaugurado en 1920, y dos años más tarde el Salón Colonia, conocido también como 'La Catedral del Danzón'. Ambos recintos jugaron un papel de suma importancia en la historia de dicho género, por lo que todos los estudiosos que han escrito sobre el danzón en México les otorgan un amplio apartado.

El danzón incurría, simultáneamente, en la conquista de los pueblos campesinos que rodeaban entonces a la Ciudad de México, informa Trejo (1992: 54), pues éste fue adoptado en Iztapalapa, Ixtacalco, Culhuacán, La Villa, San Ángel y Tláhuac, lugares en los que se vinculaba, incluso, con la celebración de la Virgen de Guadalupe y la de El Carmen, además de otras fiestas religiosas como la Semana Santa.

Desde 1915 hasta la década de los 50 del siglo pasado en varios cines se acostumbraba bailar una tanda musical en los intermedios que duraba casi una hora, mientras llegaba la película que se había exhibido antes en otro cine, ya fuera con música en vivo o con fonógrafo. Agustín Lara empezó tocando el piano (criolla, bolero y danzón) en estos recintos y, desde 1926, interpretaba danzones influidos por el ambiente romántico derivado del bolero, en prostíbulos y cabarés. Quien después alcanzara fama internacional por su música y sus amores, también tocó en escuelas de baile, *dancing halls* y salones prestigiados como el Palacio de Mármol y la Academia Metropolitana.

Otro importante espacio para bailar danzón y otros ritmos de moda fueron los estudios y academias de baile, que desde los años veinte del siglo pasado florecieron por toda la ciudad. Los dueños de estos lugares y los em-

presarios de los grandes salones de baile impulsaron concursos y maratones de baile, de los que saldrían campeones varios destacados bailarines que forman parte importante de la historia del danzón, entre ellos: Ventura Miranda y la Manuela Palomares *La negra*, Carlos Berriel *El calcetín*, Jesús Ramírez *El muerto*, Manuel Escartín, Vicente Hernández *Alegría* y Enrique Romero.

La popularidad alcanzada por el danzón hizo que éste apareciera en los teatros de revista, ambiente que generó la aparición del danzón “revisteril al estilo mexicanista”; en el “Mexican rataplán” los danzones estaban al orden del día. En 1915 María Conesa, también conocida como *La gatita blanca*, bailaba danzones en el Teatro Lírico y en el Teatro Principal, mientras que Eva Beltri danzoneaba como lo hacían en el famoso Salón México. En este teatro se presentaron revistas dedicadas a Veracruz y Yucatán que incluían danzones. Luis Alcaraz fue uno de los más exitosos compositores de danzón escritos para las revistas teatrales, uno de ellos lleva el sugerente título de “Las calles de la ciudad” (FLORES Y ESCALANTE, 1993:83, 86, 89).

En la Ciudad de México se terminó de cristalizar un estilo nacional de tocar danzón. Al principio era muy fuerte la influencia de los músicos cubanos, pero con Pérez Dimas y su afamadísimo danzón *Nereidas*, grabado en 1936 por la danzonera de Juan de Dios Concha, tiene lugar el fin de esa influencia, nos informa Flores y Escalante (1993:154). Por su parte, los autores encabezados por Jara Gómez (1994:78) nos comentan que Dimas, de origen oaxaqueño, escribió *Nereidas* por encargo del dueño de un cabaret que con ese nombre funcionaba en la colonia Guerrero; dicho compositor retoma el estilo que Agustín Lara había desarrollado en los danzones que interpretaba en los burdeles.

Por su parte *Acerina* (1899-1987), músico de origen cubano que a los 14 años de edad llegó a México,⁵ tocó con varios grupos veracruzanos hasta que formó parte de la orquesta de Juan de Dios Concha, quedando al frente de ella en los años 40 del siglo pasado. Poco después, esta orquesta adoptaría su nombre y se haría la danzonera más famosa del país. Dada su larga

⁵ *Acerina* le comentó a Merry Mac Masters (1995:30), en una entrevista, que primero llegó a Mérida, Yucatán; no obstante, Jesús Flores y Escalante (1993:75) afirma que *Acerina* llegó al Puerto de Veracruz, como bailarín de tumbas y guarachas en una compañía de bufos cubanos.

trayectoria, Acerina mezcló lo que había aprendido en sus estadías por varias orquestas y ciudades, dando como resultado un estilo diferente.

En México se han creado alrededor de medio centenar de agrupaciones musicales que tocan danzón. La trayectoria de las más importantes se encuentra en los textos de Jesús Flores y Escalante y en el libro titulado *Con Cuba con amor...* varias veces citado. De la información ahí vertida, nos interesa destacar los siguientes datos. Según el último libro citado, existen dos clases de danzón desde el punto de vista musical: el clásico y el popular. El segundo es más comercial y un representante podría ser la orquesta de Carlos Campos, quien adaptó el chachachá al danzón consiguiendo un estilo propio. José Casquera, quien sólo interpreta danzones escritos por autores mexicanos, acentúa las frases con un estilo que los bailadores han bautizado como de "pura uva", mientras que Arturo Núñez creó lo que él considera un estilo propio llamado *danzonsón*.

Los autores citados informan que en la quinta década del siglo pasado fue definitiva la influencia de las grandes bandas americanas en la música que se escuchaba en nuestro país. A partir de entonces, las danzoneras adoptaron la dotación estándar compuesta por cuatro saxofones, cuatro trombones, tres trompetas, piano, batería y guitarra eléctrica (JARA GÓMEZ, 1994:133, 124).

Cuando se cerró la mayor parte de los salones de baile que había en la capital, a partir de 1960, debido al rígido criterio del entonces regente de la ciudad, Ernesto P. Uruchurtu, varias danzoneras estaban en pleno apogeo; algunas de ellas encontraron refugio en los tres salones de baile que sortearon el cierre en aquella época: el Colonia, Los Ángeles y el California Dancing Club.

El cine nacional jugó un papel clave en la creación de un estigma muy negativo en torno a la práctica del danzón, informan Simón Jara, Aurelio Rodríguez y Antonio Zedillo. Desde la primera vez que se interpretó un danzón a través de una pantalla de cine se lo ubicaba en un ambiente de prostitución. La lista de las películas en las que aparece el danzón no es muy larga; sin embargo, más del 30% de ellas vincula a dicho género de músicaailable con las casas de cita, burdeles y otros antros. Las películas del siglo pasado

en las que aparece su interpretación dancística son las siguientes: *Honrarás a tus padres* (1936); *La mancha de sangre* (1937); *Distinto amanecer* (1943); *Pervertida* (1945); *La hermana impura* (1947); *Salón México* (1948); *Aventurera* (1949); *Víctimas del pecado* (1950); *Deseada* (1950); y la segunda versión de *Salón México* (1995).⁶

El conjunto de este tipo de películas generó el estigma de que el danzón era un baile prostibulario, si bien, el filme que en 1948 dirigiera Emilio Fernández (la primera versión de *Salón México*) tuvo mayor trascendencia en ese sentido. Se trata de un melodrama que, al igual que la mayor parte de las películas mexicanas de esa década, hace del cabaret el escenario por excelencia. La primera versión de dicha película se publicitaba bajo el siguiente lema: «Hombres y mujeres de la vida nocturna en fiero despertar de la sensualidad y el crimen». Televisa produjo en 1995 la segunda versión de aquel legendario salón, reproduciendo el mismo estigma en su propaganda: “Salón México: un lugar donde la pasión, el amor y la muerte bailan al mismo compás”. Al parecer, los productores de ambas versiones manejaron la misma fórmula que ha sido muy redituable para todos los melodramas: asimilar la sexualidad a la muerte y, además, la prostitución y la delincuencia a la pobreza. Así, dichas empresas invirtieron en la inversión de la realidad: un recinto donde se practicaba un acto muy vital como es el baile, aparece como un lugar donde se da cita la muerte, además de que los puntos de reunión de los sectores populares figuran como los espacios del crimen y la traición.

En 1950 ese estigma ya se había difundido y era reforzado en la película *Cuando tú me quieras*, en la que el protagonista —Luis Aguilar— le argumenta a Meche Barba (una provinciana que quería conocer algún salón de baile de la ciudad de México): «¡Ningunos salones de baile! Eso es para otra clase de gente. En esos salones se bailan bailes rechazados por la sociedad, como el danzón y el mambo». (JARA GÓMEZ *et al.*, 1994:274).

⁶ Al final del libro *De Cuba con amor...* (JARA GÓMEZ *et al.*, 1994:259-274) se incluye un pequeño apartado en el cual se brinda una lista muy importante sobre las películas en las que el danzón aparece directa e indirectamente en la trama. Dicho apartado constituye, como los mismos autores indican, un primer esbozo para el desarrollo del tema.

El estigma de que el danzón era un baile prostibulario provocó que, paulatinamente, éste fuera desdeñado entre los sectores medios y acomodados de la sociedad mexicana. Se fue creando así, una distinción entre el danzón “elegante”, “decente” y “sobrio” interpretado en las academias de baile, amén los participantes de los concursos y el danzón no tan rígido que efectuaban los muchos otros gustosos intérpretes de este género.

A pesar de ese embate contra el danzón, en la actualidad se sigue practicando en varios estados del país. Por fortuna se disfruta en plazas públicas, salones de baile, fiestas populares y familiares en puntos tan diversos como son los estados de Aguascalientes, Chiapas, Morelos, San Luís Potosí, entre varios más. Ello se debe en gran parte a la promoción lograda por distintas organizaciones de bailadores, entre las que destaca el Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón A.C, fundado en 1998 y dirigido por Miguel Zamudio, quien también encabeza otra importante Asociación Civil titulada Tres Generaciones del Danzón, fundada en 1989 por un grupo de entusiastas practicantes del danzón veracruzano, entre los que se encontraba la señora Rosa Abdala Gómez, quien fuera progenitora de Miguel Zamudio.

Desde hace alrededor de dos décadas se presentó una fuerte tendencia de hacer del danzón un espectáculo para competir con otros bailes de salón. Desde mi punto de vista, el establecimiento e imposición de un diseño coreográfico destinado a su exhibición competitiva, por lo general, suprime la experiencia comunitaria que se da en torno a su práctica, además de que diluye la comunicación sensual entre la pareja, pues ello se considera inadecuado por quienes practican el Danzón “académico”, mismo que ha ganado terreno en cuanto a la técnica de interpretación pero que suprime la emoción derivada del intercambio afectivo de la pareja, con lo cual pierde, desde mi perspectiva, la posibilidad de conmover tanto a los intérpretes como a los espectadores.

Finalmente, cabe advertir que el danzón en su dimensión dancística no ha sido incorporado a las industrias culturales que manejan los circuitos internacionales del mercado musical, debido a que no fue diseñado para la diversión de un público consumidor de coreografías espectaculares, ni lleva

en sí el germen de la competencia creada con base en el despliegue de las capacidades atléticas de sus intérpretes. Su embrujo se debe al manejo de antiguas técnicas para la seducción y la complicidad entre los cuerpos danzantes.

Referencias

- DÍAZ AYALA, Cristóbal (1998). *Cuando salí de La Habana. 1898-1997: cien años de música cubana por el mundo*. Puerto Rico: Fundación Musicalia.
- FLORES Y ESCALANTE, Jesús (1987). *Hey familia, así llegó el danzón* [notas al disco AMEF08]. México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C.
- _____ (1993). *Salón México: historia documental y gráfica del danzón en México*. México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C.
- _____ (1994). *Imágenes del danzón. Iconografía del danzón en México*. México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C./Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Culturas Populares.
- GAMBOA, Federico (1989). *Santa*. México: Fontamara.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (1996). "Con la vida en un danzón: notas sobre el movimiento inquilinario de Veracruz en 1922", en Manuel REYNA MUÑOZ [coord.], *Actores sociales en un proceso de transformación: Veracruz en los años veinte*, pp.35-53. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1986). *Historia documental del cine mexicano*. México: ERA. IX volúmenes.
- JARA GÓMEZ, Simón, Aurelio RODRÍGUEZ Yeyo y Antonio ZEDILLO CASTILLO (1994). *De Cuba con amor... el danzón en México*. México: Azabache/CONACULTA-DGCP.
- MACMASTERS, Merry (1995). *Recuerdos del son* ["Consejo Valiente Roberts ¿es o no Acerina?"] pp. 2936. Colección Periodismo Cultural. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- MONSIVÁIS, Carlos (1983). "Salón México. Porque si Juárez no hubiera muerto", en *Danza y Teatro* 36, pp.15-18. México.
- TREJO, Ángel (1992). ¡Hey, familia, danzón dedicado a...! México: Plaza y Valdés Editores.
- ZEDILLO CASTILLO, Antonio (S/F). "Un esbozo de la evolución del danzón en México", en *El arte de bailar*, México, DDF/VIVA LA DANZA.

EL SON JAROCHO: HISTORIA E IDENTIDAD DEL SOTAVENTO

Alfredo Delgado Calderón*

Introducción

Con el término de *son jarocho* se designa a la música de cuerdas del Sotavento, amplia región que abarca el sur de Veracruz y parte de los estados de Oaxaca y Tabasco. Es una música mestizaailable, que históricamente nace mediando el siglo XVII, aunque sus antecedentes se encuentran en las músicas regionales españolas del siglo XV al XVII.

En las últimas tres décadas el son jarocho tradicional ha tenido un repunte impresionante. En los años setenta del siglo XX se consideraba que fuera de los *ballets* folclóricos, esta expresión musical vivía sus últimos años, ya que estaba destinado a desaparecer en su expresión tradicional. En 1979 Yolanda Moreno Rivas escribía:

Desgraciadamente, en la actualidad el son tiende a desaparecer en su estado más puro; algunos grupos jarochos tocan de preferencia la música popular de otras regiones o aun canciones comerciales, y en los portales del puerto de Veracruz los mariachis abundan en tanto que los grupos locales brillan por su ausencia. La última esperanza del resurgimiento de esta música regional está en manos de músicos que intentan retomar la ejecución tradicional (MORENO RIVAS, 1979:44).

Precisamente fueron grupos como Los Auténticos Parientes, Los Ramírez, Mono Blanco, Río Crecido, Santa Rosa Loma Larga, Son de Santiago,

* Arqueólogo, Antropólogo Social y Doctor en Historia. Fue promotor cultural, investigador y jefe de Unidad de la DGCP. De 2006 a la fecha es profesor investigador del Centro INAH-Veracruz, donde ha dirigido diversos proyectos de rescate y salvamento arqueológico. Es autor y coautor de una veintena de libros.

Tacoteno y otros muchos más, junto a instituciones de cultura, promotores culturales e investigadores, quienes lograron no sólo recuperar el son, sino proyectarlo a nivel nacional e internacional. En la actualidad son cientos de grupos de jaraneros y gestores culturales los que organizan encuentros, fandangos y talleres, además de producir discos, libros, videos y páginas web. Pocas regiones del país cuentan con tal efervescencia en torno a un género musical tradicional.

Pero no siempre fue así. La incorporación del son jarocho al cine, la televisión, la radio y las campañas políticas a partir de los años cuarenta provocó que se estilizará y adaptara a la demanda comercial. Pero la irrupción de la música tropical, con sus bailes multitudinarios, fueron restando público a los fandangos hasta que en muchas regiones se fueron olvidando, o sólo se hacían en fechas especiales.

En 1978 tuvieron lugar dos sucesos que fueron fundamentales para la recuperación del son jarocho: la realización de los encuentros de jaraneros en Tlacotalpan y la creación de la Dirección General de Culturas Populares y su Unidad Regional Sur de Veracruz. Las principales estrategias para recuperar, promover y difundir el son jarocho partieron de Culturas Populares, instancia que buscó apoyo en otras instituciones como el Instituto Nacional Indigenista, el Instituto Veracruzano de Cultura y los ayuntamientos locales. El éxito del encuentro de jaraneros de Tlacotalpan fue replicado en otras ciudades del sur de Veracruz, además de instrumentarse de versada, zapateado y laudería, y de apoyar directamente iniciativas comunitarias y de grupos de creadores. Hoy el son jarocho tradicional, y su fusión con otros géneros, lo podemos encontrar en casi todos los estados del país y en varios países de América y Europa.

¿Qué y cómo es el son jarocho?

El son jarocho es un género musicalailable. Se interpreta en fiestas patronales, veladas de santos, ferias, festivales, conmemoraciones fúnebres o en celebraciones familiares. Al baile que acompaña al son jarocho se le llama fandango, huapango o baile de tarima, aunque en la antigüedad se le llamaba fandango o sarao a cualquier baile. A los sones en general se les llamaba sones de la tierra para diferenciarlos de los sones españoles. En realidad, el término

fandango agrupa canto, baile y música. El fandango es una fiesta que, además, habitualmente implica comidas y bebidas tradicionales; puede hacerse en una fecha especial, pero también por puro gusto. En su estructura, la música de son combina partes instrumentales con partes cantadas. Usualmente hay una introducción instrumental a la que sigue una o varias coplas y un estribillo, que se van alternando con interludios instrumentales. En las partes instrumentales y en los estribillos se zapatea, mientras que cuando se cantan las coplas se *mudancea* o *escobillea*. Esto se hace con el fin de que se pueda escuchar el verso, que muchas veces es improvisado al momento, pero también para que los bailarores descansen (REUTER, 1980; DELGADO, 2004; ALCÁNTARA, 2010).

El baile se efectúa sobre una tarima de madera, cuadrada o rectangular, de tamaño variable, pues puede ser desde un metro cuadrado hasta tres por tres metros. Para darle mayor sonoridad, es común que se les hagan huecos a los lados. En general se busca que el tamaño sea adecuado para que quepa en una camioneta, pues las tarimas se trasladan de un lugar a otro, no quedan fijas en un lugar. Su altura varía entre 20 y 50 centímetros. Aunque se prefieren las tarimas de cedro por la sonoridad que logran, pues el zapateo también es parte de la música, se pueden hacer de cualquier tipo de madera. Incluso, por cuestiones de economía, en la actualidad se hacen hasta de triplay o de pino. En los últimos años es frecuente ver las tarimas en los parques de muchos pueblos y rancherías del sur veracruzano, pues los fandangos se han vuelto cotidianos.

Los sones pueden variar desde unos minutos hasta una o dos horas, dependiendo del ánimo de los bailarores y músicos y del contexto en que se celebre el fandango. La temática es diversa, pues hay sones con distintos temas: amorosos, a los animales, al trabajo, religiosos, etc. Hay sones de pareja y sones de a cuatro, llamados también sones de a montón. Los sones de pareja los bailan una mujer y un hombre, y cualquiera puede subirse a la tarima para sustituir a alguno de los bailarores. Basta con poner un pie sobre la tarima o tocar discretamente el hombro del bailaror para que se baje. Los sones de a cuatro son sólo para mujeres. Aunque en algunos pueblos se acostumbra que sean cuatro mujeres, en otros son de a montón porque bailan todas las parejas de mujeres que entren en la tarima. Sólo el *Colás* se baila entre cuatro mujeres y un hombre.

No hay restricciones en cuanto a quiénes pueden bailar, pues puede hacerlo cualquiera que asista al fandango. Tampoco importa la edad o condición social, siempre y cuando haya respeto entre los participantes. Durante el baile, se amontonan alrededor de la tarima músicos, bailadores y espectadores. El fandango puede durar unas cuantas horas o puede demorar toda la noche y la mañana del día siguiente, aunque la tradición oral habla de fandangos que tardaban varios días.

Los instrumentos fundamentales del fandango son de cuerda, aunque la instrumentación varía de una región a otra. En su mayoría, son una especie de guitarras de tamaño, encordadura y entrastadura variable, llamadas jaranas. La caja y el brazo se labran en una sola pieza de madera, la cual se ahueca manualmente o con instrumentos eléctricos, mientras que la tapa y clavijas se elaboran aparte. En tiempos pasados se pegaban con resinas elaboradas artesanalmente, pero ahora se usan pegamentos industriales. También se usaban cuerdas naturales elaboradas de tripas de animales o de fibras vegetales, pero ahora se prefieren las cuerdas comerciales porque tienen mayor sonoridad y son más fáciles de conseguir. Las jaranas se dividen en primeras, segundas y terceras, y cada una de estas en media y tres cuartos, de manera que puede haber, por ejemplo, una tercera o tercera y media o tercera y tres cuartos. El requinto lleva la melodía y normalmente son de cuatro cuerdas. La *leona* es una jarana grande, que hace la voz del bajo, y el *mosquito*, llamado también requinto en algunos lugares, es una jarana pequeña de sonido agudo. Incluso hay unas jaranas más chicas llamadas chaquistes, que parecen de juguete. La proliferación de talleres de laudería y la creatividad han llevado a los lauderos a experimentar y fusionar instrumentos, incluso adaptando instrumentos de otros géneros y regiones.

Las creencias y técnicas tradicionales en torno a la laudería están casi olvidadas y sólo forman parte del anecdotario. En otros tiempos se escogía la fase de la luna en que el árbol había de ser cortado, se sahumaba y se pedía permiso al 'chaneco' o espíritu del monte. Una vez cortado, el tronco se envolvía en cobijas y se dejaba secar a la sombra para darle mayor sonoridad a la madera. También se escogía la luna en que había de ser labrada la jarana, y una vez terminada se "velaba" y se le "bautizaba"; eso mismo solía hacerse con

la tarima. En todo ese tiempo el laudero debía guardar abstinencia sexual y portarse bien para no ser censurado socialmente, ya que se creía que todo eso influía en el sonido de la jarana y la tarima. El bautizo de ambos instrumentos incluía sahumarlos con copal, regar y tomar alcohol, sacrificar algún pollo y ponerles un nombre, para finalmente tocar en un fandango.

En la cuenca del Papaloapan es común usar el arpa, mientras que en pueblos de origen afroamericano predomina la *leona* o *vozarrona*. En Los Tuxtlas y la Sierra de Sotavento se usa además el violín, también elaborado de una sola pieza. Otros instrumentos que se acoplan a la música jarocho son el pandero, el marimbal y la armónica, aunque recientemente se han incorporado el cajón peruano, el bombo y otros instrumentos. En la música indígena religiosa o de danzas tradicionales, se incluyen los mismos instrumentos jarochos, pero también se agregan bandolas, bandalinas y arpa indígena.

El son jarocho puede tocarse mínimo con tres jaranas, aunque no hay un número establecido de músicos, pues en el fandango pueden rodear la tarima hasta diez o veinte jaraneros. El canto o coplas pueden ser versos sabidos o versos antiguos que han pasado de generación en generación, aunque muchos se improvisan durante el fandango. El canto incluye exclamaciones, frases y gritos que no forman parte de la versada. Generalmente cada copla o verso contiene una sola idea. Esta característica diferencia al son de otros géneros. Jas Reuter define la copla de la siguiente manera:

La copla es un breve poema que encierra dentro de sí una idea completa; o sea que para tener sentido se basta a sí misma; no requiere su ilación con otras coplas, como sucede con muchas canciones monotemáticas, y en los corridos, en que hablamos por ello más de estrofas que de coplas (REUTER, 1980:158).

Los versos o coplas pueden ser cuartetos, quintos, o décimas espinelas, generalmente octosilábicas. De coplas que se cantan en los fandangos tomamos los siguientes ejemplos de esas estructuras:

Parece que ando solito
y ando muy acompañado,

traigo de mi parte a Cristo
que me sirve de abogado.
El que descubre su amor
y dice quién es su dama
agravia y quita el honor
y él mismo agacha la rama
para que otro corte la flor.
He cantado en Veracruz,
en Córdoba y Tierra Blanca,
y en el puente de la Luz,
y ronco de mi garganta
pregunto por tu salud.
Como caballos cerreros
se desbocan mis antojos
cuando me miro en tus ojos,
en tus ojos de lucero.
Con gran ilusión espero
el mirarte nuevamente,
siempre te traigo presente
y ya no tengo sosiego.
Ven a apagar este fuego
estrellita reluciente.

También son comunes las seguidillas, de siete o cuatro versos cuyo número de sílabas puede ser 7, 5, 7, 5 más 5, 7, 5, aunque las más comunes son 7, 5, 7, 5. Por ejemplo:

Para bailar la bamba
se necesita
una poca de gracia
y otra cosita.
Un cometa en el cielo
me está anunciando

que he de hallar la muerte
si sigo amando.

Otra manera de versar son las quintas o décimas de pie forzado o versos de argumento. Se declara una cuarteta o una quinta y las siguientes quintas o décimas deben incluir sucesivamente en su último verso un verso de la copla que sirvió de pie. Por ejemplo:

**Yo te doy razón de Roma
y de todo el mundo entero,
son tres divinas personas
y un solo Dios verdadero.**

Sé cuando la piedra poma
se empezó a ver en el mar,
sé también quién fue Mahoma,
vaya, para no cansar,

yo te doy razón de Roma.

Como he sido marinero
me ha gustado la vagancia
asco le tengo al dinero;
yo te doy razón de Francia
y de todo el mundo entero.

Con su sagrada corona
me saludó un padre santo,
le conversé de Mahoma
y él me dijo en dulce canto:

son tres divinas personas.

Con cuidadito y esmero
voy a hablarte la verdad,
aunque soy medio malero
creo en la Santa Trinidad
y un solo Dios verdadero.

A veces las coplas de carácter religioso esconden cuartetos o quintas picarescas. Anteriormente se llamaba *trovos* a las coplas o versos de argumento y eran comunes sobre todo en los combates versificados. Estos combates se daban entre rivales de amores o entre versadores que querían sobresalir sobre los demás. Durante estos combates no se baila, y el público califica el ingenio de los combatientes con aplausos o los censura con rechiflas.

El repertorio del son jarocho es amplio y muchos sones los comparte con otros sones regionales, como el son huasteco, el son planeco y el son de artesa. Entre los más comunes están *La bamba*, *El butaquito*, *La iguana*, *El toro*, *La morena*, *El guapo*, *El pájaro carpintero*, *El fandanguito*, *El balajú*, *El cascabel*, *Los enanos*, *La lloroncita*, *La guacamaya*, *La sarna*, *El Colás*, *El Ahualulco*, *El pájaro cú*, *Las poblanas*, *La candela*, *El Canelo*, *María Chuchena* y muchos otros, pues son más de cien sones, más los que se van acumulando que crean o recrean las nuevas generaciones, como *El chuchumbé*, *La carretera*, *La gallina*, *La caña*, *La guanábana*, *Sembrando flores*, *Luna negra* por mencionar algunos.

El Sotavento colonial y el Caribe afroandaluz

La historia del son jarocho y el fandango es centenaria. Viene de tiempos coloniales y en su conformación fue fundamental el puerto de Veracruz y la dinámica económica virreinal. Como un barco varado en la costa, el puerto de Veracruz definía antiguamente dos grandes regiones: el Barlovento y el Sotavento, términos marinos que designaban el rumbo desde donde venían los vientos dominantes, el primero, y el segundo, hacia dónde se dirigían. Sotavento es, en una embarcación, una isla o un cerro, el lado contrario de donde azota el viento. Ese Sotavento colonial empezaba inmediatamente al sur de la ciudad de Veracruz y abarcaba las alcaldías mayores o subintendencias de la Nueva Veracruz, Cosamaloapan, Los Tuxtlas, Acayucan y parte de Teutila y Villalta. Siendo una provincia administrativa, el Sotavento se convirtió en una región cultural, pues en realidad agrupó un territorio que desde tiempos olmecas empezó a diferenciarse del resto de Mesoamérica (GARCÍA DE LEÓN, 2011; ALCÁNTARA, 2010; DELGADO, 2004).

El descubrimiento de América permitió a España construir un gran imperio cuyas flotas y armadas circulaban por el mar Caribe y el océano Atlán-

tico, que controlaba decenas de puertos y extraía miles de toneladas de oro, plata, cacao, algodón, ixtle, grana cochinilla, vainilla, azúcar, tabaco y otros frutos que las tierras de América y Filipinas producían, mientras que la Corona se reservaba el monopolio de otros efectos como la sal, el mercurio, el papel y la pólvora, cuyos precios imponía arbitrariamente. Veracruz era barco y fortaleza, una garra española clavada en la costa para expoliar las riquezas de la vieja Mesoamérica, bautizada como Nueva España. Las riquezas que circulaban por los mares atrajeron a piratas y corsarios, en tanto que los monopolios reales dieron pie al surgimiento de contrabandistas. Una y otra vez los piratas saquearon puertos coloniales como Campeche, Cartagena, La Habana, Maracaibo, Panamá, Portobelo, Puerto Príncipe, Santo Domingo, Tampico y Veracruz, lo que obligó a la Corona a establecer la Armada de Barlovento, con sede en Veracruz, y crear las milicias de pardos y morenos libres para vigilar la costa desde Campeche hasta Tampico (GARCÍA DE LEÓN, 2011).

Ese gran espacio, inserto en una dinámica imperial, a lo largo de los siglos fue creando su propia cultura, mezcla de los remanentes de las culturas indígenas, las culturas europeas y las culturas africanas. Por ello Antonio García de León llama a este espacio el *Caribe afroandaluz* (GARCÍA DE LEÓN, 1992). Desde finales del siglo XVII por todo el Caribe afroandaluz se multiplicaron danzas cubanas, habaneras, bambas, potorriscos, fandangos, zarambeques y otros sones emparentados con la música popular española, pero adaptados y enriquecidos en América. Así nació el joropo venezolano, la mejorana panameña y el fandango jarocho, por solo mencionar tres casos (PÉREZ MONTFORT, 2003).

Vaqueros y lanceros

Durante la Colonia, ni la Antigua Veracruz ni la Veracruz Nueva se bastaron a sí mismas para abastecerse de alimentos. A veces se obligaba a los arrieros a llevar sus propios bastimentos o a transportar granos y harinas gratuitamente, para paliar la escasez. Por tal motivo se repartieron tierras a negros y mulatos libres en los alrededores de Veracruz. Los llanos de Cotaxtla, Medellín y Veracruz eran fértiles, y allí pastaban hasta ciento cincuenta mil cabezas de ganado mayor, mientras que otro tanto bajaba a pastar durante el invierno,

procedentes de Cholula, Puebla y Tlaxcala. Este ganado era conducido por vaqueros mulatos; y varios vaqueros más de la Veracruz se empleaban para cuidar el ganado de cuatrerros y coyotes (PATIÑO, 1985).

Así, las afueras de Veracruz se fueron llenando de ranchos de mulatos libres, que a cambio de no pagar tributos se alistaban como lanceros para acudir eventualmente a la defensa del puerto. El obispo Alonso de la Mota y Escobar en 1609 mencionaba sobre Veracruz: «es esta ciudad toda de vecinos españoles, tienen muchos negros y negras esclavos y otros muchos libres» y señalaba a las compañías de caballería que acudían a la defensa del puerto «que suelen ser los de todas las estancias, así de españoles como mestizos, mulatos y negros, que usan arma enastada» (MOTA Y ESCOBAR, 1987:53-54). El arma enastada era la lanza que usaban los milicianos, y que por ello se les llamaba lanceros, pero también era la jara o garrocha utilizada por los vaqueros para acosar al ganado cuando lo arreaban, y la media luna empleada para desjarretar al ganado cimarrón. Esos mismos vaqueros y milicianos vivían en jaros o matas, isletas y manchones de selva que salpicaban los llanos y que sobresalían durante las inundaciones periódicas. Por eso se les empezó a llamar *jarochos*, aunque la palabra jaro también designaba a los puercos monteses y se cree que era una manera despectiva de llamar a esos vaqueros y milicianos que vivían en estado semisalvaje.

Esa era la vida en los alrededores de la ciudad de Veracruz, pero también en los inmensos llanos del Sotavento. Las tierras bajas de Veracruz eran tierras conquistadas y explotadas, arrancadas a sus antiguos dueños indígenas y dedicadas a la ganadería extensiva. Toda la economía respondía a un sistema centralista cuyo corazón residía en España y giraba en torno a la monarquía. Las comunidades indígenas fueron despojadas de cientos de miles de hectáreas de tierras comunales para entregarlas a los conquistadores o a sus descendientes. Los indios mismos fueron parte del botín; esclavizados durante las primeras décadas de la conquista, fueron moneda de cambio para que llegaran los primeros caballos y vacas desde Cuba y Santo Domingo. Luego, cientos de pueblos fueron dados en encomienda, para que a cambio de prestar servicios personales y entregar sus riquezas a los españoles, les enseñaran las bondades del cristianismo. Al final, la Co-

rona se quedó con el tributo y las iglesias con los diezmos y primicias de las comunidades indígenas.

Eso dio pie para que en el Sotavento florecieran inmensas haciendas de ganado mayor: Corral Nuevo, Cuatotolapan, La Estanzuela, Los Almagres, Jesús del Calabozo, Nopalapan, San Agustín Guerrero, San Nicolás Sacapezco, Santa Catarina de Jaras, Santa Catarina de los Ortices, Santo Tomás de las Lomas, y otras más. Esas haciendas tenían entre cinco mil y veinte mil cabezas de ganado vacuno, la mayoría cimarrón. La mano de obra en un principio fue de esclavos negros y mulatos aunque pronto su mezcla con indígenas dio origen a una casta de hombres libres a los que más tarde se empezó a llamar rancheros y luego jarochos. Como hijos de negros y mulatos no tenían acceso a las tierras comunales indias, pero por ser hijos de indias tampoco heredaban la esclavitud. Esta casta era agrupada con el nombre genérico de chinos, pardos y mulatos, y en ella se incluía también a los zambos, mestizos, lobos y otras mezclas. Desempeñaban trabajos como vaqueros, arrieros, canoeros, carpinteros, zapateros, labradores y demás oficios que en general no querían desempeñar los españoles y que los indios tenían prohibidos. Desde fines del siglo XVII estaban obligados a organizarse en milicias de lanceros para cuidar las costas a cambio de no pagar tributo. Esos pardos y mulatos en los llanos ganaderos representaban hasta el 90% de la población, y en las cabeceras de las alcaldías y parroquias, como Acayucan, Chinameca, Cosamaloapan, San Andrés Tuxtla y Santiago Tuxtla eran hasta el 30 % de los habitantes. Muchos de estos pardos libres vivían en parajes, matas y jaros, donde formaban caseríos temporales, ya que cuando los hacendados o las autoridades pretendían cobrarles derecho de piso simplemente se mudaban de jurisdicción.

Desde el puerto de Veracruz hacia el sur eran los reinos del ganado, pues en 1780 pastaban en los llanos y tierras bajas más de doscientas mil cabezas de ganado vacuno, propiedad de veinte haciendas y de algunos ranchos, comunidades y cofradías. El Barlovento, en cambio, no llegaba a las veintisiete mil cabezas de ganado vacuno y cuarenta mil de ganado lanar. Esa dinámica ganadera que propició el surgimiento de los pardos y morenos libres del Sotavento, estuvo ausente en el Barlovento (AGN, Indiferente de Guerra, v. 23A).

Los fandangos coloniales

En Veracruz se concentraban productos de toda la Nueva España y de las provincias del Norte, de Chiapas y Guatemala, de Filipinas y la costa sudamericana del Pacífico. Cuando las flotas llegaban, miles de arrieros, milicianos, esclavos, marineros, pescadores, cargadores, zacateros, prostitutas, funcionarios, frailes, cocineras y lavanderas se concentraban en el puerto. Muchos dormían en las plazuelas, la playa y los portales y pasaban las noches en grandes fandangos que escandalizaban al clero y autoridades virreinales. Reiteradamente la Inquisición prohibió los fandangos, y al no poderlos desterrar optó por vigilarlos, censurando los bailes provocativos y las letras obscenas de los sones. Así, se prohibieron: *El chuchumbé*, *El toro*, *La manta*, *El pan de jarabe* y otros (DELGADO, 2004. ALCÁNTARA, 2010).

Iniciando el siglo XVIII ya estaba bien establecido el fandango jarocho en todo el Sotavento. Se consideraba que era un baile propio de las clases sociales bajas, de negros y vagos. Entre las primeras referencias documentales tenemos el expediente del negro José Domingo Gaitarro, buscado en 1767 por bígamo y oriundo del pueblo de San Lorenzo de los negros, «cantador y tocador, y sabe algunas relaciones que echa en los fandangos, y es muy fandanguero, inclinado al vicio de la embriaguez, ... que es muy maldiciente y llama a los diablos» (AGN, Inquisición, v. 1269, e. 21). Poco después, en 1769, el cura de Cosamaloapan denunciaba al alcalde mayor por la explotación inicua que hacía de los indios y por faltar a la moral, enamorando a las mujeres solteras y armando fandangos de negros en pueblos de indios, pero reprimiendo por la fuerza los fandangos que se armaban en casas de gente honesta sin su permiso (AGN, Indiferente virreinal, alcaldes mayores, caja 3946, exp. 12). Ese mismo año en Veracruz se denunciaba un fandango armado en la Plazuela de la Campana, que había provocado el escándalo de los asistentes por los movimientos lascivos de los bailarines, además de que tocaron sones prohibidos (AGN, Inquisición, v. 1178, e. 1).

Pero la censura eclesiástica no era suficiente para contener los bailes escandalosos y lascivos de las clases consideradas bajas. En 1773, el cura de Acayucan también denunciaba al alcalde mayor por armar fandangos deshonestos con las mulatas, con quienes proclamaba tener trato carnal y con quienes tenía «torpes divertimientos» (AGN, General de Parte, v. 51, e. 137).

Al año siguiente el alcalde mayor de Santiago Tuxtla provocó un tumulto de negros y mulatos al suspender un fandango no autorizado y llevarse presos a tres hombres y tres mujeres. Pese a todo, los fandangos siguieron, pues el cura de Tlacotalpan daba cuenta en 1790 que los caseríos de gente de «color quebrado» de la rivera de los ríos San Juan y Alvarado, como Salta Barranca, Guguiapa y Boca de San Miguel eran fandangueros, libertinos viciosos e ignorantes. Por el contrario, el teniente de justicia declaraba a favor de los mulatos y negros rivereños, ya que para armar los fandangos le pedían permiso y sólo los hacían en la tarde, con la presencia de un guardia, para evitar desórdenes (AGN, Clero regular y secular, v. 188, e. 7).

Los fandangos tenían mala fama en todas las Indias Occidentales, no solo en el Sotavento veracruzano. Hilarión de Bérnago, en 1761, decía que en la Nueva España se acostumbraban tres tipos de fiestas:

Sus cantos son, por lo común, deshonestos; pero peor son sus bailes, los que contienen gestos muy indecentes. Tres tipos de fiestas se acostumbran en el reino: la primera es dicho festín en el cual bailan a la francesa, y se acostumbra por las personas nobles y limpias, y en los cuales no hay ni desórdenes, ni escándalos; el segundo, los llaman sarao, en el cual hay una mezcolanza de cantos, sonidos, bailes, borracheras y otras desgracias; el tercero, finalmente, es llamado fandango, que es el más universal de la gente ordinaria, y en el cual hacen bailes, por ellos llamados el chuchumbé, la bamba y el huesito, que son los tres deshonestísimos (BÉRGAMO, 2013:168).

Fandangos jarocho del siglo XIX

Mucho se ha discutido, sin llegar a un acuerdo, si el gentilicio jarocho proviene de la lanza hecha de jaras; de jaro como adjetivo referido al cerdo montés; de jaro como isla que queda en medio de las inundaciones de los llanos, donde se refugiaba el ganado cimarrón; o de los marineros desertores provenientes de la playa de Las Jaras, en Chipiona, España. Lo mismo sucede con la palabra *fandango*, que algunos creen que proviene de una voz africana, aunque otros la derivan de su voz hermana, huapango, que creen que proviene de raíces nahuas y que significaría ‘sobre el tapanco’, o ‘encima de la tarima’.

La referencia escrita más antigua que tenemos de la palabra jarocho es de *A new dictionary Spanish and English*, que data de 1726, el cual la registra como jarócho, pero no la define, sino que nos remite a *xarócho*, término que a su vez no aparece consignado en el diccionario. El tomo IV del *Diccionario de Autoridades*, editado en España en 1734, no registra la palabra jarocho, pero si consigna jaro como adjetivo «que se aplica al puerco parecido al jabalí, en el color y dureza de sus cerdas». También registra el término fandango como «baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido mui alegre y festivo. Por ampliación se toma por cualquiera función de banquete, festejo o holgura a que concurren muchas personas». También registra la voz jara, que deriva de voz arábiga, mata, o del hebreo, «arrojar cualquier cosa», y que además de la planta refiere a «la saeta o palo arrojadizo con su punta muy delgada».

Alexander Von Humboldt, en 1802, al referirse a Veracruz y Alvarado define a los jarochos como gente de campo o vaqueros que se contraponen con los indios agricultores, honrados, industriosos y hospitalarios. Refiere que los jarochos

[...] son por lo común gente de color, cuya principal ocupación es la de cuidar los ganados. Su pereza es tan grande como su insensibilidad, su orgullo y su mala fe. Las mujeres de los guajiros jarochos son activas y laboriosas, y dedicadas, como los indios, a la industria, a la agricultura, y a semejantes suaves ocupaciones, son honestas y de un carácter muy afable. Los jarochos pasan su vida a caballo, ya por pasearse, ya por perseguir o lazar con singular destreza a los toros salvajes que andan errantes por los llanos (Humboldt, citado por GARCÍA DE LEÓN, 2009:102, nota 14).

El *Diario de México*, primer diario de la Nueva España, fundado por Carlos María de Bustamante y Jacobo de Villaurrutia, en 1806 acogía unos versos satíricos donde se habla de un jarocho taimado y mentiroso. El término se aplicaba como sinónimo de payo, es decir, hombre de campo, pero no estaba ligado a Veracruz.

Al parecer el término jarocho en un principio solo se refería a los hombres de campo, con alguna mezcla de negros y mulatos, especialmente a los vaqueros de las haciendas que también se desempeñaban como lanceros, sin que fuera propiamente un gentilicio para los vaqueros veracruzanos, como puede inferirse del *Bosquexo de la Revolución de Nueva España*, de autor desconocido, escrito en noviembre de 1810 y publicado por J.M. Blanco White en abril de 1811 en *El Español*. Al referirse a las tropas de Hidalgo, escribe el anónimo autor:

El cura Hidalgo se había declarado Generalísimo del ejército de América: tenientes generales Allende, Aldama y un tal Abasolo, con una larga promoción de Coroneles, y otros subalternos, formando su mayor fuerza los cinco mil hombres de tropa reglada de los cuerpos de Milicias infieles, y de 14 mil hombres de á caballo de los jarochos de las haciendas, que las iban talando, y destruyendo al paso (BLANCO WHITE, 1811:23).

Refiere la misma obra que entraron «los bandidos» en Valladolid el 20 de octubre de 1810 y que para contener a los insurgentes se creó en México un cuerpo de voluntarios europeos y americanos a los que se unieron cuatro mil «hombres decentes de todas clases» y para evitar que los insurrectos llegaran de Valladolid a México por Toluca, el virrey mandó al teniente coronel Torcuato Trujillo «con mil hombres escasos de tropa reglada y 500 lanceros de las haciendas inmediatas» (*Ídem*, 24). El trato diferenciado que da el autor a los jarochos y los lanceros de las haciendas, nos indica que el término jarocho fue usado con carácter despectivo.

Sin embargo, la palabra jarocho no parece haber trascendido entonces el ámbito de la Nueva España, pues el *Diccionario de la lengua castellana*, editado por la Imprenta Real de Madrid, en su quinta edición de 1817, tampoco la registra, pero sí lo hace con *fandango*, al que define como «cierto baile alegre muy antiguo y común en España. Llámase también así al tañido o son con que se baila. Lo mismo que baile de botón o cascabel gordo». El mismo diccionario consigna que jaro o jara es un adjetivo «que se aplica a los puercos que tiran a rojos o cárdenos».

Al parecer el término jarocho ya estaba bien establecido en toda la Nueva España, pues José Joaquín Fernández de Lizardi en su novela *La Quijotita y su prima* (1818-1819) menciona una trajinera de Chalco llamada *La Jarocha*.

Ya lograda la Independencia, el término jarocho se fue aceptando como un gentilicio para designar a los vaqueros mulatos de los alrededores de Veracruz, que fue la acepción que le dio Humboldt. También se decía que el ejército de Guadalupe Victoria estaba formado por jarochos de las haciendas del centro de Veracruz y que eran gente necia e ignorante. Entre 1822 y 1823 se publicó en el puerto el *Diario de Veracruz*, afín a Antonio López de Santana, donde apareció —entre otros diálogos— *Un comerciante y un jarocho*, donde nuevamente el término jarocho tenía una connotación negativa.

Luis Benítez Carrasco (199) propone que jarocho es un gentilicio proviene de los marineros forzados de Chipiona, los cuales:

cuando podían desertaban y siguiendo por las Barrancas, hacia Antón Lizardo, y Alvarado, se asentaban en aquellas playas, que tienen en el mar a corta distancia, una isla que se llama Salmedina, como la que hay frente a Chipiona, y allí ellos y sus descendientes, se llamaron a sí mismos “jarochos”, como procedentes de la playa de La Jara en España y también allí, tienen por patronas a la Virgen del Rosario y a la Virgen del Rocío

Sin embargo, esta es una de las versiones más débiles sobre el origen de dicho gentilicio, pues implicaría que los jarochos originalmente eran españoles peninsulares pobres, y no resultado de la mezcla de negros e indias. Incluso hoy los habitantes de Las Jaras se llaman a sí mismos jareños y no jarochos, pues jarocho es un término despectivo que no asumen como propio. Además, entre Antón Lizardo y Alvarado la población mayoritaria fue afroestiza, y sus lagunas fueron refugio de negros cimarrones por más de doscientos años. Si hubo allí marineros desertores de Las Jaras debieron ser una minoría. Al menos otro viajero, comerciante y espía, Eugenio de Aviraneta, nos describe en 1825 a los jarochos de Alvarado y sus alrededores como descendientes de españoles, sin mezcla. Aviraneta escribe que «el jarocho

tiene a gloria descender de la sangre española y hace alarde de venir de los conquistadores. Miraban con desdén al indio, al mulato, y hasta al criollo y los llamaban sangre revuelta, y los consideraban inferiores en todo». Sin embargo, José Luis Melgarejo Vivanco juzgaba que esa era «la típica opinión indocumentada de un recién llegado metido a pontífice», puesto que en general se consideraba jarocho a los descendientes de negros e indias (MELGAREJO, 1979:11).

Eugenio de Aviraneta tuvo oportunidad de asistir a un fandango cerca de Alvarado, probablemente en Arbolillo, el cual ya tiene todos los elementos de los fandangos actuales:

Aparecieron los músicos con sus guitarras, bandurrias, violines, panderos y panderetas y sonajería. Se organizaron los bailes en la plaza y era lo mismo que en la Andalucía, fandangos, boleras y otras danzas desenvueltas como la zarabanda, etc., que se conocían derivar de los primitivos españoles, que poblaron aquellas rancherías. Creía hallarme en España, en Jerez de la Frontera, porque hablaban puro andaluz, con aquel ceceo que les es propio, y el andar jaque y fanfarrón (AVIRANETA, 1906:16).

El mismo autor describe una costumbre jarocho que va a perdurar mucho tiempo después, como es el adorno de las mujeres con cocuyos:

Tenían además un cinturón de cucuyos, que son unos escarabajos, cucarachas o correderas, que tienen una luz fosfórica, como los gusanos de luz en Europa, pero con la diferencia que los cucuyos tienen una luz resplandeciente y extensa que parecen exactamente esmeraldas de noche. Estos cucuyos tienen por la parte de la cola unos anillos naturales por los que se van ensartando en seda torzal a manera de cuentas de rosario y forman los adornos más caprichosos para las mujeres (*Idem*, 15).

Sobre el origen de la palabra jarocho, el mismo autor, al describir las casas de esta casta, refiere que: «En el cuarto principal de entrada (el jarocho) tiene las sillas de sus caballos, las bridas y mantas, y sus armas, que consisten

en machetes, para su propia defensa o para rozar las malezas en el monte, o las jaras, de donde deriva el nombre de jarocho» (*Ibidem*, 21).

Louis de Bellemare también menciona a los cocuyos como adorno de las muchachas que asistían a los fandangos. En 1840, durante un fandango en una ranchería cercana a Veracruz llamada El Manantial, describe a una joven «graciosísima, cuyos pies se movían con ligereza sobre la yerba. Adornaba sus cabellos negrísimo una diadema de flores mezcladas de cocuyos cuyo brillante matiz ceñía su frente de una fantástica y misteriosa aureola». También destaca el uso de «la gala» o «el galeo», que consiste en que al bailar una mujer, el pretendiente le entrega su sombrero o una cinta, los cuales para recuperarlos tiene que entregarle una moneda, de oro o plata, al terminar el fandango (BELLEMARE, 2009:139-144).

Carl Christian Sartorius, en 1850, identificaba a los jarochos con descendientes de negros y aclaraba que jarochos son los nativos de la costa, y de también los describía negativamente:

El habitante de la costa no es partidario del trabajo excesivo. La liberalidad, que es parte del carácter innato del jarocho, es una costumbre arraigada en él. El río le da pescado y tortugas; el bosque le proporciona suficiente caza; además, el hombre gana dinero fácilmente elaborando carbón de leña para venderlo, que es muy solicitado en Veracruz.

La familia posee algunos burros que le ayudan a llevar una vida cómoda. El jarocho, como suele llamarse al nativo de la costa, se sentiría humillado si tuviera que cargar en su espalda un pesado cántaro de agua, aun cuando el río se encuentra sólo a unos pasos de su cabaña; lo que él hace es unir con una cuerda dos grandes cántaros; los cuelga sobre el lomo del pollino, se monta sobre éste y se dirige a la corriente. Al llegar al río, se mete al agua con el animal, para que los cántaros se llenen por sí mismos; así no se molesta en desmontar (SARTORIUS, 1990:56-57)

Otro viajero, Johann Salomon Hegi, quien coincidió con Sartorius en la hacienda de El Mirador, en los alrededores de Huatusco, mencionaba un fandango que observó en Chistla alrededor de 1850:

Poco después empezaron a tronar cuetes y petardos y el salón se llenó inmediatamente de gente que había estado esperando en la oscuridad la señal para poder entrar. La orquesta empezó a tocar; el violinista tocaba con un arco tosco un violín miniatura de fabricación casera, acompañado de dos jaranas y un arpa. El público se electrizó y muy pronto, la tarima estaba llena de siete parejas. Aunque ésta no media más de dos y medio metros cuadrados, cabían allí perfectamente cuarenta y ocho pies, ya que los bailarores y las bailadoras casi no se mueven de su lugar. El torso y la cabeza permanecen inmóviles; en los hombres ésta última se voltea para los lados y aunque fingen indolencia, controlan perfectamente cada contorsión de los pies (HEGI, 1989:126).

Un médico, naturalista y viajero francés, Lucien Biart, también alrededor de 1850 escribe sobre los jarocho:

El aislamiento de los jarocho hace de ellos un pueblo aparte, con sus hábitos propios, sus leyes, sus costumbres; miran a sus compatriotas de otras partes de la República como extranjeros que no merecen sino desprecio. Sin embargo, a pesar de su primitiva rudeza son moralmente superiores a los mestizos medio civilizados de las ciudades y el viajero nunca tiene por qué quejarse de ellos». El mismo autor, al describir los grandes hatos de ganado cimarrón que se conducían a la tierra templada, señala: «En estas expediciones, los conductores van armados con unas lanzas muy largas llamadas jarochas; de aquí el nombre familiar de jarocho que se les da en la meseta, y que desconocen la mayor parte de mis compatriotas» (BIART, 1962:252).

En julio de 1851 el periódico *El Veracruzano* publicaba el romance de José María Esteva Ñor Gorgonio, aunque el propio diario aclaraba que el mismo romance salió publicado años antes en otro periódico de igual nombre. Este romance es una de las fuentes clásicas sobre los jarocho, ya que describe cómo se realizaban los fandangos en la primera mitad del siglo XIX. Con sus 'tipos veracruzanos' este autor fue uno de los que más contribuyeron a afian-

zar el estereotipo del jarocho como propio de los vaqueros mulatos de los campos de Veracruz. Al menos su romance titulado *El Jarocho*, está fechado en 1843, y en él pinta a los jarochos como habladores y cobardes, valoración que perdurará en sus demás escritos. Escribe sobre los fandangos de tarima, los sones de a montón y el galeo jarocho.

En una calle sombría
que llaman la Concha Perla,
retirada de bullicio
por no haber fondas en ella
tan solo hay un bailecillo
y en él bailan muy contentas
diez o doce jarochitas
tan graciosas como bellas:
de madera en un tablado
el fandango taconeán,
al son de arpas y jaranas
y unas que llaman rasquetas.
Los jarochos a los lados
les cantan y palmotean
y les ponen sus sombreros
y rojas bandas les tercián.

En la segunda mitad del siglo XIX vamos a encontrar numerosas referencias sobre el fandango jarocho en Acayucan, Chinameca, Huimanguillo, Jáltipan, Minatitlán, Soteapan y Tuxtepec, entre otros pueblos y ciudades. Incluso el Obispado de Tehuantepec, al cual pertenecían la mayoría de municipios del sur de Veracruz, volvió prohibir el fandango en 1892, por considerarlo pecaminoso, lascivo y lleno de abominación (DELGADO, 2004).

No obstante, los fandangos jarochos prosiguieron en las primeras décadas del siglo XX. Una magistral descripción de Miguel Covarrubias, en la década de los años cuarenta, consigna que seguían anunciándose los fandangos mediante cohetes, como hoy día también se hace. Describe Covarrubias:

En cada pueblo y en toda ranchería hay una especial plataforma de madera (tarima), una especie de caja de armonía levantada pocos centímetros del suelo, con orificios abiertos en los costados para darle resonancia, y rodeada de bancos para el público. En cada costado o esquina se colocan los músicos: dos tocan las jaranas, especie de ukuleles, es decir, pequeñas guitarras de cuatro cuerdas, que ejecutan un ritmo enérgico adornado con veloces y floridas variaciones interpretadas por un arpa de fabricación casera, o un requinto, otra jarana que toca melodías puntuadas con una larga hoja o espada de cuerno o asta. Un cantor se lanza a entonar su canción en un agudo, punzante falsete, con una peculiar caída de tono al final de la estrofa: tres o cuatro versos gritados, más que cantados, que son retomados por otro cantor (COVARRUBIAS, 2004:40).

Abunda el autor que tales fandangos se hacían por Alvarado, Lerdo, Tlacotalpan, Tlalixcoyan y «los Coatzacoalcos al sur, en Los Tuxtles y en Tuxtepec». En una amplia y poética descripción, Covarrubias habla de la manera de invitar a las muchachas a subirse a la tarima a bailar, del vestido de los asistentes, de la manera de bailar, de los combates versificados y de los versos mismos. Agrega que «las mujeres, independientemente de la edad y la belleza, llevan cintas de satén, flores y luminosos cocuyos en el pelo, un gran chal de seda sobre los hombros» (*idem*).

Hoy los fandangos han sido retomados con vigor por nuevas generaciones de jóvenes. Fuera del Sotavento los fandangos jarocho y encuentros de jaraneros son comunes en ciudades como Los Ángeles y San Francisco, México y Xalapa, donde las reglas para bailar y tocar se aplican de manera flexible. Si por un lado el son se ha recuperado y ha crecido, por otro lado las maneras tradicionales de tocar, afinar y cantar se han ido perdiendo, y ya casi no es posible escuchar los estilos regionales. Sin embargo podemos afirmar, con toda seguridad, que el porvenir del son jarocho está consolidado por lo que resta del siglo XXI.

Fuentes

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. Ramos: Clero Regular y Secular, General de Parte, Inquisición, Indiferente de Guerra e Indiferente Virreinal.

HEMEROTECA NACIONAL: Diario de México, Diario de Veracruz y El Veracruzano.

Referencias

AGUIRRE TINOCO, Humberto (1991). *Sones de la tierra y cantares jarocho*. Xalapa: Instituto Veracruzano de Cultura/Casa de Cultura de Tlacotalpan.

Alcántara López, Álvaro (2010). "Los fandangos de tarima del sur de Veracruz. La fiesta del son jarocho", en *Veracruz, cuna del son jarocho*. Verona, Italia: Tenaris Tamsa.

AVIRANETA E IBARGOYEN, Eugenio (1906). *Mis memorias íntimas. 1825-1829* [Editadas por Luis García Pimentel, con prólogo de Luis González Obregón]. México: Moderna Librería Religiosa.

BENÍTEZ CARRASCO, Luis (1990). "Dárselas con queso", en revista de fiestas *Sanlúcar de Barrameda. Revista de las fiestas de primavera y verano*, 26. Cádiz, España: Industrias Gráficas Santa Teresa.

BÉRGAMO, Hilarión de (2013). *El viaje a México de Hilarión de Bérgamo*. México: Martín Clavé Almeida Editor/UAM-A/ADABI de México, A.C.

BIART, Lucien (1962). *La tierra caliente. Escenas de la vida mexicana. 1849-1862*. México: Editorial Jus.

COVARRUBIAS, Miguel (2004). *El sur de México*. Colección Clásicos de la historiografía Mexicana del Siglo XX. México: INEHRM.

DELGADO CALDERÓN, Alfredo (2004). *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. México: CONACULTA.

____ (2010). "Son jarocho: identidad, arte y cultura", en *Veracruz, cuna del son jarocho*. Verona, Italia: Tenaris Tamsa.

ESTEVA, José María (1998). *La campana de la misión. Tipos veracruzanos*. Colección Rescate núm. 42. Xalapa, Ver.: Universidad Veracruzana.

FERRY, Gabriel [alias Louis de Bellemare] (2009). "Un fandango en El Manantial, 1840", en *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos* [Compilación de Antonio GARCÍA DE LEÓN]. México: CONACULTA/Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio (1992). "El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular", en *La Jornada Semanal* 153, 12 de enero, pp. 27-33. México.

- _____ (2009). *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA. Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.
- _____ (2011). *Tierra adentro, mar en fuera. El puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento, 1519–1821*. México: FCE/UV.
- HEGI, Johann Salomon (1989). *Veracruz de 1849 a 1860*. México: Grupo Aluminio.
- MELGAREJO VIVANCO, José Luis (1979). *Los jarochos*. Xalapa, Ver.: Gobierno del Estado de Veracruz.
- MORENO RIVAS, Yolanda (1979). *Historia de la música popular mexicana*. México: CONACULTA/ Alianza Editorial Mexicana.
- MOTA Y ESCOBAR, Fray Alonso de la (1987). *Memoriales del obispo de Tlaxcala. Un recorrido por el centro de México a principios del siglo XVII*. México: SEP.
- PATIÑO DE ÁVILA, Álvaro (1985). "Relación de la ciudad de Veracruz y su comarca", en *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*. Tomo segundo. México: UNAM.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo (2003). *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS/CIDEHM.
- RAMÍREZ FELIPE, Apolinar (1996). *Soy como el peje en marea. Versos antiguos de fandango*. Acayucan, Ver.: Dirección General de Culturas Populares. Unidad Regional Acayucan/Casa de Cultura de Minatitlán.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1817). *Diccionario de la lengua castellana*. Quinta edición. Madrid: Imprenta Real.
- REUTER, Jas (1980). *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Editorial Panorama.
- SALDÍVAR, Gabriel (1934). *Historia de la música en México*. México: SEP-Publicaciones del Departamento de Bellas Artes.
- SARTORIUS, Carl Christian (1990). *México hacia 1850*. México: Cien de México/CONACULTA.
- STEVENS, John (1726). *A new dictionary Spanish and english and english and Spanish. Diccionario Nuevo Español y Ingles, y Ingles y Español; mucho más copioso que quantos ahora han salido a luz*. Londres: Impreso por J. Darby et. al.

EL SON HUASTECO, IDENTIDAD MUSICAL DE UNA REGIÓN*

Jesús G. Camacho Jurado**

María Eugenia Jurado Barranco***

Lo que se conoce como son huasteco no es el único tipo de expresión musical que caracteriza a la Huasteca. En ésta existe una gran diversidad de manifestaciones sonoras que son poco conocidas y menos aún valoradas. Los pueblos indígenas que habitan este espacio: teenek, nahuas, otomíes, tepehuas y totónacos son portadores de una herencia musical que se plasma generalmente en lo que se denominan sones de costumbre. Sin embargo, éstos no son reconocidos como parte importante de la identidad cultural de los grupos de la región, a pesar de que mantienen un diálogo musical constante con el son huasteco. Así, este trabajo tiene dos propósitos centrales: por una parte explicar por qué el son huasteco ha sido emblemático para definir una región cultural; y, por otra, analizar las características musicales de los sones huastecos y de los sones de costumbre con el fin de encontrar sus semejanzas y diferencias.

Es importante aclarar que el mundo musical de la Huasteca es tan amplio que sería ambicioso tratarlo en tan breve espacio, por lo que en este trabajo nos centramos en el estudio del son huasteco y de los sones de costumbre que tienen una dotación musical similar: violín, huapanguera y jarana. El análisis se limita a la música de la Huasteca hidalguense, en concreto de los

* Todas las partituras incluidas en este artículo han sido elaboradas por Jesús G. Camacho Jurado.

** Licenciado en Composición por la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Desde 2011 es maestro de violín en la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza del Centro Cultural Ollin Yoliztli. Como ejecutante de violín y jarana huasteca ha grabado cuatro producciones independientes con los grupos Bossanónimos y Gorrión Serrano.

*** Licenciada en Etnología por la ENAH, concluyó estudios de licenciatura en la Facultad de Economía de la UNAM y de maestría en Desarrollo Urbano en el COLMEX. Ha laborado en instituciones como el IPN, la ENAH, el INI y la CDI, donde ha investigado ciudades medias, estudios regionales, migración, alfarería, rituales, música y danza.

municipios de Huejutla y Atlapexco, espacios en los que hemos realizado trabajo de campo y se han registrado diversas expresiones musicales entre sus pueblos indígenas.

1. Son huasteco y son de costumbre

La Huasteca es una amplia región que comprende porciones de los estados de Guanajuato, Hidalgo, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Tamaulipas y Veracruz. Se ubica en el noreste de la república mexicana, entre la costa norte del Golfo de México y la Sierra Madre Oriental, entre los ríos Cazonces y Soto la Marina (RUVALCABA Y PÉREZ ZEVALLOS, 1996). En la región, el son huasteco es sello de identidad de mestizos e indígenas. Sin embargo, los nahuas de la Huasteca hidalguense, en especial los de Huejutla y Atlapexco, consideran que es un género propio de los mestizos, que a pesar de que ellos también lo interpretan, es música alejada de lo religioso. Las categorías que utilizan los nahuas de estos municipios para referirse al son huasteco son *Cuicatl chinaco* y/o *tatzozoncayotl*; y para el son de costumbre la de *cuicatl huehuetlanamiquiliztli* o *xochicuicatl* (véase CAMACHO JURADO Y JURADO, 2012). Uno refiere a los chinacos como sinónimo de mestizos, que en el siglo XIX lucharon para lograr la Independencia de México y en las diversas invasiones extranjeras que sufrió el país en el mismo siglo. No es gratuito que uno de los grupos en el que participó *El Viejo Elpidio*, Roque Castillo, Humberto Betancourt, Pedro Galindo y —más tarde, en 1934, Nicandro Castillo— llevara el nombre de Los Chinacos.¹ Mientras las categorías de los sones de costumbre refieren al pensamiento antiguo y a la música de flor.² Los nahuas de la región hacen una clara diferencia entre estos dos tipos de sones: el son huasteco y el son de costumbre. Para ellos, los sones de costumbre son de respeto y requieren seguir ciertas normas, como veremos en seguida:

¹ Véase RIVAS PANIAGUA, 2014.

² Véase CAMACHO JURADO Y JURADO, 2012.

Cuadro 1. Comparativo entre el son de costumbre y el son huasteco

Son de costumbre	Son huasteco
Es música de y para las deidades del maíz y los santos patronos. El origen de esta música se explica través del mundo mítico.	Es música de y para los humanos. Ellos la crean y la reproducen. Su origen se explica a través de la historia.
Ser músico es un don que se adquiere a través de los sueños, por medio de ellos se establece un diálogo con las deidades, quienes lo otorgan y van enseñando su música.	Cualquiera que tenga facilidad en la ejecución de los instrumentos y desee puede tocar esa música.
Para incrementar el conocimiento musical se va a las cuevas a pedir a las deidades antiguas más conocimiento.	Para dominar la interpretación musical se debe practicar, ensayar.
La música se interpreta en espacios considerados sagrados.	La música se interpreta en ferias, fiestas familiares, cantinas, principalmente. Ahora en festivales y encuentros.
Es música para agradecer y pedir a las deidades por el bienestar familiar, principalmente que se logre la cosecha de maíz, que se cure algún enfermo o se encuentre un buen trabajo.	Es la música para generar alegría y regocijo. «Es música para estar contentos o tristes porque alguien nos dejó» [Cirino Moedano, Huizquililitla, Huejutla, Hgo. Es integrante del Trío Calamar, que interpreta sones huastecos y de costumbre].
Tiene normas, que si no se respetan, las deidades se molestan y mandan enfermedades e incluso la muerte. Pero también su música sirve para curar.	Tiene ciertas normas para su ejecución, pero no cumplirlas solo muestra desconocimiento, pero no hay una repercusión mayor.
Antes de interpretar esa música se debe ayunar y tener abstinencia sexual. «Hay que tener mucho respeto a todas las personas» [Pedro Pablo Hernández, Panacaxtlán, Huejutla, Hgo. Fue músico de costumbre, interpretaba el arpa que acompañaba la Danza de Moctezuma].	No se sigue ninguna restricción alimenticia ni sexual.

Son de costumbre

Son huasteco

<p>Durante el rito, por lo general se consume atole agrio (xocoatoli o zinatoli) y tamales (pataches, bolines, zacahuil, entre otros). El aguardiente y la cerveza son empleados para hacer el brindis con las deidades, incluyendo a la Madre Tierra, para ello vierten unas gotas de la bebida en la tierra antes de tomarla.</p>	<p>Durante la celebración, el aguardiente, la cerveza, refrescos y la comida condimentada, como cecina, bocones y enchiladas siempre están presentes.</p>
<p>Por lo general, al iniciarse un rito, los instrumentos son incensados y floreados como símbolo de respeto. En su construcción hay ciertas normas, como pedir permiso y perdón al árbol con que se fabricará el instrumento, antes de cortarlo. Antes de usarlos se realizaba una especie de “bautizo”, donde se floreaban.</p>	<p>En su construcción no se hacen ritos específicos, simplemente se buscan ciertas características que debe tener la madera para que se elabore un buen instrumento.</p>
<p>«Es música florida, es bella porque se dedica a nuestras deidades que nos otorgan el sagrado maíz. Es música de Dios: Chicomexóchitl. Por eso siempre ofrendamos a los cuatro rumbos» [María Antonia Bautista, Tecacahuaco, Atlapexo, Hgo. Es la Madrina de Chicomexóchitl].</p>	<p>Es la música de son huasteco es la de «abajo, es la que se aleja de Dios. La de Dios es la música de arriba» [Miguel Noriega, Chalma, Veracruz. Es el capitán de la Danza de Moctezuma].</p>

Fuentes: JURADO y CAMACHO Jurado, 2011; CAMACHO JURADO y JURADO, 2012; trabajo de campo: 2003, 2012 y 2017.

Estos dos tipos de sones siguen un proceso de desarrollo paralelo histórica y socialmente.

Un poco de historia

Los nahuas y los teenek de la región conservaron durante el periodo colonial ciertos instrumentos que aún siguen tocando para agradecer a sus deidades antiguas, en especial al sagrado maíz y a los santos patrones que impusieron los españoles en cada pueblo. Entre ellos tenemos a los *ayacachtli* o sonajas, las flautas de mirlitón, los teponaztles, tambores cuadrados y flautas que





Huizquililitla, Huejutla, Hidalgo, noviembre de 2017. Fotografía: María Eugenia Jurado.

acompañan la danza de los voladores, entre otros. Gran parte de sus actuales ritos, en donde se emplean estos instrumentos son: las milpas, los cementerios, las cuevas, los ríos, los montes y los atrios de las iglesias. Sin embargo, durante la Colonia fueron incorporando otros instrumentos musicales para recrear sus propios ritos, entre los cuales se encontraban diversos tipos de arpas, guitarras y tambores que incorporaron los pueblos huastecos para recrear sus ritos de costumbre.

De acuerdo con Saldívar (1987:219), entre los primeros instrumentos que llegaron a la Nueva España estaban la trompeta, el tambor, el pífano, el arpa, la vihuela y la guitarra. Durante la época colonial, estos instrumentos fueron apropiados por los diversos grupos de la Huasteca: españoles, negros, mestizos e indígenas que imprimieron su propio sello a la música regional. Los instrumentos de cuerda no tardaron en ser construidos por los indígenas para incorporarlos en sus ritos religiosos y festividades profanas. Ellos tenían en náhuatl los términos *mecaueuetzotzona, ni*, para referirse a tañer vihuela o arpa, y *mecaueuetl*, para referirse a esos instrumentos (MOLINA, 1966:391). Castellanos (1985) señala que los indígenas consideraron a estos instrumentos como membranófonos y no como cordónonos. En la actualidad, algunos músicos indígenas se refieren a la huapanguera como tambor de cuerda o *mecahuehuatl*, en náhuatl.

En el primer cuarto del siglo XVIII, ya se habían consolidado los grupos de poder en la Huasteca. En 1823, los caciques de la región, quienes tenían el poder económico y político promovían su separación como una provincia más; argüían, basándose en Juan Jacobo Rousseau «que la felicidad debería estar sustentada en las características de los pueblos: (RANGEL Y SALAZAR, 2002:71)». En el *Manifiesto de Huejutla*, se daba por sentado que había ciertas características de la población que le daban unidad, pero omite mencionar los intereses de las élites.³ Desde entonces una de las características culturales de la región era la interpretación de música que llevaba como parte de su dotación arpas y guitarras. Al respecto, Noyola (2002:45) menciona que en

³ Quien promovió el manifiesto, fue «el alcalde del Ayuntamiento de Huejutla, Cristóbal Andrade [...] La Provincia Huasteca estaría conformada por 54 pueblos extraídos de las provincias de: Estado de México, Nuevo Santander, Puebla, San Luis Potosí y Veracruz» (RANGEL Y SALAZAR, 2002:60). Estas intenciones separatistas se dieron en diversas ocasiones hasta el año de 1953.

esa época, en los parajes de la Guapas y Saucillo, lugar de entrada a la Huasteca, residían personas que se dedicaban a la elaboración de arpas y guitarras, instrumentos que eran comercializados por los arrieros.⁴ Con seguridad, con la propagación de estos instrumentos musicales, los criollos y mestizos empezaron a recrear e imprimir su propio sello a los muy populares sonecitos de la tierra, que en la región derivaron en el son huasteco. Mientras los pueblos indígenas se apropiaron de esos instrumentos para recrear sus ritos de costumbre,⁵ pues en el siglo XIX la ejecución de arpas, guitarras y violines, en ritos y fiestas populares ya se había consolidado, por lo que era una práctica común en ese espacio pluriétnico (véase CABRERA, 2002; DE LOS SANTOS, 1991).⁶

A la par de la introducción de instrumentos musicales, se dieron en la región, y en específico en la Huasteca hidalguense, cambios significativos en su estructura agraria, pasando en los primeros años de la colonia de las congregaciones y la instauración de las encomiendas, a la conformación de ranchos y haciendas donde se tenía una economía mixta, conformada por la producción de maíz, frijol, caña de azúcar y ganado mayor. Escobar señala que en Huejutla a finales del siglo XVIII en las haciendas y los ranchos se integraban como trabajadores los mulatos, así como los indígenas que al huir por las pesadas cargas tributarias que les imponían la corona española, se convertían en indios laboríos.⁷ De tal forma que haciendas y ranchos eran espacios multiétnicos, donde criollos y mestizos tenían el dominio, lugares en los que se iba recreando una cultura musical, donde cada grupo imprimía su herencia cultural. En esos espacios se recreaba la música de cuerdas o de son, cuando

⁴ El autor toma esta información del AGNM, Historia, vol. 30, exp. 6, f. 94-94v.

⁵ «... el Costumbre es un concepto que refiere a un ciclo ritual, asociado a ceremonias mágico-religiosas y emotivas cargadas ese vivencias, cuyo proceso de gestación inicio durante la Colonia [...] se ofrenda a los santos patronos del panteón católico y a las deidades 'antiguas', relacionadas con el ciclo de crecimiento del maíz. Son rituales propiciatorios, terapéuticos y de agradecimiento en los que se da una comunión con las deidades con el fin de conservar el equilibrio de los diferentes ciclos de la naturaleza, del ser humano y cósmicos» (JURADO y CAMACHO JURADO 2011:165).

⁶ «Diversos sonecillos de la tierra, tonadillas, y otros bailes de carácter popular que la sociedad criolla y mestiza preferían. Los solecitos del país o solecitos de la tierra se ejecutaban por lo regular con acompañamiento de arpa, violín, mandonas, salterios y guitarras» (citado por GUZMÁN, 1986:133).

⁷ «Un detalle interesante es que, en 1791, Huejutla contaba con 6, 045 habitantes, entre indios, españoles, mulatos y otras castas, viviendo en las haciendas y los ranchos, lo que equivalía al 40 por ciento de la población total que tenía la localidad en ese momento» (ESCOBAR, 1998: 69).

había bodas, fiestas patronales, ferias y carnavales.⁸ De tal forma que los indios huidos servían de red cultural entre indígenas y los demás grupos sociales.

Pedro Antonio de los Santos escribe en el siglo XIX que: «los mestizos de las clases medias de los pueblos de la provincia y los mulatos festejaban y aún festejan el carnaval, con bailes denominados ‘fandangos’ (hoy guapangos) donde acostumbraban sus banquetes». En este documento el autor considera como sinónimos la palabra fandango y huapango. También menciona el instrumental utilizado desde entonces: violín y guitarra, no aclara si esta última es quinta huapanguera.

Hernández Azuara (2003:128) indica que las primeras menciones documentales del fandango en México datan del siglo XVIII, cuando se van definiendo sus características por regiones. Para el siglo XIX Cabrera (2002:105) señalaba entre líneas las características del huapango, que es fiesta, música, baile, versos improvisados. Afirma que los huapangos «se bailan como jarabes ciertas sonatas que ahí se usan mucho, y que en general son de un mismo estilo, cada una se distingue por su nombre como el caimán, el sacamandule, etc. Todas son muy antiguas y mientras unos están bailando, unos cantan una tonada parecida a las que se llaman glosas o justicias. Hay también trovadores que improvisan, y algunas veces cantan dos alternativamente».

Cabrera (2002:104-105) escribe que la «gente de razón», es decir criollos y mestizos, recreaban en sus fiestas el huapango; y señala que los bailes son allí clasificados de dos maneras: o son piezas porque se bailan polkas, cuadrillas, danzas, etcétera, o son sones que también llaman huapangos. Aclara que «los hacen en las casas más decentes y concurren a ellos con gusto las primeras familias de la población». De estas citas deducimos que, en la Huasteca, el huapango se recreaba entre todos los grupos sociales y al practicarlo los grupos de poder daban legitimidad a esa expresión musical. Cabe señalar que en esta clasificación de los bailes realizados en la región, no se mencionan

⁸ Hernández Azuara (2003:112) afirma que la palabra *son* proviene cuando menos del siglo XIII. Y menciona que en el *Diccionario de autoridades* se define el término *son* como un «ruido concertado que percibimos con el sentido del oído, especialmente el que se hace con arte, o música». *Son* significa “tañido” y que equivale al término latino *sonus*, sonido: «El son particular, que se toca en cualquier instrumento» musical (*DICCIONARIO DE AUTORIDADES*. 1737, 3:223).

las danzas que ya realizaban los indígenas, se toman en cuenta sólo aquellos bailes que gustaban a los caciques.

Entre los siglos XIX y XX, los caciques de la región han tomado ciertos elementos propios de la cultura huasteca como símbolos de poder, para legitimar su dominio sobre los demás grupos sociales; además del zacahuil, la cocina con enchiladas o bocoles, el aguardiente, el café endulzado con piloncillo (chancaca), es el son huasteco el símbolo por antonomasia. «Hugo Rodríguez Arenas escribió lo siguiente: «Salvador Murillo Rodríguez nació en 1880 en la hacienda de Crisolco, Yahualica, Hidalgo; falleció en 1939. Violinista, intérprete y maestro de reconocidos músicos huapangueros como Elpidio Ramírez Burgos. Su hacienda sirvió como punto de reunión de revolucionarios y trovadores». [Folleto del CD *Fui soldado de levita*. Pachuca, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo s/n, 2010; citado en RIVAS PANIAGUA, 2014:26]. Por su parte Hernández Azuara (2003:46) destaca que: «Gonzalo N. Santos, gobernador y cacique de la Huasteca potosina, contrataba con frecuencia los servicios de “El Viejo”. Gonzalo N. Santos, *El Alazán Tostado*, se ufanaba siempre de su estereotipo huasteco ya que [...] presumía [...] de escuchar los sones huastecos o huapangos». ⁹ En la actualidad, los grupos de poder económico y político en la Huasteca hidalguense realizan eventos públicos donde el platillo musical fuerte es la presentación de grupos que interpretan el son huasteco. Con el fin de atraer turistas para tener clientes en sus hoteles, paleterías y restaurantes, los caciques de Huejutla toman ahora las expresiones culturales propias de los pueblos indígenas, como un atractivo más que caracteriza a la región, entre ellas las diversas danzas que, por lo general, se practican en el ámbito religioso o festivo de las comunidades aledañas al municipio.

Los instrumentos con los que se interpreta actualmente el son huasteco son: el violín, la huapanguera o quinta huapanguera y la jarana. Todavía hasta principios del siglo XX, la jarana no se incorporaba en la interpretación de esta música. Por ello, el instrumental que adoptaron los pueblos indígenas para recrear los sones de costumbre, entre otros, fue el dueto conformado por violín y huapanguera; algunos ya han incluido la jarana. Cabe mencionar que

⁹ Al referirse a *El Viejo* el autor hace alusión a Elpidio Ramírez Burgos, mejor conocido como *El Viejo Elpidio*.

ciertos sones huastecos también se incorporan a los ritos del costumbre, pero por lo general no los cantan.

Espacios de ejecución del son huasteco y del son de costumbre

Si bien cada tipo de sones tiene sus propios espacios de ejecución, hay celebraciones como ferias, bodas, ritos funerarios, fiestas patronales y eventos públicos en que se presentan estos dos tipos de expresiones.

Como ya lo habíamos señalado, una de las ocasiones en que se recreaba el son huasteco eran, y siguen siendo, las ferias celebradas en los principales municipios de la Huasteca hidalguense, como lo es Huejutla. En ellas se realizaban peleas de gallos acompañadas de esta música. En la actualidad, presentan en su programación la ejecución de algunas danzas, todas ellas se realizan fuera de su contexto original de ejecución.

Durante las bodas se colocaba un *tlapextli* adornado con un arco de flores, en lo alto de un árbol, al cual subían los músicos para interpretar sus sones. Cabe mencionar que entre los nahuas y algunos mestizos de la región, el trío huasteco acompaña a los novios desde la iglesia hasta la casa del novio. En ciertos momentos la madre de la novia se sienta y ya no quiere caminar, ello indica que el padre del novio debe repartir cervezas entre todos los invitados; ya satisfecha, se levanta y sigue su camino. Los sones no se cantan, pero indican los momentos álgidos de la celebración. Por ejemplo, interpretan la *Xochipitzahuac* cuando, sobre un petate, se hincan los novios mientras la madre del novio los inciensa. También interpretan el *Canario* cuando los padres y demás parientes cercanos a los novios les dan consejos de la forma de llevar un matrimonio; en ese momento se destacan los roles que deben cumplir cada uno de los cónyuges. Entrada la madrugada, cuando la fiesta está por concluir, el trío huasteco interpreta los sones *El guajolote* y/o la *Xochipitzahuac*, para que junto con los padres de los novios y los padrinos ‘baile un guajolote”; ello como símbolo de alegría y de armonía entre los nuevos parientes.

Cuando hay un difunto adulto es acompañado al panteón por un dueño de son huasteco, en ocasiones por el trío. Cuando va el cortejo fúnebre, los sones no se cantan; al llegar al panteón, si hay algún son que gustara al

difunto en vida, se interpreta con el canto. Si el difunto era músico, durante el velorio asisten diversos grupos de son huasteco para rendir homenaje a su compañero; esos son momentos muy emotivos, pues se interpretan temas como *El llorar*, *El huerfanito*, *Canarios* y *la Xochipitzahuac*.¹⁰ Cabe mencionar que para la celebración del Xantoloj, periodo de la fiesta de muertos en la Huasteca, se acompaña con trío huasteco o con el dueto, las danzas de huehues, matlachines y cuanegros (véase JURADO, 2001).

Para la realización de una fiesta patronal, el son huasteco también es interpretado para acompañar a la procesión; pero en ocasiones, estos sones los ejecuta la banda de viento. Es una algarabía la que se produce, si consideramos los cohetes y que la danza de *Inditas* también forma parte de la procesión; danza que va acompañada del tradicional trío huasteco o del dúo de violín y jarana, y el canto de las muchachas. La *Xochipitzahuac* y los *Canarios* sirven para abrir y terminar la procesión y para acompañar la misa celebrada en honor al santo, en el ínterin se interpretan alabanzas con la banda de viento o con el dueto ya mencionado. Son en los espacios de la comunidad y la iglesia católica en la que se ejecutan las danzas del costumbre acompañadas con el trío huasteco: *Tres Colores*, *Xochitinij* e *Inditas* que tienen sus propias características (véase JURADO y CAMACHO JURADO, 2012). Cada una de estas danzas lleva sus propios sones, y comparten otros. Margarito Moedano nos comentaba que antes, las dos primeras danzas se realizaban para agradecer la cosecha de los primeros elotes y ahora se ejecutan en el espacio de la iglesia. Sería muy extenso tratar el desarrollo de estas danzas, por lo que sólo analizaremos en este artículo algunas de sus características musicales.

2. Análisis musical del son huasteco y el son de costumbre

El son huasteco es un género musical hermanado con los distintos estilos regionales del son mexicano, pero que ha llegado a tener una personalidad propia a través de las relaciones sonoras que han tejido pueblos muy diversos, como ya lo mencionamos.

¹⁰ Las bodas y funerales en la Huasteca ya se describían de esta forma en la década de los cincuenta del siglo pasado. Cuando el autor hace referencia a “parejas” se refiere al dueto de violín y huapanguera (véase FERNÁNDEZ, 1955).

El son huasteco comparte, con los sones que recorren amplios territorios de la geografía mexicana, un juego en la métrica de sus melodías y en la manera de hacer el acompañamiento, que consiste en utilizar los acentos naturales de dos compases equivalentes: 6/8 y 3/4. Por ejemplo, en los sones planecos y abajeños, o en los sones de tamborileros de los chontales, se alternan estos dos compases, de la siguiente forma:

Compás sesquiáltero



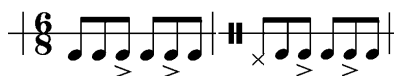
A esta fórmula métrica y rítmica se le conoce como ‘compás sesquiáltero’, es decir, que alterna un compás de dos pulsos; con otro, de tres pulsos. En el compás de 6/8 tenemos a los octavos agrupados en dos pulsos, de tres octavos cada uno. En el compás de 3/4 tenemos los octavos agrupados en tres pulsos, de dos octavos cada uno. Cada pulso conlleva un pequeño acento que es más fuerte en el primer pulso de cada compás.

Son los instrumentos de cuerda rasgueada los encargados de llevar el ritmo base de los sones, con las variaciones y los adornos correctos, según cada estilo regional. En el caso de los sones del Occidente de México, son la vihuela y la guitarra de golpe los instrumentos que cumplen dicho papel.

En algunas variantes del son calentano, encontramos una forma distinta de usar estas acentuaciones en el patrón rítmico que tocan la guitarra sexta o la guitarra panzona:

Patrón rítmico del son calentano

Patrón rítmico del son calentano con apagado

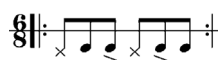


En esta ocasión, ya no se alternan los dos compases con acentuaciones distintas, sino que ahora conviven simultáneamente en un sólo compás. Una de las variantes al tocar este patrón rítmico, es utilizando un rasgueo apaga-

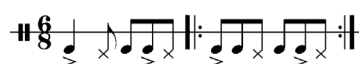
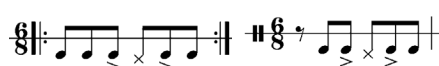
do¹¹ en el primer tiempo. En esta forma de ejecutar la base rítmica del son, sigue siendo el primer tiempo, aún con el apagado, el pulso más débil respecto a los acentos en el tercer y quinto octavo.

En el son huasteco, la combinación de éstas acentuaciones se realiza de la siguiente manera:

Patrón rítmico del son huasteco



Variantes del patrón rítmico del son huasteco



En este caso, el apagado marca los dos pulsos del compás de 6/8, mientras que con el rasgueo se enfatizan los acentos de un compás de 3/4. Aquí, otra vez quedan sintetizadas las acentuaciones de los dos compases ya mencionados. En la segunda variante del patrón rítmico, está ausente el sonido del primer pulso, por lo que los acentos y el apagado del cuarto octavo adquieren mayor fuerza y presencia. La tercera variante es un rasgueo *en contra*, es decir con el apagado en el tercer y sexto octavo; con las secuencias de los rasgueos desplazados en el tiempo; y sin dejar de hacer los acentos propios del patrón rítmico original. Esta forma de ejecutar el acompañamiento genera varios pulsos simultáneos y se vuelve un recurso importante para la polirritmia que se forma con las líneas melódicas del violín y del canto.

La jarana y la huapanguera son los instrumentos encargados de llevar el acompañamiento rítmico y armónico del son huasteco, mientras que el violín ejecuta la melodía que dota de una identidad específica, a cada son. Con estos tres instrumentos que conforman el trío huasteco, más las voces de los intérpretes, cuyo canto con falsete es otro de los sellos característicos del estilo; cada una de las piezas tradicionales invitan a zapatear en medio de un sin fin de anacruzas, síncopas, contratiempos y polirritmias.

Las melodías y las progresiones armónicas de los sones huastecos están dentro del sistema tonal heredado y desarrollado por la música española

¹¹ Un rasgueo apagado es un rasgueo que su sonido es inmediatamente silenciado con las uñas de los dedos, para impedir que haya resonancia de las cuerdas.

y europea durante el Renacimiento y el Barroco. Al igual que la música de esa época, los huapangueros afinan sus instrumentos medio tono o hasta un tono más grave que el *La 440*. Esto les permite alcanzar y acomodar con la voz los tonos más agudos que exigen los sones complicados de entonar, casi siempre a través del falsete.

Actualmente se escuchan sones viejos con nombres de animales como: *La araña, El perdiguero, La liebre, La acamaya, El guajolote, El caballito, El toro requesón, El coyotito, El querreque, y El caimán* que se encuentran en tonalidades mayores, generalmente en Sol mayor y Re mayor. Sin embargo, *El gallo* se canta en una tonalidad menor, casi siempre en Re menor.

También hay sones que provienen de otros géneros musicales que llegaron a esta región y a gran parte del territorio mexicano durante la época colonial, y que en este proceso de diálogo intercultural permanente, se transformaron en piezas ejecutadas con el ritmo de un son huasteco, pero conservando otras características melódicas, armónicas y rítmicas de sus contenidos anteriores. En este rubro tenemos al *Fandanguito, la Malagueña, y la Petenera*.

En el tema de la *Malagueña*, los violinistas hacen variaciones a lo largo del son, alternándolas con las estrofas cantadas. Así mismo, en el canto existen múltiples variaciones al tema, que se manifiestan en la voz y en el gusto de cada huapanguero. En la melodía de la *Malagueña* huasteca, así como en todos los sones huastecos, hay maneras de acomodar y ajustar la melodía que se canta, al registro de cada intérprete.

La malagueña

Son huasteco

El tema la *Malagueña* está compuesto por cuatro frases, y cada frase es susceptible de ser transformada. Por otro lado, hay distintos puntos en los que es posible realizar un falsete, ya depende del gusto y la habilidad del músico para ejecutarlos correctamente.

Las malagueñas conforman un género musical proveniente del sur de España, que alude a las mujeres de Málaga, Andalucía. En este género musical es recurrente el uso de progresiones armónicas en escalas meno-

res donde el séptimo grado puede ser mayor o menor, dependiendo de, si la progresión asciende o desciende¹². Esto puede apreciarse en la *Malagueña huasteca*, pero también en las malagueñas de otras regiones de México, como en las planecas y calentanas, o en la *Malagueña curreña* de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca.

Moderato ♩ = 113

Violin

Tema

D7(V^o7) Gm(i^o)

5 F-7(VII^o-7) Bb(III^o) C(IV^o) Bb(III^o)

Tema/Variación 1

9 D7(V^o7)

13

Tema/Variación 2

17

21

Tema/Variación 3

25 D7 Gm

29 **Final**

F F7 Bb Bb C Bb D7

12 La escala de Sol menor utilizada en la Malagueña huasteca es: Sol-La-Sib-Do-Re-Mib-Fa/Fa#-Sol. En donde el séptimo grado cambia según si el acorde es de D7 o de F. I^o II^o III^o IV^o V^o VI^o VII^o I^o



Huizquililitla, Huejutla, Hidalgo, noviembre de 2017. Fotografía: María Eugenia Jurado.

Tanto las malagueñas como las peteneras y los fandanguitos mexicanos son ejecutados en tonalidades menores: en Mi menor, La menor, Sol menor y Re menor. Muchas veces existen modulaciones o inflexiones a tonalidades mayores cercanas o relativas en estas piezas. La *Petenera* huasteca y la *Malagueña* curreña de la Costa Chica se acostumbran tocar en Mi menor con una modulación a Sol mayor. El *Fandanguito* huasteco puede transitar de Sol menor a Sol mayor y viceversa. En el caso de la *Malagueña* huasteca, está en la tonalidad de Sol menor y contiene una inflexión al relativo mayor, es decir, a la tonalidad de Si bemol mayor.

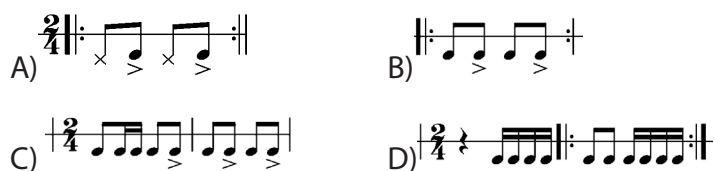
Una de las maneras comunes de transformar el tema es a través de los arpeggios en dieciseisavos que corresponden a los acordes de la progresión armónica siguiente: D7/ Gm/ F/F7/ Bb/ C/ Bb/ D7.

V^o7/ i^o/ VII^o-7/ III^o/ IV^o/ III^o/ V^o7

Una característica más que comparten la mayoría de las malagueñas mexicanas es que el tema comienza sobre el quinto grado (V^o7/i) de la tonalidad menor en cuestión, o en el quinto grado (V^o7/I) del relativo mayor; para concluir sobre el quinto grado (V^o7/i) de la tonalidad menor principal.

Con este breve recorrido por el son huasteco, ya contamos con algunos elementos para presentar una comparación tentativa entre el son huasteco y el son de costumbre, entre los nahuas de la Huasteca hidalguense. El uso del apagado en los rasgueos de la jarana y la huapanguera está presente tanto en el son huasteco, como en gran parte de los sones de costumbre. Aunque el apagado aparece en la ejecución de otros instrumentos de cuerda rasgueada para interpretar los sones de otras regiones de México, es en el son huasteco y en el huapango arribeño donde se vuelve indispensable. En el son jarocho con las jaranas, en el son planeco con la guitarra de golpe, y en el son calentano con la guitarra sexta, se ejecutan variantes del mánico primordial, que utilizan el golpe apagado. Sin embargo, muy bien se interpreta el estilo de estos sones sin tener que recurrir a él.

Entonces, cuando oímos la música de las danzas que aquí analizamos, nos percatamos de que muchos de los sones que las conforman, utilizan un patrón rítmico en 2/4, la mayor parte de las veces recurren al apagado alternado con un rasgueo, con movimientos de la mano de arriba hacia abajo. Esto se verifica en los sones de las danzas de *Tres Colores* e *Inditas*, y en algunos de los sones de las danzas de *Xochitinij*, *Huehues*, *Matlachines* y *Cuanegros*:



A).- Patrón rítmico de sones de las danzas de *Tres Colores*, de *Inditas*, *Matlachines*, *Xochitinij*, *Huehues*, y *Cuanegros*. B) Patrón rítmico sin apagado de algunos sones de las danzas de *Xochitinij* y *Cuanegros*. C) Patrón rítmico de son de la danza de *Cuanegros*. D) Patrón rítmico de sones de la danza de *Cuanegros* y de *Matlachines*.

Esta forma de alternar un golpe apagado y otro rasgueado como acompañamiento es común a los sones de varias danzas de la Huasteca; en los sones de Carnaval, entre los otomíes, totonacos y nahuas de la Sierra Norte de Puebla y de la Huasteca veracruzana, también se utiliza con frecuencia.

Huizquilixóchitl

Danza de Tres Colores

Musical score for **Huizquilixóchitl**, **Danza de Tres Colores**. The score is written for Violin I and Violin II in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two sections: **Sección A** and **Sección B**. The Violin I part starts with a double bar line and a repeat sign. The Violin II part also starts with a double bar line and a repeat sign. Chordal accompaniment is indicated by letters below the staves: D(I°), A7(V°7), D(I°) for Violin I; D, D7, G(IV°), A7, D for Violin II; and G, A7, D for the bottom staff.

La entrada

Danza de Tres Colores

En las danzas de *Tres Colores*, *Inditas* y *Xochitinij*, además del violín, la jarana y/o la huapanguera, los danzantes portan una sonaja, con la cual se completa la dotación instrumental. En algunos casos, como en la danza de *Xochitinij*, las sonajas van llevando el pulso, fusionando su timbre con el apagado de los instrumentos de cuerda rasgueada. En las danzas de *Tres Colores* e *Inditas* a veces pasa lo mismo, pero también las sonajas pueden ejecutar el mismo patrón rítmico que llevan la jarana y/o la huapanguera.

Musical score for **La entrada**, **Danza de Tres Colores**. The score is written for Violin in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. It starts with a tempo marking: **Danza** ♩ = 105. The score is divided into **Sección A** and **Sección B**. The first line shows the beginning of the piece with a double bar line and a repeat sign. The second line starts at measure 7. The third line starts at measure 13 and includes a first ending (1) and a second ending (2). The fourth line starts at measure 19 and ends with a double bar line.

A diferencia de los sones huastecos, los sones de estas danzas no recurren a tantas transformaciones del tema principal, están conformados por menos frases y/o frases más cortas. Las pequeñas variaciones que llegan haber consisten sobre todo en adornos como apoyaturas y mordentes. En este sentido, podemos afirmar que estos sones son más estáticos, ya que funcionan como rezos para entrar en contacto con lo sagrado.

Aunque existen estas diferencias formales, en la estructura rítmica de los sones de las danzas hay coincidencias con los sones huastecos; en el uso extensivo de las anacruzas, de las síncopas y de los contratiempos.¹³

Jesús está pasando por aquí

Danza de Inditas

Los sones de la danza de *Inditas* son los únicos que llevan canto. Las voces de las danzantes dibujan una melodía casi idéntica al tema expuesto por el violín. En este ejemplo podemos apreciar una melodía en anacruza, que en la Sección B se enriquece con las síncopas y las ligaduras.

Violin

Allegretto $\text{♩} = 110$

Sección A

D(I°)

Sección B

A7(V°7) G(IV°) D

A7 G D

A7

1 2

Desde el punto de vista armónico, hemos encontrado que en las danzas no hay sones en tonalidades menores; sólo tonalidades mayores, casi

¹³ La anacruza, se refiere que la melodía empieza antes del primer tiempo del compás. El contratiempo es el ritmo que entra en los tiempos débiles de los pulsos del compás. La síncopa se refiere a un sonido que entra en contratiempo y se alarga omitiendo uno o más pulsos del compás.

siempre en Sol mayor y Re mayor. Mientras que en el son huasteco existe un repertorio amplio de sones en tonalidades menores, y además de las tonalidades de Sol mayor y Re mayor, para algunos temas se utiliza Do mayor como en La pasión, Fa Mayor en el son El sentimiento y La mayor en el San Lorenzo.

Ahora analizamos un son de *Huehues*, cuyo acompañamiento en 2/4, alterna apagado y rasgueo, como ya vimos antes. Una vez más, se hace evidente la riqueza rítmica que existe y se concentra en estas piezas. El Tema de *La flor del maíz*, compuesto de cuatro frases, empieza en anacruza, y se vale de octavos, octavos con puntillo, dieciseisavos sueltos, agrupados en dos, y tresillos de octavo. La Sección B es una variante del Tema de la Sección A, construida sobre la misma progresión armónica.

La flor del maíz

Danza de *Huehues*

En la danza de *Huehues*, aunque predominan los sones en 2/4 con el patrón rítmico antes mencionado, también hay sones que se interpretan igual que un son huasteco, o inclusive, son sones huastecos a los cuáles se les omite la versificación cantada. Por ejemplo, la *Entrada*, el *Diablito*, y el *Tecolote* se acompañan con mánicos de son huasteco, mientras que *El caimán* y *La acamaya*, que son sones huastecos con letra y canto, también se incluyen dentro de la danza pero sólo la parte instrumental. Algo parecido ocurre con la danza de *Cuanegros*.

The musical score is for the piece "La flor del maíz" in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 115. It is divided into two sections: Sección A and Sección B. The score is written for Violin (Violin) and Violin (Vln.).

Sección A: Starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first measure is an anacrusis. The melody consists of eighth notes and quarter notes. Harmonic annotations include C(IV°) under the first measure of the second phrase, and G(I°), D7(V°), and G under the first three measures of the third phrase. There are triplets of eighth notes in the second and third phrases.

Sección B: Starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes and quarter notes. Harmonic annotations include D-7 and G under the first two measures, and D7 and G under the last two measures. There are first and second endings marked with "1" and "2" over the final measures.

Tecolote

Danza de Huehues

vivo ♩ = 140

Introducción (B) Tema A

Violín

6
G7 C(IV) D D7 G C

11
D D7 G D/ G

16
Tema A

21

El *Tecolote* es un ejemplo que nos muestra un punto importante de encuentro y de intersección entre el son de costumbre y el son huasteco, ya que en el aspecto rítmico y formal es muy similar a un son huasteco, sin embargo conserva sus características de son de costumbre al ser puramente instrumental y no utilizar la variación melódica en el desarrollo de la pieza, sino la reiteración del material sonoro.

Cuadro 2. Diferencias y similitudes entre los sones de costumbre y el son huasteco

Elementos musicales	Sones de costumbre	Son huasteco
Métricos	2/4 y 6/8+3/4	6/8+3/4
Rítmicos	Anacruzas, síncopas contratiempos, y ocasionalmente polipulsos.	Anacruzas, síncopas contratiempos, polipulsos y polirritmia.
Melódicos	Reiteración del material sonoro.	Amplio desarrollo de las variaciones del tema principal y de temas secundarios. Improvisación.

Armónicos	Sol mayor y Re mayor. Uso, sobre todo, de los grados armónicos: I, V-7, y IV-7. En menor medida se utilizan los grados armónicos menores: ii, iii y vi.	Sol mayor, Re mayor, La mayor, Do mayor, Fa mayor, La menor, Mi menor, Re menor y Sol Mayor. Uso de todos los grados armónicos, del Iº al VIIº.
Formales	Sobre todo temas melódicos en pocas frases (con frecuencia 2 frases) y/o frases cortas. Aunque en la danza de <i>Huehues</i> encontramos sones contruidos en 4 frases.	Sobre todo temas melódicos con más frases (con frecuencia 4 frases) y/o frases más largas, a veces con interludios hechos con un material melódico contrastante. Uso de variaciones motivicas.
Tipos de rasgueo	Con apagado y sin apagado	Con apagado
Canto	No hay canto, con excepción de la danza de <i>Inditas</i> .	Sí hay canto, con falsete, y con variaciones melódicas constantes.

Uno de los aspectos significativos del *Tecolote* y del *Canario* es el uso de dobles cuerdas en el violín, atacados cerca del talón del arco; práctica muy extendida en los sones huastecos nombrados *ejecutivos*¹⁴, como el *Aguanieve*, el *Zacamandú*, *El caimán*, la *Huasanga*, el *Fandanguito* y la *Petenera*.

En el son huasteco sobre todo, porque es frecuente encontrar pasajes así en el *Canario*, se realizan pasajes en dobles cuerdas, donde el arco va de una cuerda a otra, alternando en dieciseisavos una melodía con una nota pedal, o dos melodías paralelas.

Una de las características musicales que aparece en el son huasteco y que se encuentra ausente en los sones de costumbre, es el uso de pespunteo en la huapanguera y ocasionalmente en la jarana, que no es más que un contrapunto melódico compuesto por los motivos que están presentes en el tema principal expuesto por el violín. Este contrapunto se realiza en la parte instrumental del son.

¹⁴ Llamados así por ser sones viejos que requieren de mayores capacidades técnicas para ejecutarlos en el violín, generalmente con acompañamiento en contra, y cuyos motivos melódicos pueden ser ampliamente variados.

En suma, consideramos que el son huasteco y el de costumbre por compartir un desarrollo histórico paralelo y descender de raíces musicales compartidas, tienen similitudes que le dan un sello musical a la región, a pesar de que no siempre se compartan sus espacios de ejecución. Ya es tiempo de reconocer la riqueza musical, mítica y social de los sones indígenas.

Referencias

- CABRERA, Antonio J. (2002). *La Huasteca potosina. Ligeros apuntes sobre este país* [1876]. Colección Huasteca. México: CIESAS/El Colegio de San Luis, A.C.
- CAMACHO JURADO, Camilo R. y JURADO BARRANCO, María Eugenia (2012). *Cuícat Tlanamiquiliztli. Pensamiento musical de los nahuas de la Huasteca hidalguense*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- CASTELLANOS, Pablo (1985). *Horizontes de la música precortesiana*, Colección popular. México: FCE.
- DE LOS SANTOS, Pedro Antonio (1991). *Historia antigua de los tres partidos de la Huasteca potosina. Memorias de un criollo. Apuntes históricos y biográficos que forman el suscrito, de la región Huasteca, sacado de documentos auténticos y recabados de personas idóneas que fueron testigos oculares de los acontecimientos a que me voy a referir*. México: Archivo Histórico de San Luis Potosí.
- ESCOBAR, Antonio (1998). *De la costa a la sierra. Las huasteca, 1750-1900. Historia de los pueblos indígenas de México*. México: CIESAS/INI.
- FERNÁNDEZ, José (1955). "Notas folklóricas sobre una región Huasteca", en Vicente T. MENDOZA, *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, No. X, pp. 95-101. México: Circulo Panamericano de Folklore.
- GUZMÁN, José Antonio (1986). "La música instrumental en el virreinato de la Nueva España", en Julio ESTRADA [ed.], *La música en México*, tomo I, pp. 75-145. México: UNAM.
- HERNÁNDEZ, César (2003). *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. Colección Huasteca. México: CIESAS/El Colegio de San Luis, A.C./Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- JURADO, María Eugenia (2001). *Xantolo: el retorno de los muertos*. México: CONACULTA-FONCA.
- JURADO, María Eugenia y CAMACHO, Camilo R. (2011). *Arpas de la Huasteca en los rituales del Costumbre: tener, nahuas y totonacos*. Colección Huasteca. México: CIESAS, Secretaría de Cultura de San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, A.C., Universidad Autónoma de San Luis Potosí, CONACULTA-FONCA.

- MOLINA, Alonso de, Fray (1966). *Vocabulario náhuatl-castellano, castellano-náhuatl* [Compilada por Antonio de Spínosa, 1571]. México: Ediciones Colofón.
- NOYOLA, Inocencio (2002). "Comercio y estado de guerra en la Huasteca potosina, 1810-1821", en Antonio ESCOBAR y Luz CARREGHA [coord.], *El siglo XIX en la Huasteca*. México: CIESAS/El Colegio de San Luis, A.C.
- RANGEL, José Alfredo y SALAZAR, Flor de María (2002). "Élites, territorialidad y fragmentación política: la Provincia Huasteca de 1823", en Antonio ESCOBAR y Luz CARREGHA (coord.), *El siglo XIX en la Huasteca*, pp. 59-92. México: CIESAS/El Colegio de San Luis, A.C.
- RIVAS, Enrique (2014). *Nicandro Castillo. El hidalguense* [con disco compacto]. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo.
- RUVALCABA, Jesús y PÉREZ, Juan Manuel (1996). *La Huasteca en los albores del tercer milenio. Textos, temas y problemas*. México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/IPN/Universidad Autónoma de Chapingo/CIESAS/Centro de Investigaciones Históricas de San Luis Potosí/INI.
- SALDÍVAR, Gabriel (1987). *Historia de la música en México*. México: SEP-GERNIKA.

PIREKUA DEL PUEBLO P'URHÉPECHA

Néstor Dimas Huacuz*

El pueblo p'urhépecha se conforma por cuatro regiones geográficamente identificables: El lago de Pátzcuaro, La Ciénega de Zacapu, La Cañada de los Once Pueblos y La Sierra. En estas regiones se cultiva la música, la danza y el canto llamado *pirekua*. La *pirekua* es el canto de la tradición musical en idioma p'urhépecha con temas diversos que contribuye a la identidad y cohesión del pueblo indígena. El concepto viene del verbo *pireni*: cantar y con el sufijo nominalizador *-kua* es canto o canción y el cantador es *pireri*. Dicho término se ha extendido en el español rural de Michoacán y de México como *pirekuas*.

Las *pirekuas* se cantan de manera individual, en dueto, trío, orquestas de cuerdas, grupos corales, en la actualidad también se interpretan en bandas de viento y *tecnobandas* con instrumentaciones electrónicas. Se identifican dos ritmos, el son o sonecito en compás de 3/8 y el abajeño en 6/8; para la interpretación, generalmente se canta a dos voces; primera y segunda.

Los antecedentes que se tienen sobre la música y el canto de los grupos indígenas de México son las crónicas que escribieron los frailes en el siglo XVI, así como las evidencias arqueológicas de los diferentes *cués*, *yácatas* o pirámides, en donde se han encontrado silbatos, cascabeles y caracoles, ocarinas y flautas, que están actualmente en vías de estudio y análisis por los organólogos, para interpretar los posibles sistemas tonales de los pueblos mesoamericanos.

Las crónicas nos mencionan la relación que existía entre los instrumentos, la música, el canto y la danza, con respecto a los festejos rituales que

* P'urhépecha de Santa Fe de la Laguna, Municipio de Quiroga Michoacán. Integrante del grupo de *pireris*: "Los hermanos Dimas". Licenciado en Etnolingüística y Maestro en Estudios Étnicos. Miembro del Seminario de Cultura P'urhépecha. Asesor de la Dirección de Educación Indígena en Michoacán y docente de la Universidad Pedagógica Nacional, Unidad 161 de Morelia.

se llevaban a cabo en los centros ceremoniales, fueran éstos de tipo festivo, fúnebre o, como el que nos relata la *Relación de Michoacán* escrita en 1541, en ocasión de la muerte del *cazonci*:

[...] y llevaban ansímismo un bailador y un tañedor de sus atabales y un carpintero de sus atambores [...] poníanse todos guirnalda en la cabeza del trébol y amarillábanse las caras e iban tañendo delante, uno, unos huesos de caimanes; otros unas tortugas y tomábanle en los hombros, solo los señores y sus hijos, venían todos sus parientes del apellido Eneani y Tzacapuhire [ti] y Uanacace. Iban cantando con él, un cantar suyo que empieza de esta manera: Utayne uze yoca, zinatayo maco, etc. [...] (ALCALÁ, 1977:221).

Es indiscutible la importancia que tenían la música, el canto y la danza en las ceremonias de los antiguos p'urhépechas, en donde residía una perfecta organización ritual estructurada por los señores principales, los sacerdotes o diputados dedicados exclusivamente al oficio de atabaleros que participaban en ceremonias oficiales en los templos llamados *cúes*. Algunos de los que tañían los atabales se llamaban *atapacha*, y otros que tañían las cornetas se llamaban *pungacucha*.

En el caso particular del canto, encontramos que éste es realmente difícil de documentar, a no ser por las referencias de los diccionarios del siglo XVI, en donde figuran ciertos términos que nos hacen pensar que existieron maneras de cantar según se evidencia en la lengua p'urhépecha. En el *Diccionario de la Lengua Tarasca de Michoacán*, elaborado por Maturino Gilberti en 1559, y en la obra de Juan Baptista de Lagunas: *Arte y Dictionario*, escrito en 1574, se asientan los siguientes términos que evocan dichas maneras de canto en el mundo p'urhépecha antiguo:

<i>pireni</i> :	cantar
<i>pirepiremuni</i>	cantar chanzonetes
<i>pireratahpeni</i> :	hacer cantar
<i>pirequa</i> :	canto
<i>pirequareni</i> :	cantar como borracho

<i>piremuni:</i>	cantar de coro o pronunciar lo que se lee
<i>pirehchacuni:</i>	cantar o bendecir la mesa (GILBERTI, 1559:89)
cantar el hombre:	<i>pireni</i>
cantar a otro:	<i>piretspeni</i>
cantar tiple:	<i>cuichani, tzahuapehchani</i>
cantar suavemente:	<i>hiuaquanhas, aspequanhas pireni</i>
canto levantar	<i>piretatspeni</i>
canto componer sobre lo acaecido a otro:	<i>pirequa upe [n]stani</i>
canto, llano:	<i>hurimbeti pirequa</i>
canto de órgano:	<i>thamaq[ua] pirequa</i>
canto de hombre:	<i>tzihuintza pirequa</i>
canto que se canta a otro:	<i>piretsperaqua</i>
canto de tiple:	<i>cuichaqua, tzahuapehchaqua</i>
cantor:	<i>pireri</i> (GILBERTI, 1559:239-240)
música arte de cantar:	<i>pirequa hurengua</i>
músico enseñado en esta arte:	<i>pirequa hurendacata</i> (GILBERTI, 1559:413-414)
<i>pireponi:</i>	venir cantando en diversas partes o lugares (LAGUNAS, 1983:191)
<i>piretani:</i>	hazer cantar a los otros (LAGUNAS, 1983:341)
O bien el que tañe el teponaztli:	Y por quanto el q[ue] tañe, comienza a cantar, o entona a los otros se dirá, <i>pirerati</i> vel. <i>Piretati</i> y así se dirá el que entona el choro, o en cualquier otra

parte hazie[n]do hazer, o provocando
a los otros a que cante[n]

(LAGUNAS, 1983: 341)

En estas fuentes podemos advertir que los términos en su mayoría se refieren a las acciones emprendidas a través del canto para fines de evangelización. Me parecen particularmente interesantes los términos *pirequarení*, *piretatspaní*, *pirequa upenstani*, *tzihuintza pirequa*, *piretsperagua*, que nos hacen pensar que existió probablemente un tipo de canto diferente a la ceremonia, que narraba los acontecimientos y exaltaba las acciones heroicas de los guerreros. Los términos sobre las maneras de cantar en el mundo p'urhépecha sugieren, también, que existió un canto lírico popular entre la gente común.

Desde la llegada de los primeros frailes a tierras americanas comenzó la evangelización, utilizando todos los elementos y significados posibles para lograr su cometido, considerando indudablemente a la música y el canto. Gerónimo de Mendieta nos da noticia de cómo los indígenas fueron enseñados en la música y otros aspectos que pertenecen al servicio de la iglesia:

La primera cosa que aprendieron y cantaron los indios fue la misa de Nuestra Señora, que comienza con el introito *Salve Sancta Parens*. No hay pueblo de cien vecinos que no tenga cantores que oficien las misas y vísperas en canto de órgano con sus instrumentos de música. Ni hay aldehuela, apenas por pequeña que sea, que deje de tener siquiera tres o cuatro indios que canten cada día en su iglesia las horas de Nuestra Señora » (MENDIETA, Cap. XIV).

Además de esto, Torquemada nos informa que aprendieron a escribir, pautar, hacer el canto llano y canto de órgano y de ambos hicieron libros y "psalterios" de letra gruesa para sus coros. En muchos casos los mismos frailes componían y traducían los himnos a las lenguas nativas para cantarse en los centros de evangelización. Así lo refiere por ejemplo Cristóbal Cabrera al hablar sobre don Vasco de Quiroga (primer Obispo de Michoacán) en la región p'urhépecha.

[...] la pompa y el esplendor del bautismo [...] el gran número de cantores y músicos con toda clase de instrumentos; los cánticos litúrgicos, especialmente los himnos traducidos a su propia lengua, compuestas por el anciano Obispo, quien me los había dado antes a mí para que examinara su metro y ritmo. Eran estos himnos tan piadosamente afectuosos, que con dificultad se hallarían otros mejores (CABRERA, 1965:114).

De los himnos antiguos en p'urhépecha, en la comunidad de Santa Fe de la Laguna se canta una alabanza cada año el 15 de agosto en el *Iurhixeo*, hospital-escuela fundado por un Vasco de Quiroga. El título del canto es *Uarhi Iurhixe (Señora Virgen)*, su contenido se refiere a la Asunción de la Virgen María.

Los agustinos tuvieron también una importante inclusión en el territorio p'urhépecha antiguo y especialmente en la tierra caliente. En Tiripetío fundaron un convento que se describe como:

[...] uno de los principales monasterios que hay en la provincia de Mechoacán y más curioso en una cosa ha sido estrenado y lo es hoy día (1580), y es su capilla de música así de voces como de instrumentos de chirimías, flautas, orlos, vihuelas de arco, trompetas, todo amaestradamente, especialmente las chirimías que son los mejores de la Nueva España de indios, hay órganos, y todo esto tocan los indios los días señalados de fiesta [...] (Fragmento de la *Relación de Tiripetío*, citado en OCHOA, 1992:4).

En los pueblos de la sierra, los frailes trabajaron también la doctrina, y obviamente desarrollaron la enseñanza de la música y el canto, como lo hizo fray Sebastián de Trasierra. Según lo interpreta Álvaro Ochoa (1992:7), el fraile no tuvo mayores problemas para que los p'urhépechas de la sierra aprendieran la versión europea del canto, y ya pasada la prueba destacaron los de Parangaricutiro y Zacán, en donde Basalenque afirma que: «donde hay tanta curiosidad en la música de coro y la doctrina que iguala a la de Tzirosto» (BASALENQUE, 1963:264).

No es difícil suponer que de este aprendizaje, a través de la Iglesia, surgieron los primeros modelos musicales paganos, que se integraron a los

modelos nativos antiguos que aún conservaban y que fueron incorporándose a los repertorios de las fiestas de los p'urhépechas, una vez que estos se apropiaron de los instrumentos que trajeron los colonizadores y que también aprendieron a fabricarlos.

Aún no se tienen fuentes que demuestren ejemplos de partituras, sobre el tipo de música p'urhépecha de los siglos XVI, XVII, o XVIII. Según los músicos p'urhépechas, dicen que ésta se ha venido transmitiendo a través de la tradición oral, lo cual es contradictorio, ya que las fuentes escritas hablan de la habilidad que tuvieron los p'urhépechas en la lectura y escritura de partituras. Puede ser que algunas partituras se encuentren archivadas en las parroquias o se guarden celosamente entre los archivos personales de familiares de músicos, como los documentos hereditarios o los títulos primordiales de las comunidades, o en su caso, que se hayan quemado durante los diversos movimientos sociales por los que han atravesado las comunidades p'urhépechas.

Respecto a la afición al canto en coro, éste fue haciéndose más popular fuera de las capillas y se comienza a practicar con temática diferente a la de los cantos cristianos. ¿Sería en este deslizamiento de lo religioso a lo pagano que diera por resultado la aparición de lo que en la actualidad llamamos *pirekua*? Siendo así, parecería en primera instancia que la *pirekua* nace del sincretismo de la música y cantos religiosos europeos con la reminiscencia de la música y los cantos prehispánicos, utilizando como medio de expresión el canto en lengua p'urhépecha. Pero quizá todos estos antecedentes son básicamente raíces comunes del canto de los p'urhépechas, que al parecer logra su madurez hasta el siglo XIX.

Las *pirekuas* antiguas han corrido la misma suerte que la música escrita de los p'urhépechas. De los escasos textos conocidos del siglo XIX, no se conocen sus datos precisos, más que los años de recopilación o edición, y en su mayoría se desconoce el autor del texto, por lo que se rescatan como ejemplos anónimos.

El análisis de los textos de *pirekuas*, nos hace reflexionar en la evolución que ha sufrido el canto en lengua p'urhépecha a través de las diferentes épocas de la historia. Los textos más antiguos se refieren a la lírica-filosófica, de carácter cosmogónico-teogónico, como lo califica Ramón Martínez Oca-

ranza (1980:90-91) cuando analiza la pirekua *Thámu jóskuecha*, además nos muestra el pensamiento p'urhépecha de lo efímero de la vida.

En otros ejemplos, también del siglo XIX, los contenidos expresan sentimientos, pasiones y amoríos a través de metáforas, tomando como motivos a las flores. Tal es el caso del texto de *Súmakua tsitsiki (Flor de añil)* se desconoce su música. Se publicó por primera vez en el año de 1863, en la obra de Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos*, siendo recopilada en el sur de Michoacán, cuando Riva Palacio hacía campaña contra la Intervención Francesa.

En esta misma etapa podría ubicarse a la pirekua *Tsitsiki urapiti (Flor blanca)*, que posteriormente se conoció con el título en español de *Flor de canela*. Dicha pirekua se ha conservado a través de la tradición oral con música y texto; se reconoce la autoría de Domingo Ramos, de Zacán. Se desconoce la fecha de su creación, sin embargo, se cuenta con algunos datos y fechas de su recopilación. Particularmente, en 1900 fue publicada en *El Odeón Michoacano* de Mariano de Jesús Torres. También se encuentra publicada en *Fogatas de la Revolución. Toque de diana*, de Alfredo Ibarra Jr. (sin fecha) con el título de *Luisita*; pero en su contenido tiene fragmentos del texto anterior de *Flor de Canela*.

La siguiente recopilación se realiza en 1923, publicada dos años después en la revista *Mexican Folkways* por Francisco Domínguez. Por primera vez se presenta en papel pautado, dentro de la descripción de las *canacuas* en la comunidad de Paracho. (Las *canacuas* son interpretaciones de música, danza y canto que se utilizaban para dar la bienvenida a un visitante distinguido). Esta pirekua es una de las primeras que se muestran junto con su traducción para cantarse en español.

Además de las flores, se detectan títulos de otras pirekuas antiguas, con nombres de personas, exclusivamente de mujeres en diminutivo: *Josefinita*, *Francisquita*, *Luisita*. En su texto se hace uso de palabras, frases y traducciones completas al castellano, como el mismo caso de *Flor de canela*, y *Josefinita*. Según algunos pireris, en la antigüedad era una novedad cantar con algunos préstamos del español, que hacían más interesante a la pirekua y, de este modo, tanto el pireri como el compositor adquirirían cierto prestigio.

Para finales del siglo XIX y principios del XX, reconocemos indicios de otros contenidos de la *pirekua*, empleada como fuente de información sobre las diferentes problemáticas que aquejan a la población *p'urhépecha*. Por ejemplo: ¡Ah qué canalla este gringo! de autor anónimo, que en su contenido expresa la denuncia y el sentimiento por la explotación de los recursos forestales por algunos extranjeros privilegiados en aquel tiempo, que vivieron en una buena parte de la región del lago y de la sierra. Las *pirekuas* contemporáneas y de nueva creación siguen los modelos antiguos, con innovaciones de una gama de temáticas.

Algunos *pireris* grabaron por primera vez discos de larga duración, entre ellos habría que citar a El Trío *Purépecha*, de Tiríndaro, aunque con anterioridad ya existían las grabaciones hechas por etnomusicólogos, como las de Henrieta Yurchenco en los años de 1953 a 1963, Tomás Stanford y Raúl Helmer. Por estos mismos años el doctor Librado Pérez Vega y el arquitecto Arturo Macías de Uruapan, realizan una serie de grabaciones con grupos regionales de bandas, coros de mujeres intérpretes de *pirekuas*, orquestas y música de danzas. Le siguieron también las grabaciones del grupo *Erandi*, de los Hermanos Bautista de Paracho, con las Hermanas Pulido y sus tías, las Hermanas Solorio, en la actualidad han incrementado en muchos cientos de grabaciones en CD y Video.

Comentan algunos músicos y *pireris* que el canto en público era exclusivo de los hombres y fue por los años de 1960, que aparecen en escenarios al público las mujeres *pireris* y también empezaron a grabar, entre ellas: Nana Consuelo y Tata Juan Crisóstomo de Quinceo; Los Hermanos Dimas de Santa Fe de la Laguna; el Dueto *Turícuaro*, Dominga y Salomé, y el Dueto *Sierra Galván* de Charapan: el de Los Gavilanes de la Cantera; el de los Halcones de Zicuicho, también aparecen las solistas, como el caso de Paulina Nicolás de Ocumicho; Rocío Próspero de Tingambato; al igual que *Erandi Cuiriz* de Santa Fe; y, María Elena Murillo de Tanaco; y aún hay muchas que cantan en las comunidades y en Estados Unidos de Norteamérica.

No obstante, la utilidad histórica de estas grabaciones, la mayoría de las instituciones les han dado poco valor. Su difusión ha sido mínima y los medios de comunicación masiva esporádicamente han difundido este tipo de

música, con excepción de las radios comunitarias de las cuatro regiones del pueblo p'urhépecha.

En noviembre del 2010, junto con la *Tradición gastronómica de Michoacán* y *Los parachicos*, *La pirekua* fue declarada *Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*. Dicho nombramiento ha provocado diversas controversias de los compositores, músicos y pileris. Hasta el momento no hay algún proyecto institucional para fortalecer y difundir esta tradición musical p'urhépecha. También la pirekua contemporánea está en una franca decadencia, ya que quedan pocos compositores y las generaciones actuales de jóvenes, integran en sus composiciones diversos ritmos influenciados por la música comercial, por lo que ya no se considera dentro de la tradición del canto p'urhépecha.

Algunos de los compositores podemos mencionar a: Agapito Secundino, Arturo Jiménez, Atilano López, Aurelio de la Cruz, Lambertino Campos, Cruz Jacobo, Domingo Ramos, Domitilo Alonso, Nicolás Bartolo Juárez, Juan Crisóstomo, Eduardo Lucas Ascencio, Ismael Bautista Rueda, Ismael García Marcelino, J. Guadalupe Rodríguez, J. Guadalupe Rodríguez, Jacinto Rita, José Con-



Pilericha. Fotografía: Isela Edith Benítez Pérez, 2017.

cepción Corona, Juan Crisóstomo, Juan Victoriano Cira, Lambertino Campos, Nicolás Bartolo Juárez, Taurino Murillo, Benito Sierra, Teodoro Vicente Lemus, Uriel Bravo, y muchos más que quedaron en el anonimato, pero que formaron parte de alguna orquesta o que eran maestros de coro u organistas de iglesia. La composición no es exclusiva de los varones, también existen mujeres compositoras; pero han quedado en el anonimato y muchas no son visibles.

Ejemplos de textos de Pirekua

Súmakua tsítsiki/Flor de Añil

Autor: Dominio público.

Comunidad y región de procedencia: La Sierra de Uruapan.

Xéparini, xéparini, xéparini, xéparini
súmakua tsítsikini jinkuni,
ásiksini matorhe, ásiksini matorhe
ka jimini uékani tsípami

Cuidado, cuidado, cuidado, cuidado
con la flor de añil,
que no te envuelva, no te envuelva
y ahí quiera florear



Los Chapas en Corpus. Fotografía: Isela Edith Benítez Pérez, 2017.

ka tsítsiki urapiti ikiouaati	porque la flor blanca se enojará
ka tsítsiki tsïpampiti k'arhiooti	y la flor amarilla se marchitará
xéparini, xéparini, xéparini, xéparini,	cuidado, cuidado, cuidado, cuidado
súmakua tsítsikini jinkuni.	con la flor de añil.

(Fuente: Riva Palacio, Vicente. *México a través de los Siglos*. Vol. II, pp. 32. México. 1863).

Josefinita

Letra: Juan Méndez / música: Uriel Bravo de Zacán

Intérpretes: Dueto Zacán.

Kánekuá kánekuá sufririsíinkia josefinita	Cuánto, cuánto sufro Josefinita,
ka nóteru modu jarhasti/	pero no hay otro modo.
rekuerdoterku pakarasíntia	Sólo me quedan recuerdos,
herida mi alma, triste es mi corazón.	herida mi alma, triste es mi corazón.

Sufrir ya no es posible,	Sufrir ya no es posible,
¡ay! Dios eterno,	¡ay! Dios eterno,
mejor yo quisiera morir,	mejor yo quisiera morir,
porque en este mundo engañoso	porque en este mundo engañoso
todo es un sueño, todo es una ilusión.	todo es un sueño, todo es una ilusión.

¡Ah qué canalla este gringo!

Dominio público

Procedencia: Sierra P'urhépecha

Intérpretes: Los Hermanos Dimas

¡Ah que canalla este gringo!	¡Ah que canalla este gringo!
íáasí k'oru inchaakusti Chátarhu ísí ia	ahora sí entro por Pichátaro
ísku úntanchi trenuni korhokani	nomás empezamos a sentir el tren
ísku untani ueponi jarhani	nomás empezamos a oír que venía llorando.

Juáta k'éritu juáta asula	Cerro grande, cerro azul
jíkeni t'unkeni lástima úsinka sáni	te tengo mucha lástima

xáni sési jáxeka juáta asula	porque eres tan lindo cerro azul
jimpokenisí Santiago Isley xáni kuagraripti ia	por eso le gustaste tanto a Santiago Isley
¡Ah que canalla este gringo!	¡Ah que canalla este gringo!

Referencias

- ALCALÁ, Fray Jerónimo de (1980). *La Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la provincia de Michoacán* [1541]. Morelia: Fimax Publicistas Editores.
- BASALENQUE, Diego de (1963). *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán, del Orden de N.P.S. Agustín* [1673]. México: Editorial Jus.
- CAMPOS, Rubén M. (1928). *El Folklore y la Música Mexicana*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- CHAMORRO ESCALANTE, J. Arturo (1994). *Sones de la guerra, rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- DIMAS HUACUZ, Néstor (1995). *Temas y Textos del Canto P'urhépecha*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura.
- DOMÍNGUEZ, Francisco (1925). "Canacuas, danza antigua de guaris", en *Revista Mexican Folkways*, 6(3)110-116. México: Frances Toor-Diego Rivera, Editores.
- DUETO ZACÁN (2007). *Recuerdos de Zacán*. Morelia, Michoacán: Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán.
- FLORES MERCADO, Bertha Georgina (2017). *La pirekua como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad: efectos del nuevo paradigma patrimonial*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales.
- GILBERTI, Maturino de (1987). *Arte de la Lengua de Michoacán* (1558) [Edición facsimilar de Benedict Warren]. Morelia: Fimax Publicista..
- ____ (1987). *Diccionario de la Lengua Tarasca*. Colección Siglo XVI [Edición facsimilar de Benedict Warren]. Morelia: Fimax Publicista.
- LAGUNAS, Fray Juan Baptista de (1983). *Arte y Diccionario con otras obras en lengua Mechuacana* [1574]. [Edición facsimilar de Benedict Warren]. Morelia: Fimax Publicista.
- LA PIREKUA: *Canto de los P'urhépecha de Michoacán. Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* (2009). Michoacán: Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo.

Puede consultarse en «<http://pirekua.org/wp-content/uploads/2014/08/La-Pirekua.pdf>». Visitada el 10 de abril de 2018.

OCHOA SERRANO, Álvaro (Coord.) (1991). "Michoacán", en *Diccionario histórico y biográfico de la Revolución*. Tomo IV. México: Instituto Nacional de Estudios de las Revoluciones Mexicanas.

MÁRQUEZ JOAQUÍN, Pedro [coord.] (2014). *Pirekua. Canto poco conocido*. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán/Consejo para el Arte y la Cultura de la Región P'urhépecha.

MARTÍNEZ OCARANZA, Ramón (1980). "Literatura Indígena", en *Cuadernos de Literatura Mexicana*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

MENDIETA, Gerónimo de (2006) *Historia eclesiástica indiana. Biblioteca virtual universal*. Editorial del cardo. Puede consultarse en: «<http://www.biblioteca.org.ar/libros/131289.pdf>». Visitada el 9 de abril de 2018.

RIVA PALACIO, Vicente. *México a través de los siglos* (1977). México: Editorial Cumbre.

VICTORIANO CIRA, Juan (2014). Obra Musical. *Kuskua ka pirekuecha*. Volumen 1. Morelia, Michoacán: UMSNH/Ediciones Palenque.

ALGUNAS NOTAS HISTÓRICAS SOBRE LOS SONES DE LA REGIÓN DEL ISTMO OAXAQUEÑO*

Salvador Sigüenza Orozco**

*Pero si por desgracia,
muera o muero yo,
allá en la otra mansión
ante el creador me uniré a ti.
La última palabra, Daniel C. Pineda.*

Este breve ensayo presenta algunos apuntes sobre los sones de la región del istmo; no se trata de la historia de los compositores, más bien se refieren algunos datos sobre la música presente en fiestas y festejos (velas, convites, regada de frutas, mayordomías, bodas, sepelios). Los sones, al ser resultado de procesos, estuvieron sujetos a mecanismos de diferenciación y variaciones, como cambios de nombre o ponerles letra (CRUZ, 2011).¹

Introducción

El istmo mexicano es la parte más estrecha del país y comprende porciones de los estados de Chiapas, Tabasco, Veracruz y Oaxaca. Es una región particu-

* En la realización de este ensayo fueron fundamentales las sugerencias de lecturas realizadas por Gonzalo Sánchez Santiago, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM; se lo agradezco profundamente.

** Profesor normalista; Licenciado en Historia (UNAM); y Doctor en Historia por la Universidad Complutense de Madrid. Colabora en el CIESAS-Pacífico Sur. Desarrolla el proyecto Memoria visual de Oaxaca. Autor de: *Minería y comunidad indígena en Oaxaca: la mina de Natividad, Ixtlán* (1900-1940); *Fiestas y tradiciones oaxaqueñas; Héroes y escuelas La educación en la Sierra Norte de Oaxaca* (1927-1972); *Oaxaca, 1932*; coordinó el CD interactivo *El vestido oaxaqueño* y la serie *Imágenes de una identidad*.

¹ Por ejemplo, Wilfrido C. Cruz afirma «Entre los artistas y trovadores contemporáneos que contribuyeron a perfeccionar a nutrir *La Sandunga* con su inspiración, podemos citar en Tehuantepec a Abraham Romero, Mariano Isidro (Dúga); Luis G. López de San Blas, Fernando Cabrera, Remigio Ortiz [...] y en Juchitán, Enrique Hazas, Delfino Martínez, Bernardo López Pizá, entre otros [...] En la actualidad uno de los exponentes más distinguidos y a la vez que talentosos y modestos, impulsor de *La Sandunga*, es el maestro Agustín Hernández Toledo» (CRUZ, 2002:296).

larmente diversa en términos culturales y ecológicos, plena de significados: territorio multiétnico, área geoestratégica, vía interoceánica, corredor económico, zona de tránsito migratorio y de intercambio entre pueblos y sociedades. El interés por la región es histórico y ha provocado diversas dinámicas culturales y sociales: para varios pueblos mesoamericanos fue un territorio de movimiento mercantil y humano; durante el periodo virreinal fue un espacio fundamental para el intercambio interoceánico; en los últimos dos siglos la importancia se ha mantenido al buscar acelerar la comunicación entre el Pacífico y el Golfo de México.

La región del Istmo oaxaqueño está conformada por los distritos de Juchitán y Tehuantepec, que comprenden 41 municipios en una superficie de 19,975 km². La zona se caracteriza por su mestizaje cultural, el grupo étnico preponderante es el zapoteco, también residen comunidades huaves, zoques, mixes, chontales y otros grupos que arribaron durante los últimos doscientos años. El relieve se significa por el declive de la Sierra Madre del Sur y la Sierra Madre Oriental, ésta tiene suaves elevaciones que se enlazan con la Sierra Atravesada, ubicada en el distrito de Juchitán con alturas promedio de 700 metros. El clima es predominantemente tropical, en ocasiones abrumador, lo que estimula el cultivo de frutas como mango, tamarindo y nanche.

¿Qué es el son?

Vamos a partir del concepto que presenta Raquel Paraíso (2010): al hablar del *son* se hace referencia a un género conformado a lo largo de cerca de tres siglos, «que contiene componentes musicales (rítmicos, melódicos y armónicos), líricos y coreográficos específicos». Se trata de «tradiciones regionales mestizas» en las que hay música, canto y baile; se asocian con «determinadas dotaciones instrumentales, estilos de canto y baile, matices interpretativos y textos específicos». Por su parte, el juchiteco Víctor de la Cruz (2011) apunta que el *son istmeño* habitualmente es ejecutado por «banda de aliento, orquesta o marimba orquesta» y de manera muy ocasional con guitarra (la orquesta incluye instrumentos de viento como trompeta, trombón, clarinete, saxofón); y considera que la mejor precisión sobre lo que es dicho *son* la hizo Lilian Mendelssohn «en la contraportada del disco *Homenaje a dos trovadores del*

Istmo de Tehuantepec, donde dice ¿De dónde provienen las raíces musicales del “Son Istmeño”?... Su cadencia es la cadencia del vals, aunque no de aquel vals alegre, fluido... Es un vals lánguido, casi oriental». Lo cierto es que son varios los géneros musicales que se interpretan en la región: *sones, canciones istmeñas, boleros, valeses, corridos y huapangos*. Entre ellos, los más representativos son los *sones istmeños*, que en general tienen una introducción o son y un zapateado.

Algo de historia

Entre 1874 y 1875, el geógrafo alemán Friedrich Ratzel (nacido en 1804) visitó México y recorrió el istmo de Tehuantepec. Durante su estancia en la población del mismo nombre, anotó que la plaza principal no era centro de reunión por carecer de sombra y frescura, y que la vida intensa se mostraba en el mercado contiguo, pero «los domingos por la tarde, cuando una música deja escuchar sus aires gitanos hasta tarde en la noche, [la plaza] se pone más animada y, entonces, las mortecinas lámparas de petróleo iluminan un cuadro colorido». Agregó que en alguna ocasión, mientras paseaba por la ribera del río, cuando multitud de niños jugaban y gritaban: «Desde algún ángulo resuenan también entonces una guitarra y una flauta, o un fandango con suurrante música de algún artista ecuestre, tiros de pistola y gritos de alegría. Un anochecer así siempre tiene animación. Pero durante el día la ciudad se ve casi como muerta, porque el calor es sofocante» (RATZEL, 2009:258-259). En el verano de 1902, el naturalista Hans Gadow (nacido en Prusia, hoy Polonia, en 1855) visitó Tehuantepec y asistió a una misa, la iglesia —registró— era insegura y estaba agrietada por un temblor reciente, por lo que había una gran sala provisional con el viejo mobiliario:

[...] todo se encontraba limpio y en orden, solo que parecía un pabellón de feria erigido aprisa, y esa impresión la corroboraba la actuación de la orquesta, formada por músicos de instrumentos de viento, que no acababan de llegar. Los sacerdotes estaban ya oficiando y dos hombres en el extremo derecho tocaban con todas sus fuerzas para suplir a los morosos. De pronto apareció el trombón, cruzó apresuradamente, hizo una profunda genuflexión, y se-

gún se levantaba se unió al grupo con un “prump”. Luego, el flautín; sin más preámbulos, fue soplando por el pasillo hasta juntarse con la orquesta, que así quedó completa. (GADOW, 2011:158-159).

En los años veinte del siglo pasado, escritores juchitecos que vivían en la capital del país formaron la Sociedad de Estudiantes Juchitecos, publicaron los periódicos *La Raza* y posteriormente *El zapoteco*. Poco después se estableció la Academia de la Lengua Zapoteca y la Sociedad Nueva de Estudiantes Juchitecos, ésta publicó la revista *Neza*. A este grupo pertenecieron Wilfrido C. Cruz, Andrés Henestrosa y Gabriel López Chiñas, quienes se enfocaron a la tradición oral y la lengua zapoteca. Al amparo de las políticas culturales y educativas del gobierno posrevolucionario, la Secretaría de Educación Pública editó el libro *La población indígena de México*, compilado por Carlos Basauri (1940); a pesar de la riqueza y diversidad de información etnográfica y cultural, sobre los instrumentos de los zapotecos solo registró que además de emplear algunos modernos de uso común en casi todas las bandas de los pueblos, se utilizaban la chirimía, el tambor, la matraca y la sonaja, de origen “indígena”. En esos años Wilfrido C. Cruz señaló la influencia de la música española en la de los pueblos indígenas y, para el caso de la danza, la aparejada no tenía lazos con lo que llamó «baile grupal aborigen». A principios del siglo XIX, apuntó, del folklore istmeño surgieron sonos que resultaron conocidos por su nombre zapoteco: «el son béeje (“j” francesa), el son biocho (“ch” francesa), el buchachiresa, el de bicubede mecho (“ch” francesa), el mediu xiga,² sonos del tigre, del viejo, de la iguana, del perro sarnoso y del óbolo de la jícara»; en todos ellos identificó bases estéticas semejantes a los zapateados de *La Sandunga* que, afirma, fue «patrón y modelo a los demás sonos de la región, que primero fueron cánticos, canciones sencillas del pueblo y que prestaron su melodía

² Acerca del ritual del *mediu xhiiga*, Gilberto Orozco apunta: «la novia se prepara y se sienta, acompañada de la madrina, con un *jicalpextle* pequeño sobre sus piernas en espera del óbolo que deben llevarle los parientes. El *jicalpextle* es una jícara grande, artísticamente pintada, que en zapoteco se llama *xhiigaguieh* o *xhigariosaguieh* (jicaras floreadas) o *xhiigaguetta* (jicaras para tortilla) [...] A cambio de esta contribución, cada quien recibe una cantarilla pintada con arte y con lujo, que algunos guardan como recuerdo y otros azotan contra el suelo a la mitad del zapateado del son *Mediu xhiiga*, entre las risas y algazara de la concurrencia. Dicho son, además del simbolismo explicado, es también una característica democrática del mutualismo de la colectividad a fin de que así se vayan reuniendo fondos para los recién casados». (OROZCO, 1946:58).

para la constitución de danzas cuya interpretación requirió el concurso de una instrumentación más o menos complicada» (CRUZ, 2002:289).

Entre los sones que se ejecutaban en la primera mitad del siglo veinte se encuentran: *Son del alba*, *Son torito* (en jaripeos), *Mediu xhiga* (son de la jícara de dinero, para contribuir económicamente en los nuevos matrimonios), *Son Lerdo* (refiere la lucha entre juaristas y lerdistas), *Son de El níquel* (por su uso en el sistema monetario). El mismo Cruz afirmó que la música vernácula del istmo es un conjunto de obras con temas afines en origen y estructura, ya que fueron nutridos «por la fragancia de un manantial copioso, único, fecundo, cuyos veneros acumularon sus linfas a través de las épocas en el alma colectiva de los pueblos del Istmo de Tehuantepec» (CRUZ, 2002: 300) Gilberto Orozco (1946) agregó que a mediados del siglo veinte la música istmeña conservaba elementos de la música prehispánica, y citando a Francisco Domínguez refirió tres intérpretes: Cenobio López Lena, de 71 años, quien ejecutaba el *gueere* (flauta o pito de carrizo); Agustín Zárate, de 26 años, tocaba el *huééhue* (la caja); y, Arcadio Mejía, de ocho años, el *vihigu* (caparazón de tortuga).

A principios de los años setenta, tres elementos dinamizaron la vida pública y la sociedad istmeña: en 1972 se estableció la Casa de Cultura en Juchitán; en 1974 se formó la Coalición Obrera, Campesina y Estudiantil del Istmo (COCEI); y, en 1975 nació la revista *Guchachi' reza*. En los tres casos la lengua zapoteca tuvo sustancial presencia. A partir de las mismas emergieron diversos elementos que reiteraron la cultura zapoteca en el espacio público: música, literatura, artes plásticas y discursos que planteaban contenidos étnicos, de luchas populares y emblemas del folclore zapoteco. La COCEI respaldó las costumbres indígenas, el lenguaje y el modo de vida zapotecos; la persistencia y propagación de la cultura zapoteca se ligó a la lucha política, a acciones de resistencia y de afirmación, que fueron más notorios cuando gobernó el ayuntamiento popular.

Violeta Torres (1984) registró que en la década de los ochenta las agrupaciones instrumentales que participaban en las fiestas eran la banda, los piteros y la orquesta tropical; la marimba estaba en desuso. Los piteros incluían: un aerófono o flauta llamada pitu de *gueere* (carrizo), un idiófono llamado *bigu* (caparazón de tortuga), un membranófono o caja *nisiaaba*. Estudios recientes

(LUENGAS, 2012; NAVARRETE, inédito) afirman que la cultura musical zapoteca está influida por expresiones musicales de los pueblos chontales, huaves, mixes, zapotecos, zoques y mestizos. Además, las formas musicales se “zapotequizaron” y forman parte de los repertorios locales: mazurcas, boleros, chilenas, corridos, arrullos, polkas, huapangos, vals. La interpretación, instrumental o cantada, es realizada por diferentes agrupaciones (el trovador, la marimba, la banda, instrumentos de origen prehispánico como la flauta y el carapacho de tortuga); en español o zapoteco. Así, en la actualidad pueden identificarse: música fúnebre mixe de Guichicovi; música ritual huave; música y danza chontal; *La Miguieleña* (zoque); además de la música en funerales, Todos Santos, Domingo de Ramos, Semana Santa, matrimonios y Velas. Sergio Navarrete, en su *Etnografía de las culturas musicales de Oaxaca*, concuerda con esta perspectiva; durante sus recorridos en campo ha observado que entre las principales agrupaciones musicales que interpretan el *son istmeño* están: la banda de viento, el *Pitu nisiaaba* (música de flauta, carapacho de tortuga y tambor); la marimba y marimba orquesta; y, grupos de cuerdas como los tríos y trovadores; es común que el son se reproduzca (y afiance) a través de letras escritas y cantadas en zapoteco.³

Sones y canciones

A mediados del siglo XIX, en el contexto de las Leyes de Reforma, en Oaxaca empezaron a formarse bandas de viento y contratarse maestros de música; el arribo de nuevos instrumentos y conocer repertorios diferentes modificó las prácticas musicales. La modernización de la época, con novedades instrumentales de Europa, generó que muchas prácticas culturales se realizaran en el espacio público, en plazas y jardines (NAVARRETE, 2001). La Intervención Francesa trajo el repertorio de bandas austriacas y francesas, prácticas musicales que se potenciaron durante el porfiriato, con la construcción de kioscos para conciertos públicos vespertinos y dominicales.

³Navarrete enlista a compositores e intérpretes. Entre los primeros señala a: Margarito M. Guzmán, Remigio Ortiz, Carlos Iribarren Sierra, Antonio Santos Cisneros (los cuatro de Tehuantepec); Eustaquio Jiménez Girón *Staquiu Nigui*, Bernardo López Piza; Saúl Martínez (Juchitán); Cándido Zárate *Che Dró* (Unión Hidalgo); Luis Martínez Hinojosa (Ixtepec); Atilano Morales (San Blas Atempa); y Pánfilo Antonio (Asunción Ixtaltepec). En la relación de intérpretes considera a: Eustaquio Jiménez, Saúl Martínez, Martín Chacón, Feliciano Marín, Mario López, Trío Xavizende, Antonio Vásquez Santiago *Toño Chadú*, José Molina *Pepe Molina*, Trío Los Andariegos, Ricardo Morquecho y Hebert Rasgado.

Varios autores (VÁSQUEZ, 1931; MAYER, 1941; STANFORD, 1984) coinciden en señalar que las melodías populares que se consideran representativas del *sentir musical* de México integraron elementos de origen europeo; lo mexicano se produjo a partir del contexto y de las formas de interpretación en sí, es decir, las melodías, los ritmos, las repeticiones. Algunas formas musicales como la mazurka y el vals, fueron muy difundidas en la región del istmo durante el siglo XIX (TORRES, 1984), el repertorio de la música popular es vasto. En este apartado me referiré sucintamente a *La Sandunga* y *La última palabra*, de hondo arraigo popular; la composición de esa tierra, con piezas fuertemente impregnadas de emociones, se ha detallado en varios trabajos.⁴

La Sandunga⁵

En torno al origen de *La Sandunga*, para muchos el himno regional zapoteco, se han escrito varios textos que pueden sintetizarse en dos posiciones: quienes señalan que su autor fue Máximo Ramón Ortiz y los que afirman que no es verdad. Sin pretender agotar el tema, referiré sucintamente ambas posiciones.

En diciembre de 1850 se presentó en el Teatro Nacional de la capital del país el jaleo andaluz *La Sandunga*, por la Compañía de María Cañete, «ejecutado por la señorita Estela Moctezuma y el director de escena, Ambrosio Martínez». Posteriormente se difundió en diversas ciudades del país, posiblemente fue escuchada por Máximo Ortiz en Oaxaca. Dicha función es referida en varios textos (CAJIGAS, 1961; ROJAS, 2007; FLORES, 2009; ALEGRÍA, 2017); Cajigas incluyó imágenes del programa, que apareció en los diarios *El Monitor Republicano* y *El Siglo XIX*.

4 Algunos autores son: Gilberto Orozco, *Tradiciones y leyendas del Istmo de Tehuantepec* de 1946, en cuyo capítulo XXI refiere “El origen del viejo son llamado *La frontera del sur*”; Alberto Cajigas Langner, *El folklor musical del Istmo de Tehuantepec*, de 1961. Víctor de la Cruz, con *Canciones zapotecas de Tehuantepec*; Violeta Torres Medina, con su ensayo de *Canciones de vida y muerte en el istmo oaxaqueño*, que acompaña al disco del mismo nombre; Carlos Rodríguez Toledo, con el *Cancionero de compositores istmeños*; y Nimcy Arellanes Cancino con “Tras *La Petenera*”.

5 Utilizaré la palabra con “S” porque es la forma popular más difundida, el diccionario define *Sandunga* como: gracia, donaire, salero; en los programas que se publicaron en diciembre de 1850, en un diario aparece con S y en otro con Z.

Higinio Vásquez (1931) afirmó que *La Sandunga*, de origen chiapaneco, era popular y esencialmente oaxaqueña y fue puesta de moda por Máximo Ortiz. En los años cuarenta Wilfrido C. Cruz (2002) señaló que era originaria del istmo de Tehuantepec, no se sabe quién fue su autor, la consideró «propriadamente un producto anónimo del alma popular criolla o mestiza», y remató: «probablemente Máximo Ortiz la adoptó y es la tradición la que ha vinculado de forma significativa a ambos». Mientras, para Roque Ruiz Chiñas se ignora quién la compuso y la considera «producto anónimo del alma popular criolla o mestiza». Gilberto Orozco (1946) afirmó que el «insigne poeta y compositor» Máximo Ortiz fue el creador de *La Sandunga*. Alberto Cajigas, en *El folklor musical del Istmo de Tehuantepec* (1961), apuntó que su aparición «parece estar vinculada» con la vida de Máximo Ortiz, aunque también asevera que «no solo llevó y cantó por primera vez la Sandunga en Tehuantepec... también la creó y le dio forma» y fue su verdadero compositor, y agregó que el músico Cándido Jiménez (quien organizó la primera banda de música en Tehuantepec hacia 1870) la instrumentó por primera vez para banda. En el mismo libro, Samuel Villalobos afirmó que *La Sandunga* se derivó del ya referido jaleo andaluz de 1850. Porfirio Ruiz asentó, a partir de relatos orales, que fue llevada por Máximo Ortiz a Tehuantepec en 1853, al volver de una expedición en Oaxaca. Para Esteban Maqueo es un son de origen juchiteco y, en apoyo, narra una «tradición dolorosamente poética, de tintes dramáticos y rasgos lacerantes»: un hijo que vivía en Oaxaca y cuya madre enferma y muere en Juchitán, sin que él la alcance en vida. Para Raúl Ortiz Urquidi, Máximo fue «el genial creador de la inmortal Sandunga», y es falso que Andrés Gutiérrez la haya compuesto e instrumentado. Una postura intermedia es la de Samuel Villalobos:

La Sandunga de hoy es el resultado de la inspiración que esta melodía inmortal despertó en cada músico istmeño; por eso no es igual, no se toca de igual manera en Tehuantepec, Juchitán o El Espinal, ni siquiera en dos bandas de música de la misma ciudad de Tehuantepec, y por eso también, en el son propiadamente dicho, o sea el estribillo, se aprecia una verdadera catarata de notas, gobernados los instrumentos solo por los platillos y el

bombo y perdiéndose casi la sencilla melodía en este torrente de variaciones (CAJIGAS, 1961:250).

Guillermo Rojas Solaegui (1966) consideró inaceptable que Andrés Gutiérrez hubiera compuesto *La Sandunga* porque tocaba música sacra y no profana; fue Máximo Ortiz quien, afirmó, la llevó a Tehuantepec y la cantó con una “nueva letra”, resultado de su inspiración. En *Mucho gusto*, Luengas (2012) cita a Antonio Santos para señalar que el músico Andrés Gutiérrez “transformó” *La Sandunga* española en son istmeño; César Rojas (2007) en *Sandunga. Música sublime, símbolo de unión*, reitera que Máximo Ortiz «compuso los primeros versos al jaleo andaluz *Zandunga* que había escuchado durante su estancia en Oaxaca» y que Andrés Gutiérrez la musicalizó.

En sentido opuesto, Alejandra Flores (2009) afirmó tajantemente que «algunos documentos y testimonios niegan esta leyenda»; en “Oro, coral y bambú”, Víctor de la Cruz (2011) refiere el origen popular (y no individual) de varios de los sones de la región. Recientemente Juan Manuel Alegría escribió “De Zandunga a Sandunga. El mito de Máximo Ramón Ortiz”, el título de la colaboración evidencia su contenido: Alegría señala que atribuir el son referido al autor multicitado es una invención trascendente, y realiza un recuento de su proceso de reproducción.⁶

En síntesis, unos afirman que Máximo creó *La Sandunga*, la difundió y la popularizó; otros aseguran que es un mito y una invención. Lo cierto es que dicho *son* arraigó; al pertenecer a la tradición musical tiene componentes locales y regionales: por estilos, formas de interpretar, instrumentos utilizados y repertorios. En 1953 se realizaron en Tehuantepec los Festejos de su Primer Centenario (31 de mayo a 1 de junio), y en 2003 se conmemoraron festivamente los 150 años. En septiembre de 2017, la banda de música del ejército mexicano interpretó, en Juchitán, *La Sandunga*, momentos antes de derruir un edificio dañado por el sismo del día 7.

⁶ *Cronos*, suplemento cultural del diario *Tiempo*, Oaxaca de Juárez. La colaboración apareció en cinco números de dicho suplemento, del 98 al 102, publicados en mayo y junio de 2017. Una versión también puede consultarse en el sitio: <https://www.etcetera.com.mx/opinion/maximo-ramon-ortiz-falso-autor-zandunga/>

La última palabra

La calle 5 de Mayo, en Juchitán, corre paralela al río de Los Perros, muy cerca del Parque Municipal. En esa vía algunos jóvenes solían reunirse a conversar sobre temas de la vida cotidiana y de la región; una de las casas en las que se encontraban era la de Benjamín Orozco, *Min Chíitu*. Una mañana de abril de 1909, Daniel C. Pineda (1888-1935), entusiasta juchiteco compositor de la música, interpretó en mandolina su reciente arreglo, una emotiva mazurca que, narra Gilberto Orozco en *Tradiciones y leyendas del Istmo de Tehuantepec*, fue del gusto de sus amigos. Daniel les propuso que la nombraran, por lo que le pidieron la interpretara nuevamente, lo que realizó con más emoción. Esa mañana llegó un poco tarde Delfino Jiménez, quien después de escuchar la mazurca externó:

Si me permiten, yo le pondré nombre; pero antes les contaré algo que también es romántico, sentimental y dulce como la misma composición de Daniel. Hace un momento platicaba, enamorado y orgulloso, con mi encantadora shúncu, en la ribera del río, debajo de un árbol frondoso que murmuraba tenuemente una canción primaveral. Seria y resignada, ella oía el prelude de mi plática y cuando yo más seguro estaba de que era solo mía, repentinamente quebró conmigo invocando, acongojada, celos de otro amor. Pero, decidida, me dio la mano para una despedida final y exhaló un suspiro, tal vez para dejarme embriagado y triste con mi dolor. Ni mis ruegos ni mis súplicas valieron para justificarme ante ella. El dolor hizo callar al joven Jiménez y solo entre suspiros pudo añadir: Amigos míos, por lo que acabo de contarles, permítanme que la mazurca lleve el nombre de "La última palabra". (OROZCO, 1946:46-47)

Ha pasado más de un siglo y el nombre propuesto se conserva, la canción se interpreta y se ejecuta con una fuerte carga emotiva. Recientemente *Guendanabani* (conocida en español como *La última palabra*) apareció en la película *Sin Nombre*, producida por Gael García y Diego Luna, y dirigida por Cary Joji Fukunaga. El filme, una historia de migración centroamericana para cumplir el Sueño Americano, obtuvo los premios a Mejor Director y Mejor Fotografía en el Festival de Cine de Sundance (Estados Unidos).

Anotaciones finales

En México, el sincretismo provocó un fenómeno musical que se hizo evidente en los cantos religiosos y en la música popular: sonos, jarabes, valeses, etcétera. Los instrumentos enriquecieron y diversificaron la producción musical, potenciaron la capacidad creadora y le dieron un tono peculiar a la ejecución. Las formas y maneras de crear, interpretar y utilizar los instrumentos generaron expresiones musicales que paulatinamente se fueron arraigando durante los siglos diecinueve y veinte; el carácter festivo de la música y su relación con la danza generaron interpretaciones diferentes que se plastificaron en jarabes, fandangos, valeses y sonos. Las canciones se cantaban y se bailaban.

Cabe agregar algo sobre el sentido de apropiación popular del folclore (tradiciones, costumbres y creencias): las costumbres —fiestas, rituales, ceremonias— y en mayor medida los relatos —cuentos, leyendas, canciones— tienen una composición comunal, elaboración lenta que se lleva a cabo de generación en generación; y una recreación comunal, por ejemplo, cuando un individuo compone una canción y la comunidad la reelabora dándole paulatinamente características comunales. Así, al mismo tiempo que estos elementos culturales pueden caracterizarse como variables (de una comunidad a otra), también alcanzan estabilidad; es decir, las formas adquieren persistencia, aunque el contenido puede variar. Una vez que ambos rasgos están reunidos, dichas formas representan y se significan como una manifestación cultural que le otorga validez a sus atributos, enseñando y conservando la adhesión y aprobación hacia un 'modelo'. El material que integra el folclore puede tener un origen anónimo, pero ésta es una circunstancia; es tradicional, pero discurre por un proceso que incorpora, valida y transmite; además la colectividad —con un trabajo anónimo y que puede no conocerse— tiene papel central en la transmisión activa y con base en criterios comunitarias. Ciertos elementos de la cultura, regional o comunitaria, tienden a folclorizarse mediante procesos semejantes de construcción y sobre todo de reproducción, en los que son importantes tanto su origen como el uso real y el sentido evidente que tienen en y para la comunidad. En la propagación de tales con-

tenidos, los medios masivos de comunicación y los espectáculos colectivos han tenido un papel fundamental.

Finalmente, 'los sones se bailan como se tocan' y viceversa, tienen diferentes estilos pero conservan el compás y el ritmo, no se ejecutan de forma caprichosa, la diversidad también se da por las formas tradicionales de ejecutar. Quienes hemos escuchado a los músicos zapotecos de la región no podemos dejar de estar de acuerdo con lo que en 1946 escribió Gilberto Orozco: «Los músicos terminan cada son con el último zapateado, en donde todos los instrumentos, guiados por la batería y el pistón, acumulan estridencias especiales para dar carácter al final de todos los sones».

Referencias

- ARELLANES CANCINO, NIMCY (2001). "Tras *La petenera*". *Acervos. Boletín de los archivos y bibliotecas de Oaxaca* 24(6)28-32.
- BASAURI, Carlos (1990). *La población indígena de México*. México: INI-CONACULTA.
- CAJIGAS LAGNER, Alberto (1961). *El folklor musical del Istmo de Tehuantepec*. México: Imprenta Manuel León Sánchez.
- COVARRUBIAS, Miguel (2012). *El sur de México* [1980]. México: CDI.
- CRUZ, Wilfrido C. (2002). *Oaxaca recóndita* [1946]. Oaxaca: Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca.
- DE LA CRUZ, Víctor [transcripción, presentación y notas] (1980). *Canciones zapotecas de Tehuantepec Juchitán*: Ediciones del Patronato Casa de la Cultura del Istmo.
- ____ (2011). "Los sones istmeños: oro, coral y bambú". Puede consultarse en: «<http://www.jornada.unam.mx/2011/01/15/oja165-sones.html>»
- FLORES TAMAYO, Alejandra (2009). *La mujer zapoteca en la música istmeña de México*, Trabajo final del Máster en Estudios Interdisciplinarios de Género, curso 2008-2009. Universidad de Salamanca, España.
- GADOW, Hans Friedrich (2011). *Viajes de un naturalista por el sur de México*. México: FCE.
- LADRÓN DE GUEVARA, Raúl (1997). "Música popular del siglo XIX", en: *Historia del arte de Oaxaca*, Vol. II, pp. 497-515. México: Gobierno del Estado de Oaxaca.
- LUENGAS, Rubén (2012). ¡Mucho gusto! Gastronomía y turismo cultural en el Istmo de Tehuantepec. Oaxaca: Secretaría de las Culturas y Artes, Gobierno del Estado de Oaxaca.

- MAYER SIERRA, Otto (1941). *Panorama de la música mexicana*. México: COLMEX.
- NAVARRETE, Sergio (2001). "Las capillas de música de viento y los vientos de la Reforma en Oaxaca durante el siglo XIX", en *Acervos. Boletín de los archivos y bibliotecas de Oaxaca*, VI(24)4-13.
- _____ (inédito). *Etnografía de las Culturas Musicales de Oaxaca*.
- OROZCO, Gilberto (1946). *Tradiciones y leyendas del Istmo de Tehuantepec*. México: Revista Musical Mexicana.
- PARAÍSO, Raquel (2010). "Las redes de la globalización y su efecto en las músicas folclóricas: el caso de los sones mexicanos", en *Revista de Literaturas Populares*, X(1-2).
- RATZEL, Friedrich (2009). *Desde México. Apuntes de viaje de los años 1874-1875*. México: Herder.
- RODRÍGUEZ TOLEDO, Carlos (1999). *Cancionero de compositores istmeños*. México: CONACULTA-FONCA.
- ROJAS PÉTRIZ, Cesar (2007). *Sandunga. Música sublime. Símbolo de unión*. Oaxaca: Gobierno del Estado de Oaxaca.
- ROSAS SOLAEGUI, Guillermo (1966). *Multicosas de Oaxaca; el verdadero folklor regional, Oaxaca*. s/l: Edición del autor.
- RUIZ CHIÑAS, Roque (comp.). *Zandunga. Un idioma, un pueblo y una historia*, s.p.i.
- STANFORD, Thomas (1984). *El son mexicano*, México: SEP-FCE
- TORRES MEDINA, Violeta (1983). *Canciones de Vida y Muerte en el Istmo Oaxaqueño* [texto que acompaña el disco LP del mismo nombre]. México: INAH.
- VÁZQUEZ SANTANA, Higinio (1931). *Historia de la canción mexicana*, México: Talleres Gráficos de la Nación.

HISTORIA Y VIDA COTIDIANA. LAS MÚSICAS DEL MUNDO QUE LLEGARON A MÉXICO EN LA CONQUISTA

Alfonso Muñoz Güemes*

Introducción

Los diferentes procesos históricos que se han dado al menos en los dos últimos milenios, es decir desde el inicio de la era Cristiana hasta nuestros días, se han caracterizado por que han sido documentados de alguna forma u otra; a través de códices manuscritos, libros copiados a mano, inscripciones y bajo relieves en edificaciones y construcciones de todo tipo; en fin, la historia de la humanidad reciente se caracteriza por que nuestra especie se ha encargado de plasmar su huella desde las formas más simples (como las pinturas rupestres), hasta la moderna tecnología que ha posibilitado que naves espaciales que fueron lanzadas al cosmos hace treinta años, sigan su curso por el espacio remoto llevando información de quienes somos; donde vivimos; cuáles son nuestros rasgos físicos y características genéticas como una especie animal viva diferente a las que habitan el planeta; y cómo son nuestras diversas culturas e idiomas; y en general, identifican los rasgos científicos y tecnológicos de nuestra civilización.

Al hacer una cápsula de tiempo que contenga información sistematizada de la humanidad en un momento histórico determinado, se debe partir de la idea que ese inventario es una especie de “corte de caja” del conjunto de hechos históricos que a lo largo de un determinado período de tiempo llevó a

* Licenciado en Etnología (ENAH). Diplomado en Desarrollo Económico, Licenciado en Sociología y Doctor en Ciencias Políticas por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor Investigador de Tiempo Completo Nivel VI en la Licenciatura en Gestión y Políticas Públicas de la Unidad Académica Multidisciplinaria, Zona Huasteca, de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

una sociedad a un estadio determinado. En este sentido, los estudios de historia del arte, y sobre todo los dedicados a la historia de la música, la etnomusicología y organología deben sistematizar aún más el conocimiento acerca de las músicas, los géneros musicales, literarios y dancísticos que se practicaban en Europa y que llegaron a nuestro Continente a partir de 1492. Sobre todo, se debe profundizar aún más en el estudio histórico de los diversos géneros musicales que llegaron previamente al viejo mundo aún antes a los viajes del periodo de Conquista (época renacentista), y al posterior Virreinato y consolidación del período barroco novohispano, que ya ha sido bastante estudiado en lo particular. A lo largo de este breve ensayo haremos algunas observaciones acerca de la historia de la música y sus diferentes géneros; reflexionaremos acerca de la necesidad de estudiar la vida cotidiana de las culturas y las sonoridades que llegaron a la Península Ibérica antes de los viajes de la (re) colonización de América que dio inicio a finales del Siglo XV o Cinquecento.

La influencia sefaradí; la influencia mozárabe; la herencia medieval de las músicas sacras; la herencia de las formas y escalas musicales de origen griego (escalas modales), las músicas que llegaron desde centro Europa e incluso la herencia musical que dejaron los celtas en España y Portugal; además de las músicas que llevaron los godos, visigodos y por qué no, la gran influencia del África sub Sahariana en la España multicultural de los últimos ochocientos años de historia previos a los viajes de Colón a América. Mención especial deberá tener el gran impacto de otro viajero y comerciante que da inicio según algunos historiadores al proceso de globalización comercial que da origen al capitalismo: Los viajes de Marco Polo a China y lejano oriente.

Se hará mención de la estrecha relación entre el proceso de consolidación del Estado como forma de organización pos feudal y el colonialismo europeo que permitió la acumulación originaria de capital: la estrecha relación que hay entre el comercio marítimo, la conquista y dominación y el surgimiento del capitalismo, que requirió la extracción de la riqueza originaria de las colonias para la formación del capital inicial de ese modo de producción. Se debe tomar en cuenta la consolidación de los idiomas español e inglés con las obras literarias de Miguel de Cervantes Saavedra y William Shakespeare, respectivamente.

Antecedentes

Hace unos veinte años, cuando este investigador estaba realizando el trabajo de campo para su investigación doctoral en España, se planteó como objetivo central de la misma, llevar a cabo una reconstrucción histórica de un grupo de pastores ganaderos (denominados así mismos como campurrianos), que habitan en la Cornisa Cantábrica (en la Comunidad Autónoma de Cantabria, al norte de España), y delimitar cómo fue el proceso de construcción de su identidad sociocultural, diferenciándose de otros grupos habitantes de la región (lebaniegos y purriegos en otros); pero marcando sobre todos una fuerte noción de su espacio geográfico y cultural con un fuerte sentido de distancia histórica y social hacia sus vecinos de la meseta castellano-leonesa. (MUÑOZ, 1999). Este estudio se dividió claramente en dos etapas: la del estudio histórico en diferentes archivos y bibliotecas especializadas en historia medieval española; y el trabajo de campo in situ que duró más de un año, durante el cual que se recopilaron historias de vida que narran la historia regional desde los años 1920 hasta finales de los años setenta del siglo pasado. Con todo ese gran acervo histórico, etnográfico y documental se elaboró el trabajo que se pone a su disposición (MUÑOZ, 2013b).

La mención que se hace al trabajo recién citado, tiene que ver directamente con el hecho de que una de las conclusiones principales a que se llegó es que: El proceso de construcción de las identidades socio culturales en España, ha sido como en todo el mundo, resultado de múltiples sucesos cronológicos que fueron determinando condiciones sociales, políticas, económicas; y que a su vez fueron perfilando los “estilos culturales” o “identidades socio culturales”, que al momento del corte de caja del 31 de diciembre de 1492, cuando vence el plazo para que los judíos ibéricos y los árabes abandonaran ese reino reconquistado por los Reyes Católicos Isabel y Fernando, se diera una emigración cultural (en muchos casos de manera soterrada, como el caso de los judíos conversos que salieron de España), y llegara a América un gran mosaico de culturas y tradiciones culturales, lingüísticas y orígenes étnicos agrupados genéricamente bajo la denominación de “Conquista Española de América”.

El aporte que se hace en este ensayo sobre las músicas europeas que llegaron a América durante el Virreinato tiene que ver con un proceso que se detalla más extensamente en otro trabajo de este autor (Muñoz, 2014b), y que tiene que ver con que si hacemos un corte histórico o sincrónico en el año del primer viaje de Cristóbal Colón al Nuevo mundo, nos encontraremos, con un fenómeno similar al que vivimos hoy en día en pleno siglo XXI: el de la hegemonía socio cultural de una *metrópoli* capitalista pos industrial y pos colonial, sobre una inmensa periferia de países o subregiones dependientes y consumidoras de sus productos: los países emergentes. Lo que se está planteando en este sentido, es que al momento de arranque de los procesos de colonización europeos en América, Asia y África, esas metrópolis emergentes, y en concreto España, logra en un lapso breve de reconstitución consolidar un proyecto político de Estado que unifica a los diferentes reinos bajo un mismo mandato (el reinado Católico de Isabel y Fernando), con un proyecto rector hegemónico en el ámbito ideológico que sirvió para consolidar la dominación colonial: La evangelización cristiana.

Es decir, que hace más de 500 años, el proceso histórico de larga data que abarcó toda la alta y baja edad media europea, y que culmina en el Siglo XV con el Renacimiento cultural, con su respectivo proceso de dominación colonial (sometimiento, explotación de trabajo humano en forma de esclavitud, extracción de la riqueza originaria para el surgimiento del capitalismo en Europa, etc.), así como con el proceso de imposición religiosa de los colonizadores, tuvo que haberse llevado a cabo a través de ciertos medios muy específicos. Aquí es donde aparecen en la escena histórica, las músicas, las danzas, la literatura, y todas las formas de expresión cultural que habían cristalizado en la cultura hegemónica castellano hablante del recientemente reconstituido reino católico de España.

En este orden de ideas, el proceso de la globalización contemporáneo ha significado la consolidación de estilos culturales que se han extendido de manera mundial, estandarizando hábitos de consumo, modas y estilos estéticos, con lo cual podemos afirmar que estas “modas globales” de alguna forma son muy similares a lo que sucedió a principios del renacimiento cuando los países europeos que habían consolidado estilos civilizatorios y culturales

producto de largos procesos históricos en los que se impuso (como en el caso español el que caracterizó al reinado católico castellano), un proyecto civilizatorio occidental judeo cristiano que se expandió en la nuevas colonias y sirvió como referente en el proceso de dominación y evangelización. La historia de la humanidad ha repetido procesos muy similares a lo largo de la era Cristiana, con lo cual podríamos plantear que los ciclos o épocas de la historia moderna si bien resignifican contenidos y actualizan sus formas, no cambian en cuanto a la repetición de sus pautas de dominación e imposición de unas sociedades a otras (MUÑOZ, 2007).

Desarrollo

Debido al brevísimo espacio de este ensayo se recomienda al lector interesado revisar el estudio de la música como proceso de (re) construcción de identidades socio culturales que se abordará en las líneas siguientes, el trabajo: *Music and sociocultural identity: An anthropological approximation* (MUÑOZ, 2014a) en el que se discuten las bases teóricas para sustentar que el "hecho musical" es un proceso comunicacional en el cual operan las nociones culturales para socializar, empatizar y reproducir pautas colectivas que permiten la auto identificación del 'yo personal' con el 'yo colectivo' de los individuos de una cultura dada. Así mismo, para analizar más a fondo cómo fue y ha sido el proceso de construcción de las identidades culturales que llegaron a América procedentes de España: *Invención de la tradición o resurgimiento de nacionalismos musicales en la Unión Europea: el caso de una comunidad en el norte de España* de este investigador (MUÑOZ, 2009).

El papel que jugaron las artes (música, danza, lírica), en el proceso colonial temprano no ha sido suficientemente sistematizado aunque existen trabajos de historia de México e historia del arte en la Nueva España dedicados a ello, de los cual damos cuenta en la bibliografía de este ensayo, y que se encuentran muy bien analizados en el trabajo historiográfico de Enrique Florescano (FLORESCANO, 1991).¹ Como se dice en el pie de página de la cita an-

¹ Esta no es una bibliografía exhaustiva sobre el tema de las artes renacentistas y barrocas en la Nueva España, pero es un primer acercamiento a la sistematización de los estudios que nos permitirán reconstruir indirectamente las sonoridades musicales que estaban presentes en España y Europa al momento de los

terior, los estudios de arte y sociedad en la Nueva España mencionados, salvo el estudio de Luis Weckman (1984), que sí realiza el análisis de la cultura, la sociedad y el pensamiento religioso europeo en la época, se dedican más bien a examinar la consolidación de las artes como la arquitectura, la escultura y la pintura en sus vertientes estéticas en el Nuevo Mundo. Ello sustenta la idea de realizar los estudios sobre las músicas del mundo que llegaron de Europa a América en el proceso de contacto cultural.

Para el reconocido historiador francés Jacques Le Goff, la historia de lo cotidiano es «una historia llena de acontecimientos repetidos o esperados»; no en vano fue el mismo Le Goff quien afirmó que «la nueva historia, después de haberse hecho sociológica, tiende a hacerse etnológica» (LACARRA, 2008:7).

Efectivamente, con esta interpretación de la perspectiva teórica de Jacques Le Goff, queremos reiterar el interés en que la historia de las artes en la Nueva España, no solamente sea la historiografía de las música, la pintura, la arquitectura y las artes que se documentaron por frailes y misioneros; o que han podido reconstruir nuestros historiadores y artistas como parte de las nuevas corrientes de ejecución musical basados en los estudios de las técnicas medievales y en la reconstrucción de instrumentos musicales²; sino que también sea la etnohistoria de los grupos humanos diversos y no hegemónicos que llegaron a las américas con su gran bagaje musical y cultural, pero del cual poco o nada sabemos el día de hoy. Es decir, hace falta reconstruir la historia cotidiana de los grupos subalternos y minoritarios que llegaron desde Europa, Asia y África a América, y conocer cómo eran sus prácticas socio culturales, religiosas y organizacionales.

viajes de conquista y colonización de América. (AGUIRRE, 1946 Y 1957; DE LA MAZA, 1968; FERNÁNDEZ, 1985; GARRIDO, 1980; GIBSON, 1964; GÓMEZ, 1977, ISRAEL, 1980; MANRIQUE, 1974 Y 1976; MARTÍNEZ, 1990; MORALES, 1973; NUN, 1979; PHELAN, 1956; RUBIAL, 1989; SPICER, 1962; STEN, 1990; TOVAR, 1979; ULLOA, 1977; WECKMAN, 1984).

² Desgraciadamente en un espacio tan breve como el de este ensayo, no da tiempo ni hay espacio suficiente para detallar la gran labor de grupos musicales como el Trío Hoteterre; de artistas como Horacio Franco y Luisa Durón; de la reconstrucción histórica musical del director Benjamín Juárez Echenique; la labor excelente de laudería de Martín Seidel; entre otros tantos mexicanos que han contribuido al estudio y reconstrucción de las formas de ejecución y del rescate de los estilos musicales originales de la época renacentista y barroca en el Nuevo Mundo.

En este orden de ideas y siguiendo a Luis Weckman en su trabajo acerca de la *herencia medieval en México* (1984), nos parece importante el comentario que se hizo al comienzo de este ensayo, en el que se menciona la larga cadena de acontecimientos que se dieron a lo largo de quince siglos en Europa, pero más concretamente en España, que nos indican que fue una cadena de conquistas, luchas e imposiciones de unas sociedades hacia otras; en las que de manera sucesiva se fueron superponiendo estilos estéticos, prácticas litúrgicas, cánones devocionales, prácticas agrícolas y hasta formas de organización social y sistemas políticos de dominación.

Luis Weckman señala en su texto:

La música sus formas religiosas y populares:

La música peninsular y los instrumentos con que se realizaban en la edad media fueron trasplantados tal y cual sin ninguna modificación a los habitantes de México por los que llegaron a conquistar y misioneros a finales del siglo xv y principios del XVI. Así pues los primeros instrumentos que llegaron a las iglesias recién construidas pronto sonarían. Los naturales aprendieron muy rápido a construir sus propios instrumentos tales como el tambor, el atabal y el pífano (...) ya que estos instrumentos eran parecidos a los que ya se utilizaban. Desde un principio los villancicos y romances cantados por los soldados sembraron el germen de lo que había de ser con el tiempo la canción mexicana. En aquellas épocas los soldados de Cortés llevaban consigo al desembarcar en Veracruz instrumentos como los pifanos, atambores (tambores), trompetas, chirimías (antecesoras del oboe moderno), sacabuches (antiguos trombones) y dulzainas (instrumentos de viento más cortos y de tonos más altos que las chirimías).

Los frailes fueron los primeros en importar los instrumentos que en Europa daban solemnidad al culto. Por otro lado los tlaxcaltecas ya regocijaban los divinos oficios de los cantos y músicas que sonaban semejante a un órgano, teñían con destreza el rabel (instrumento parecido al laúd) y tocaban las jabeas (flautas moriscas de sonido semejante al órgano).

Las primeras clases de música y de cómo fabricar los instrumentos fueron en las escuelas de Texcoco y de San José de los Naturales de México,

impartidos por los primeros tres frailes que llegaron y principalmente por el fraile Fray Pedro de Gante. Algunos códices revelan que el canto con música de órgano era muy común en las iglesias mexicanas en el siglo XVI y que los naturales eran muy hábiles en tocar los instrumentos, de hecho apareció un dibujo en forma de una flauta de un órgano haciendo referencia que ese instrumento ya era fabricado anteriormente en México. En el siglo XVI se popularizó la serenata en la nueva España (composición trovadoresca, que en la castilla medieval solía cantarse de noche), si la serenata solía tocarse al despuntar el alba desde un principio comenzó a llamarse gallo, por analogía con la misma celebrada en la madrugada de festividades religiosas importantes. Estas serenatas produjeron tal escándalo que prohibieron a la gente de la iglesia salir armada de noche a la calle con traje secular y pasearse llevando instrumentos musicales (Weckman. 1984:524-531).

El mismo proceso histórico de dominaciones hasta consolidar un sistema simbólico cultural generalizado pasó con las culturas prehispánicas en Mesoamérica, y posteriormente tuvo una cúspide con el contacto intercultural entre las tradiciones occidentales y amerindias. Por ello la hipótesis que hemos venido tratando de demostrar en este breve estudio, es que así como existieron en Europa múltiples culturas que fueron cristalizando en la tradición occidental judeo cristiana, que fue aglutinada en las artes y tradiciones litúrgicas, devocionales y que conformaron el ethos religioso de la época, bajo la Iglesia apostólica romana; en Mesoamérica formaron el crisol de una cultura y un sistema de creencias y rituales, que se fusionaron en la cosmovisión mesoamericana que formaron el *continuum* socio cultural desde la península de Yucatán hasta la frontera con la Gran Chichimeca, a lo largo de varios siglos, al igual que en el caso del Viejo Continente.

Estas dos grandes tradiciones se “encuentran” o “chocan” a partir de 1519–1521 en el caso novohispano, pasando de la etapa de guerras de conquista o imposición militar, hacia la dominación política y de explotación económica colonial. Para estos procesos hemos documentado y reconstruido con bastante solvencia el proceso a través de las ciencias históricas y de la etnohistoria. Sin embargo no sabemos bien a bien qué paso con los judíos con-

versos que emigraron a América; no hemos documentado suficientemente la herencia de la tercera raíz o raíz afroamericana de nuestros pueblos actuales. No sabemos qué tanta presencia tengamos de los pueblos celtíberos en nuestras prácticas culturales; qué tanto la arquitectura mozárabe, aún presente en varios estados de la República Mexicana, se pueden asociar con las prácticas musicales de las zonas rurales y ubicar el origen mozárabe de canciones como el *Cielito lindo* por ejemplo.

Con referencia a los estudios sobre el papel del baile ritual y las danzas europeas que llegaron a América y fueron utilizadas por los frailes para evangelizar, se pueden consultar las siguientes obras, entre muchas otras: Nathan Wachtel, *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la Conquista española (1530-1570)*, de 1973. Además, de Arturo Warman, *La danza de moros y cristianos* (1972). Como parte de los estudios de las danzas y el proceso de aculturación impuesto por frailes y misioneros debe consultarse el excelente libro de María Sten: *Ponte a Bailar, tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica* (1990), siendo este estudio fundamental para conocer el complejo y vasto mundo de la danza ritual en Mesoamérica previo a la Conquista, y su complejo y arduo proceso de desmantelamiento para que hubiera sido superpuesto un calendario ritual cristiano como lo demuestra Luis Weckman, a partir de seleccionar y sustituir a las antiguas deidades, por los apóstoles, vírgenes y santos cristianos.

Lo que es importante resaltar del estudio del ciclo de danzas de Conquista, entre las que están las de *Moros y cristianos*, las danzas aztecas de los concheros³ (MUÑOZ, 2013a) y especialmente (MUÑOZ, 2014b) con su organización religioso-militar asociada, que se practican en México y en varios países de Centro América, es el hecho de que llegaron a América representando la lucha para expulsar a los árabes de la península ibérica (tal es el papel de Santiago Apóstol en este ciclo), para que al llegar aquí sirvieran como forma de mostrar a los nativos americanos el poder del Dios cristiano y lo que les pasaría de no convertirse a la fe católica.

³ Se recomienda muy ampliamente al lector interesado en profundizar en el tema de las danzas aztecas y los estudios de la cofradía de los concheros consultar el documental etnográfico *Él es Dios*, ganador del Premio “Diosa de Plata”, realizado por Alfonso Muñoz Jiménez con investigación de Víctor Anteo y Guillermo Bonfil, toma de sonido directo a cargo de Arturo Warman, filmado en 1962.

De entre los investigadores que más trabajo han dedicado a la indagación en archivos catedralicios de la música en Nueva España, destacan los trabajos de Robert Stevenson, Thomas E. Stanford, Henrietta Yurchenko y Aurelio Tello, entre otros, que han dedicado estudios sobre todo a la estructura musical formal (ritmo, timbre, armonía, melodía) y a las formas musicales, para determinar el surgimiento de los estilos renacentista y barroco Novo Hispanos. Sin embargo insistimos en que no se han hecho estudios suficientemente vastos para rastrear las músicas *non sacras* norafricanas; así como las procedentes de los Balcanes y el imperio otomano; las músicas celtas y las godas; así como las sefaradí y mozárabe que estaban presentes en las diversas prácticas socioculturales y llegaron en distintas oleadas a América para fusionarse de manera anónima y, muchas veces, de forma soterrada para evitar la hoguera inquisitorial.

Con respecto a los estudios en archivos españoles y portugueses de la época hemos encontrado que:

El siglo XV es notable por el desarrollo de España, que se coloca en la centuria siguiente a la cabeza de los estados europeos. Portugal había empezado su florecimiento bajo Juan I; inmediatamente después el príncipe Enrique *el Navegante* (1394-1460) sienta las bases del Imperio Colonial Portugués a lo largo de las costas de África (Ceuta, Madeira); bajo el reinado de Juan II (1481-1495), Bartolomeu Días de Novais dobla el Cabo de Buena Esperanza; bajo el de Manuel I (1495-1521) Vasco de Gama completa la ruta marítima hacia la India (1498-1499); y los descubrimientos y colonizaciones tanto en Oriente como en Occidente (Brasil, 1500; Goa y Malaca, 1510; y, Ceilán; isla de Ormuz, 1515; Macao, 1530), poseyeron en manos de los portugueses el monopolio del comercio de Oriente (Victoria de Diu, sobre los venecianos, en 1509) e hicieron de su país la primera potencia marítima de Europa.

Este cuadro histórico, aunque muy simple no deja de tener interés para la historia de la música española; permite situarla mejor en esta encrucijada de influencias continentales, que los desplazamientos frecuentes de los maestros franco-flamencos hacen tan movida. La historia de la música espa-

ñola del Renacimiento es muy reciente, pues empieza en 1890, año en que F. Asenjo Barbieri publica el Cancionero musical de Palacio, descubierto en 1870 en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Hasta entonces, y a causa de la ausencia de documentos, se había pretendido que España había carecido de música auténticamente original durante el siglo XV, y que la floración de sus magníficos maestros del siglo siguiente no era más que la consecuencia de una colonización espiritual de nuestro país a cargo de los maestros franco flamencos. Es verdad que Tinctoris había permanecido al servicio de Alfonso el Magnánimo, el rey aragonés que estableció su corte en Nápoles (1396-1458); pero este soberano estaba rodeado de músicos españoles, tales como Cornago e Icart. También es cierto que en el inventario del Alcázar de Segovia realizado en 1503 por orden de Isabel la Católica se descubrieron “tres cancioneros franceses” y que ciertos manuscritos como el Cancionero de este mismo palacio real contienen obras italianas y franco flamencas al lado de las canciones españolas.

Las relaciones entre España y Francia han sido siempre numerosas y fecundas tanto en el siglo XV como en la Edad Media; en particular el reino catalano-aragonés y su corte permanece en contacto continuo con la corte papal de Aviñón y con la de Borgoña, de la que se imita su repertorio musical; por otra parte hubo constantes intercambios entre España y la corte romana; es suficiente recordar a este respecto la participación española en la política italiana, los papás españoles Calixto III (1455-1458) y Alejandro VI (1492-1503). Pero todo esto no impide que la escuela española del siglo XV sea enteramente distinta de la escuela flamenca, que sin embargo marcaba el gusto musical de la época; y las capillas reales españolas sólo contaban con cantores españoles.⁴

Conclusiones

El estudio de las mentalidades y de la vida cotidiana de los ‘pueblos sin historia’, de los grupos sociales no hegemónicos o que quedaron fuera del regis-

⁴ Esta cita solo es una brevísima muestra de la gran cantidad de estudios históricos sobre el arte musical en la España de finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento. Como se ha mencionado en este mismo ensayo, hace falta aún reconstruir la historia cotidiana de los pueblos sin historia de la época y documentar las múltiples expresiones socioculturales que se fusionaron en América. Tomado de: Anna Jorba Ricart (2012).

tro de las principales corrientes estéticas y filosóficas en la Alta Edad Media europea, el Renacimiento y el Barroco Novo hispanos, requieren de nuestro esfuerzo y dedicación para documentarlos y escribir acerca de ellos. Al ser la música una expresión cultural inmaterial, y al no haber quedado plasmada en los manuscritos musicales de la época, difícilmente sabremos cómo sonaban esos aires populares perdidos en el espacio-tiempo. Pero indirectamente, podremos documentar su existencia y tratar de reconstruir aquellas sonoridades por fuentes indirectas de la época que describan las prácticas musicales que, como en el caso de la herencia afro mexicana, sí nos han posibilitado documentar cómo eran los bailes y la lírica que acompañaba las festividades y ocasiones en las que se practicaban esas músicas.

Nos falta aún incrementar los estudios archivísticos en ambos lados de la mar océano, para profundizar en la vida cotidiana de los mundos que se encontraron y, de este *encontronazo*, formaron nuevas prácticas socioculturales y nuevas sonoridades que acompañaron sus mundos simbólicos, rituales y sociales.

Referencias

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo (1946). *La población negra en México*. México: Ed. Fuente Cultural.
- _____. (1957). El proceso de aculturación. México: INI.
- DE LA MAZA, Francisco (1968). *La mitología clásica en el arte colonial de México*. México: UNAM.
- FERNÁNDEZ, Martha (1985). *Iconología y sociedad. Arte colonial hispanoamericano*. México: UNAM.
- FLORESCANO, Enrique (1991). *El nuevo pasado mexicano*. México: Cal y Arena.
- GARRIDO ARANDA, Antonio (1980). *Moriscos e indios. Precedentes hispánicos de la evangelización en México*. México: UNAM.
- GIBSON, Charles (1964). *Los aztecas bajo dominio español*. México: Siglo XXI Editores.
- GÓMEZ CANEDO, Lino (1977). *Evangelización y conquista*. México: Ed. Porrúa.
- ISRAEL JONATHAN, J. (1980). *Razas, clases sociales y vida política en el México Colonial, 1610- 1670*, México: Fondo de Cultura Económica.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen [coord.] (2008). *Arte y vida cotidiana en la época medieval*. Zaragoza, España: Institución "Fernando El Católico" (C.S.I.C.)/Excma. Diputación de Zaragoza.

- MANRIQUE, Jorge Alberto (1974). "El arte novohispano en los siglos XVI y XVII", en *Historia de México* tomo V. México: SALVAT.
- _____ (1976). "Del Barroco a la Ilustración", en *Historia General de México*, tomo 2. México: COLMEX.
- MARTÍNEZ, José Luis (1990). *Hernán Cortés*. México: FCE/UNAM.
- MORALES, Francisco (1973). *Ethnic and Social Background of the Franciscan Friars in Seventeenth Century Mexico*. Washington: Academy of American Franciscan History.
- MUÑOZ GÜEMES, Alfonso (2007). "Música tradicional e identidades (híbridas) transterritoriales en la era global", en *Música tradicional y procesos de globalización, Antropología Boletín Oficial del INAH*. Nueva Época, 80:5-12.
- _____ (2009). "Invención de la tradición o resurgimiento de nacionalismos musicales en la Unión Europea: el caso de una comunidad en el norte de España", en *Antropología Boletín Oficial del INAH*. Nueva Época, 89:97-103.
- _____ (2013a). "Análisis de danzas tradicionales. La expresión etnocoreográfica entre los grupos de Mesoamérica y Aridoamérica", en *Memoria del VII Foro Internacional de Música Tradicional, Antropología. Boletín Oficial del INAH*. Nueva Época. 95:3-16.
- _____ (2013b). "Identidad y cambio social en una comarca de Cantabria: El caso de Campoo" [tesis de Doctorado]. Departamento de Antropología Social, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense de Madrid, España. Editada por Fundación Inca Garcilaso, EUDMED.NET, Universidad de Málaga, España. Puede consultarse en: «<http://www.eumed.net/tesis-doctorales/2013/amg/index.htm>». Visitada el 13 de abril de 2018.
- _____ (2013c). "Música e identidad sociocultural. Aproximación Antropológica", en *TECSISTECATL: Economía y Sociedad de México*, Revista Electrónica de Ciencias Sociales, 5(15)1-7. Málaga: Universidad de Málaga. Puede consultarse en: «<http://www.eumed.net/rev/tecsistecat/n15/identidad.html>». Visitada el 13 de abril de 2018.
- _____ (2014a). "Music and Sociocultural Identity: An Anthropological Approximation", en *Jökull Journal*, 64(4)458-470. Island, Reykjavik. Puede consultarse en: «<http://www.jokulljournal.com/issue.php?v=64&i=4>». Visitada el 13 de abril de 2018. Existe versión en español de este ensayo en: "Música e identidad sociocultural. Aproximación Antropológica", en *TECSISTECATL: Economía y Sociedad de México, Revista Electrónica de Ciencias Sociales* 5(15). Universidad de Málaga, España:

- Editorial EUMED.NET. Diciembre 2013. Edición electrónica disponible en «<http://www.eumed.net/rev/tecsistecat/n15/identidad.html>».
- _____ (2014b). *La música de tunditos. Prácticas socioculturales entre los otomíes: Guanajuato, México*. Saarbrücken: EAE, Editorial Académica Española, Omni Scriptum, GmbH & Co. KG.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, Alfonso, *et. al.* (1962). *Él es Dios* [documental]. México: INAH.
- NUN, Charles F. (1979). *Foreign Immigrants in Early Bourbon México, 1700-1760*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PHELAN, John L. (1956). *El reino milenario de los franciscanos en el nuevo mundo*. México: UNAM.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio (1989). *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*. México: UNAM.
- SPICER, E. H. (1962). *Cycles of Conquest: The Impact of Spain, Mexico, and the United States on Indians of the Southwest, 1533-1960*. Tucson: The University of Arizona Press.
- STEN, María (1990). *Ponte a Bailar, tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*, México: Joaquín Mortiz.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo (1979). *Pintura y escultura del Renacimiento en México*. México: INAH.
- ULLOA, Daniel (1977). *Los predicadores divididos. Los dominicos en la Nueva España, siglo XVI*. México: COLMEX.
- WACHTEL, Nathan (1973). *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la Conquista española (1530-1570)*, Madrid: Alianza Universidad.
- WARMAN, Arturo (1972). *La danza de moros y cristianos*. SEP setentas, 46. México: SEP.
- WECKMAN, Luis (1984). *La herencia medieval en México*. México: COLMEX.

Fuentes electrónicas:

- CHERYL J., Vicente C. (2007). *Música renacentista*. Diciembre 12, 2017, de Estudios de España. Historia, cultura y artes. Sitio web: «<http://civycultura.deni>».
- JORBA RICART, Anna (2012). *La música en España del siglo X, XI, XII y XIII. I Parte*. (26). Diciembre 12, 2017, de Tema Fantástico, S.A. Con la tecnología de Blogger. Sitio web: «<http://annajorbaricartblog.blogspot.mx/2012/06/la-musica-en-espana-del-siglo-x-xixii-y.html>».

Culturas musicales de México (vol. I)

–con un tiraje de 3 000 ejemplares–

lo terminó de imprimir la Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas
de la Secretaría de Cultura

en los talleres de Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A. de C.V. (IEPSA),

Calzada San Lorenzo núm. 244, col. Paraje San Juan,

Iztapalapa, C.P. 09830, Ciudad de México

Tel. 5970 2600

el mes de septiembre de 2018.

Diseño editorial:

Bruno Aceves Humana

Cuidado de la edición:

Subdirección de Publicaciones de la

Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas

