



Música mexicana y estudios regionales

Historia, tradiciones y tendencias recientes

Luis Díaz-Santana Garza
(Coordinador)





Música mexicana y estudios regionales

Historia, tradiciones y tendencias recientes



Música mexicana y estudios regionales

Historia, tradiciones y tendencias recientes

Luis Díaz-Santana Garza
(Coordinador)

Música mexicana y estudios regionales

Historia, tradiciones y tendencias recientes

Primera edición 2023

Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940, Ciudad Universitaria,
Aguascalientes, Ags., C.P. 20100
editorial.uaa.mx
libros.uaa.mx

Luis Díaz-Santana Garza (Coordinador)

John Gustavo Lazos Ross
Raúl Wenceslao Capistrán Gracia
Sonia Medrano Ruiz
Arturo Javier Ramírez Estrada
Alejandro Mercado Villalobos
Francisco Ramos Aguirre
Ulises Julio Fierro Alonso
Salvador Hernández López
Carlos Flores Claudio
José Rodrigo Moreno Elizondo
Renier Garnier García
Luis Díaz Santana Garza
Adriana Guadalupe Dávila Trejo

ISBN 978-607-8909-52-0

Hecho en México/*Made in Mexico*



Índice

Prefacio	11
Primera parte: Música en la historia	
1835: Un <i>Te Deum</i> en “sólo dos días y medio” <i>John G. Lazos</i>	17
Tras la huella de fray Francisco Luján, compositor franciscano del Convento de Guadalupe en Zacatecas <i>Raúl W. Capistrán Gracia</i>	31
“Del caballo de hierro al caballito de noria”: los músicos de cuerdas en cantinas y bares zacatecanos <i>Sonia Medrano Ruiz</i>	45
Rafael Adame Gómez: Nuevos aportes sobre su vida y obra <i>Arturo Javier Ramírez Estrada</i>	63

Segunda parte: Las músicas tradicionales

- Los reglamentos de fiestas populares en el México decimonónico. Estudio de caso: León, Guanajuato
Alejandro Mercado Villalobos 83
- “El palomo” y otros aires nacionales
Francisco Ramos Aguirre 99
- Canarios: aves cantoras y migrantes. Un género musical barroco en la vida indígena actual del Occidente de México
Ulises Julio Fierro Alonso 111
- Cantos de inmortalidad: explorando el papel de la muerte en músicas mexicaneras
Salvador Hernández L. 127
- Sones al servicio del poder: “Nueva Guardia Nacional”, la experiencia de un mariachi gubernamental
Carlos Flores Claudio 145

Tercera parte: Músicas urbanas y tendencias recientes

- Festivales musicales contraculturales y autoritarismo en las regiones de México, 1971-1976
J. Rodrigo Moreno Elizondo 159
- Presencia musical mexicana en la Casa de las Américas, La Habana, Cuba (1959-1984)
Renier Garnier García 187
- Las baladas del narcotráfico: Música, texto y contexto
Luis Díaz-Santana Garza 207

Las batallas de rap en el norte de México: algunos puntos
para su comprensión

Adriana Guadalupe Dávila Trejo

225

Sobre los autores

239





Prefacio

La riqueza, originalidad, invención y diversidad de la música mexicana es extraordinaria. Viajeros foráneos a lo largo del siglo XIX quedaron deslumbrados por el paisaje sonoro que descubrían en cada rincón de México. La música era fundamental en la vida cotidiana de los mexicanos, como observó Frances Erskine Inglis, mejor conocida como Madame Calderón de la Barca, cuando afirmó que “la música en este país constituye un sexto sentido”. En las memorias que describen las costumbres mexicanas que conoció durante su estancia de dos años y que posteriormente publicó bajo el título *La vida en México*; constató, también, que la música “popular” y “culto” aparecen una y otra vez sin existir un límite claro entre ambas. Asimismo, quedó fascinada cuando una tarde escuchó a lo lejos “la cadencia de una música lejana y unas voces que cantaban partes distintas” y no pudo ocultar su asombro cuando se dio cuenta de que no se

trataba de una procesión religiosa, sino de un grupo de cautivos que regresaban a la prisión de La Acordada.

Los primeros intentos sistemáticos de difusión, crítica e investigación musical en México surgieron precisamente en el siglo XIX. En el caso de la difusión, en 1825, se fundó la Sociedad Filarmónica y a comienzos del año siguiente el compositor Mariano Elízaga anunció el establecimiento de una imprenta de música. Poco después, abundaron los métodos para aprender canto y para tocar los más variados instrumentos musicales. En lo que respecta a la crítica musical, las publicaciones periódicas de la nueva república frecuentemente incluyeron reseñas en torno a conciertos. Muchos de los autores son anónimos o firman con seudónimo, y debido a que en muchos casos no son “especialistas” en el sentido moderno de la palabra, no podemos considerarlos críticos musicales, pero sin duda pueden ser apreciados como sus precursores. En relación con los antecedentes de la investigación musical propiamente dicha, también tenemos sus noticias en el siglo XIX, y una muestra son las recolecciones de cantos que realizaron algunos compositores para incluir música “indígena” o “tradicional” en sus propias obras; sin embargo, todas las indagaciones y las ediciones se caracterizaban por su centralismo, que ha sido uno de los mayores obstáculos en el país para el desarrollo económico, social y cultural desde los tiempos virreinales. Las revistas y libros publicados referían principalmente asuntos filarmónicos directamente relacionados con la capital de la república y, por lo general, desde una posición elitista que daba prioridad a la música de conservatorio, de herencia europea, por lo que se ignoró y menospreció la música que disfrutaban las clases sociales bajas. De esa manera, los estudiosos de la Ciudad de México –y los músicos del interior que tuvieron que radicarse allí para ser juzgados como meritorios– fomentaron una visión de la historia de la música doblemente excluyente.

Afortunadamente, en décadas recientes hemos sido testigos del creciente número de científicos sociales altamente habilitados que trabajan en universidades del interior del país, en instituciones con reducido subsidio federal, usualmente consideradas “periféricas” y hasta “marginadas”. Gracias al Sistema Nacional de Investigadores, el reconocimiento del perfil PRODEP y de instituciones estatales, los apoyos a Cuerpos Académicos, la democratización de las ediciones y la facilidad para compartir archivos digitales, ahora estos universitarios encuentran cierto equilibrio en las condiciones para acceder a nuevas obras y consultar acervos digitalizados, así como para promover su

trabajo en el país y el exterior. Por ello, este libro aspira ser un contrapeso al centralismo académico y fomentar la difusión de las investigaciones que hacemos los académicos regionales desde nuestras propias regiones, divulgar música local mediante capítulos realizados por científicos sociales de todo el país sin excluir a los investigadores de la capital. Ya no se trata de académicos que pasan breves temporadas en el “campo” y luego regresan a su “torre de marfil”. Este auge de la investigación musical multidisciplinaria en las regiones fortalece, además, la percepción de que los resultados de dichos estudios pueden ser considerados por derecho propio como parte de la generación de nuevo conocimiento científico.

Como el lector podrá percibir, hemos incluido los más variados temas de investigación que van desde los archivos musicales, la música sacra, la música postindependentista, la música tradicional, hasta los géneros urbanos contemporáneos: *rock*, narcocorridos, rap. Algunos de los ensayos se presentaron originalmente en forma de ponencia en el coloquio “La investigación musical en las regiones de México”, que anualmente organizo en Zacatecas, y otros fueron realizados por invitación personal. Son trabajos multidisciplinarios que no exigen al lector conocimientos teóricos de la ciencia y arte de los sonidos, pues nuestro eje principal es la historia social y cultural de la música.

Por último, una particularidad de este libro es ofrecer oportunidades a jóvenes investigadores para publicar al lado de estudiosos que ya cuentan con una trayectoria consolidada, además de que algunas investigaciones se encuentran en etapas iniciales y otras más adelantadas. Esperamos que las ideas, propuestas y hallazgos que aquí presentamos sirvan para enriquecer la discusión en torno a la música mexicana y su trascendente papel social.

Luis Díaz-Santana Garza



The background of the page features a soft, ethereal sunset or sunrise over a body of water. The sky is a mix of light purple, pink, and white, with wispy clouds. The water in the foreground is dark, with a silhouette of a person's head and shoulders visible on the left side. The overall mood is calm and contemplative.

Primera parte
Música en la historia



1835: Un *Te Deum* en “sólo dos días y medio”

John G. Lazos

*Es santa sin ser mujer;
es rey sin cetro real;
es hombre, mas no cabal
y sultán al parecer.
Adivinanza popular*

Preámbulo a los sonidos en el México del siglo XIX

Dentro de los dominios de la cultura, México puede darse el lujo de presumir y lucir un vasto y ecléctico repertorio musical. Prácticamente es inimaginable tener un evento público en nuestro medio donde el constructo ideológico no busque reafirmarse mediante el elemento sonoro, es decir, hay obras que aluden, que inspiran –y no porque tuviera esto en su origen primario– cierta unidad entre el sonido y la palabra. Esto no es

novedad ni debería de sorprendernos. Dicho recurso ha sido muy útil desde el establecimiento del verbo. Sería posible concluir que, si nuestro país cuenta con tantas opciones sonoras, deberíamos entonces de tener una lista extensa de títulos musicales.

Ante tales evidencias planteamos lo siguiente: considerando que en México solemos dividir la música en grandes periodos históricos, por sobre los argumentos estéticos, quiero llamar la atención sobre las primeras décadas del México independiente, en especial el periodo entre los dos imperios. Con un marco temporal definido, ¿qué obras podríamos mencionar, entre los años de 1821 y 1864, que pudieran entrar en esta celebrada lista? Demos unos minutos para cabildear. De pronto, parecería que nos encontramos en un callejón sin salida. ¿Cómo es posible que nos asalten dudas cuando la pregunta parecía una redundancia? Más aún a sabiendas de que no hablamos de cualquier periodo. Estas décadas son las que representan los orígenes de una nación, los albores del sentido de pertenencia, aún en un estado primigenio de identidad, como dirían algunos. Los tiempos en donde se van conformando los héroes que nos dieron patria, dice la norma; nos referimos a los tiempos en que los *filarmónicos*, como se les llamaba entonces, mudaron su noble oficio de la Iglesia al ámbito secular. Y no es todo. Aquella época ha sido, hasta muy recientemente, la menos estudiada dentro de la narrativa musical y, por extensión, sigue siendo *prácticamente desconocida* para nuestros oídos (las itálicas son mías y las tomo de la aguda crítica que Esperanza Pulido y Juan José Escorza hicieron a la colección de *La música de México* publicada por la UNAM-IEE a mediados de los años 80; véase Pulido y Escorza, 1988).

En breve, mientras sucedían un sinnúmero de turbulentos acontecimientos que daban forma a la naciente nación mexicana, la música transfirió su quehacer del espacio sacro a los inhóspitos terrenos seculares, uno de ellos, la capital mexicana. Se respiraban los primeros aires de independencia cuando la sociedad clamaba ser parte de la novedosa comodidad que ofrecía el arte del sonido, denominado como el *buen gusto*. Precisamente fueron ellos, los primeros filarmónicos del México independiente, los pioneros que sentaron las bases que hoy todavía nos rigen. Sin ellos no estaríamos aquí. Gracias a éstos, las actividades musicales fueron tomando su lugar. Por ejemplo, ahí tenemos los primeros profesores de música que extensamente publicaron y editaron métodos y obras que fueron ejecutadas por las señoritas del “bello sexo”; que abrieron las academias y conservatorios como los que compartieron los esce-

narios con los afamados colegas venidos del extranjero. Y esto no fue lo único que dejaron en su camino. Está su legado más personal: su música. Obras, la gran mayoría en formato manuscrito, que continúan siendo completamente ajenas a nuestros oídos. No tenemos ninguna recolección de cuáles fueron los sonidos del periodo independiente. De ellos poco, o casi nada, conocemos hasta la fecha, y de sus obras, menos todavía. Probablemente porque algunas de estas personalidades quedaron relegadas por sus cercanos vínculos ideológicos con la facción que, también sea dicho de paso, menos se comenta en los anales de la historia mexicana. ¿Quién dice que la música no tiene nada que ver con el intrincado ambiente de la política?

Desde los primeros años de la república se definieron dos facciones políticas: los conservadores, apoyados por los terratenientes, la Iglesia católica y el Ejército Federal, quienes preferían mantener el orden antiguo que había dominado el territorio por casi tres siglos y, en franco contraste, los liberales, que intentaban a toda costa abatir al viejo sistema. En medio de este entramado religioso, político y social, donde cada parte jalaba para su propio molino, la música tuvo un papel, como veremos, relevante. En este capítulo, basado esencialmente en fuentes de primera mano, propongo relatar los eventos que acontecieron entre mayo y julio del año 1835 (según la historiadora Anne Staples, “Los años de 1824 a 1835 en que transcurre la Primera República Federal mexicana fueron años de desorden. Se intentó organizar un nuevo sistema político en el cual el gobierno, los estados, la Iglesia y el ejército trataron de dominar la escena para su propio provecho”. Staples, 1976, 11).

A partir de este contexto, quiero atraer la atención a un joven filarmónico que escalaba posiciones en la iglesia más importante del país. Me refiero cuando el Cabildo invitó al generalísimo Antonio López de Santa Ana (1794-1876) a la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México para obsequiarle un solemne *Te Deum* en reconocimiento de su convincente victoria obtenida en la batalla de Zacatecas. Dentro de este tejemaneje de eventos y arreglos, el joven organista y también compositor de ambiciosas obras José Antonio Gómez y Olgún (1805-1876) escribió su monumental *Te Deum Laudamos* para voces y orquesta en solo cuestión de días. Y esto no es todo. Hacia fines de 2019, la Orquesta Sinfónica de Michoacán (OSIDEM), bajo la dirección del maestro Román Revueltas, estrenó la primera parte del himno en cuestión. Vamos por partes.

Una efímera batalla

Concentrémonos en los albores del año de 1835, cuando el presidente López de Santa Anna presentó una iniciativa de ley para eliminar la milicia cívica en los estados del país. La existencia misma de estos cuerpos armados, argumentaban ellos en su defensa, era para proteger y ofrecer seguridad a sus pobladores. Aunque también eran, por otro lado, elementos que contravenían el dominio del poder federal. La mayoría de los estados acataron la nueva modalidad, pero no el estado de Zacatecas, lo cual se habría de entender como un “serio peligro para la estabilidad de la nación” (Escobedo, 2019). Tanto no había caído bien la noticia que la opinión pública fue puesta al corriente del desaire. En un tono amenazador, y con la aclaración de que el gobierno no iba a ignorar la afrenta, una nota del periódico *El Mosquito Mexicano* señalaba que no era solamente que dicho estado negara “su obediencia al supremo gobierno general, ni que insolente resista una ley de congreso de la unión, para eso es soberano en su *ínsula*, y puede sacar sus soberanas uñas para destrozar á esos altos poderes, si se dejan” (1835, 14 de abril, 2). Y no se quedó en una simple llamada de atención. Páginas adelante, el mismo periódico levanta el tono y atusa con insultos para dejar en claro que la cosa se iba a poner seria con aquel que con su sola presencia pondría en orden al noble y leal Estado.

El Aníbal mexicano va á Zacatecas, porque *en amor y en guerra es preciso verse las caras*. Esos poderes fanfarrones y fascinados, que quieren dictar la ley á la nación, tendrán que obedecer á la voluntad de esta por grado ó por fuerza, mal que le pese á su rebelde y orgullosa soberanía. ¡Ojalá y lo mismo se haga con cuantos quieren sacar las uñas indebidamente de su soberano estuche! (*El Mosquito Mexicano*, 1835, 14 de abril).

Una vez enviada la ley, López de Santa Anna decidió solicitar licencia para retirarse a su hacienda en Veracruz, pero, ante la falta de obediencia, tuvo que cambiar sus planes. Ante el desacato, el generalísimo, al mando del ejército, tuvo que dirigirse durante el mes de abril hacia el estado del norte. Ya cerca de su objetivo, habrían de sorprender a López de Santa Anna cuando lo recibieron como héroe en la ciudad de Aguascalientes, con los “repiques de campanas y honrado por el clero con una misa solemne de acción de gracias” (Terán, 2018). Dichas expresiones públicas de júbilo, ante la inevitable batalla,

no han sido, ni son, del todo accidentales. Pero antes de celebrar, primero había que cumplir con el compromiso.

En la madrugada del lunes 11 de mayo de 1835 inició el conflicto bélico. El gobernador de Zacatecas mandó a un obediente oficial, sin mucha práctica en asuntos militares, con la sola misión de montar la defensa ante un experimentado y hábil López de Santa Anna. La batalla no llegó a durar siquiera dos horas. El saldo, con un tono de ironía en la primera plana del mismo periódico, narra que los 3 mil soldados rebeldes, amén de los fallecidos, fueron tomados: “2800 prisioneros, 300 esmeriles, 26 piezas de artillería, 140 oficiales y por último todo el gran aparato... Con esto concluyó el terrible espanto del ejército, y el gran coloso que quería destruirlo” (*El Mosquito Mexicano*, 1835, 26 de mayo, 1). Ciertamente una victoria militar tan aplastante habría de reafirmar la posición del Gobierno Federal encabezado por el generalísimo; sin embargo, para Zacatecas fue una derrota decisiva. Además del saqueo sufrido, fue castigada cediendo parte de su territorio, en recompensa a aquellos júbilos, para conformar el estado de Aguascalientes. Mientras tanto, los festejos por una batalla, aun siendo tan efímera, estaban apenas por iniciarse.

Siguiendo el detallado itinerario que publicó el sábado 13 de junio el periódico la *Lima de Vulcano*, López de Santa Anna debería llegar a la ciudad de Querétaro para recibir

las más vivas demostraciones de júbilo y entusiasmo [al día siguiente en punto de las] nueve llegará a la ciudad de Guadalupe, donde se cantará un solmene *Te Deum* y se harán á S. E. los honores militares. Pasará en seguida á Tacubaya, debiendo hacer su entrada en esta capital el domingo 21, para satisfacer la ansiedad que para cumplimentarlo manifiestan sus habitantes (1835, 16 de junio, 4).

Así se iban sumando los festejos por donde López de Santa Anna retomaría el camino de regreso; el Cabildo, el cuerpo administrativo de la Catedral Metropolitana, estaba organizando una recepción en su máximo escenario. En su reunión, del mismo 13 de junio, la Comisión presentó la siguiente propuesta:

[...] se reunió hoy el Ilmo. Cabildo para oír á la Comisión y al Sr. Moreno manifestó los pasos que había dado con el Sup.mo Gobierno, esponiéndole las

disposiciones del Ilmo. Cabildo para obsequiar el Exmo. Sr. Gral. Presidente D. Antonio López de Sta. Ana el día de su publica entrada á esta capital; y en virtud de esto se acordó que en el haya con Solemne Te Deum, y concluido se ponga un esquisito refresco, para cuyos gastos queda autorizado la Haceduria (Actas de cabildo, 1835).

Un Te Deum laudamus

Vislumbremos un domingo, pero no uno cualquiera, dentro de la imponente Catedral Metropolitana colmada de un público distinguido de las élites políticas, religiosas y sociales de entonces para rendir homenaje nada menos que a la figura del momento. Con la mesa puesta, ¿habría mejor marco para un joven y ambicioso organista de 30 años? ¿Cómo hacerse presente en esta muy anunciada celebración? Y si los factores se van juntando, ¿cuáles habrían sido las expectativas ante estas excepcionales circunstancias? José Antonio Gómez fue, en mi opinión, y hasta probar lo contrario, el filarmónico decimonónico más activo y productivo del siglo XIX mexicano (Lazos, 2016, 24 de enero de 2021). Aunque la literatura de la música mexicana, escrita por autores locales y extranjeros, lo ha mencionado desde hace tiempo, aproximadamente desde fines del periodo independiente hasta tiempos recientes, con reservada discreción, se ha visto que, en la última década, basándose en fuentes de primera mano, su vida y obra abarcó un siglo ininterrumpido de quehacer musical. Aquí sólo veremos destellos de sus actividades.

En 1821, y a unos meses antes de consumarse la Independencia, un joven Gómez ya estaba sirviendo como tercer organista de la principal iglesia del país. Su ascenso como segundo no habría de esperar, aunque era la plaza de primer organista donde tenía su mirada puesta. Con una nueva configuración en la Catedral Metropolitana –en parte por la situación financiera y porque los músicos preferían ofrecer sus servicios en los teatros–, ser primer organista de la Catedral Metropolitana implicaba por extensión, nada menos, que convertirse en el músico de mayor responsabilidad y reputación dentro de la Iglesia y, por ende, del país entero. Para ello, había que guardar paciencia y esperar a que se presentara el momento idóneo. Gómez sabía muy bien lo que se estaba jugando en ese domingo de solemne celebración, no nada más su futuro dentro de la Catedral, sino su posteridad en los anales de la música en México.

Gómez nos comenta con sobrada confianza que le tomó, literalmente nos lo presume, “sólo dos días y medio” en escribir su *Te Deum Laudamus* (Rivera, 1840). La excepcional “partitura original”, porque son contadas las que hay de este periodo, consta con más de cien folios. Dividida en cuatro voces solistas, coro, gran orquesta y órgano es una obra que no disimula su implícita dedicatoria. Escribir para un evento litúrgico, insertándose en una antigua tradición musical, es una referencia directa a su destinatario: López de Santa Anna.

Si hacemos un recuento de este antiguo himno, mencionaremos que la procedencia del *Te Deum* nos es incierta. A veces denominado como “himno ambrosiano”, debido al bautismo de san Agustín de Hipona, hacia fines del siglo IV, en manos de su mentor san Ambrosio de Milán, por ello su apelativo. De lo que sí tenemos certeza es sobre sus múltiples puestas en música, es decir, hay un texto fijo cuyo contenido musical varía según el compositor, y que por supuesto hay una relación directa, como veremos, con su contexto histórico. Este versátil himno puede ser tanto una alabanza a Dios cantada al final del servicio de los maitines como un canto procesional, al final de un drama litúrgico, en agradecimiento durante la consagración de un obispo o, por qué no, celebrando una victoria militar. Revisemos algunos ejemplos. Contamos con la versión de Orlando di Lasso (1568), Henry Purcell (1694); Georg Friedrich Händel (1713); Michael Haydn, quien escribió seis de ellos, más los dos de su hijo Joseph; además de Hector Berlioz, escrito para la Exhibición de París de 1855; Anton Bruckner (1885); Antonín Dvořák (1896) y Giuseppe Verdi (1898), por mencionar algunos compositores, todos, por cierto, de carácter europeo (Véase Grove music online, 24 de enero de 2021). ¿Habría que incluir algún día en esta lista la versión de Gómez?

José Antonio Gómez y Olgüín (1895-1876) en su Catálogo musical:
Un acercamiento a la práctica musical del México decimonónico



Portada y primer folio de la partitura.

10. **Hymnus** [partitura] *Partitura Original del Te Deum Laudamus* | ♩ 4, Vozes: 2, Flauto: 2, Flauta, | oboe: 2, Clarinet: 2, Clarinetes | 2 Trompas, Fagot, Timbales, | Órgano obligado, Bajo | órgano y Bajo | continuo | Compuesto por J. Ant.º Gómez | En 1861.º Año de 1835.

ACCMM: AM0810; AM1215 [F]; A0796 | RISM: L20000546

1er Coro S. A, T, B. 2o Coro S (2x), A (2x), T (2x), B (2x): 6, 5, 6, 5, 6, 8, 6, 8, 6, 8, 8, 5; vl 1 (3x), vl 2 (3x), vla 1, vla 2, b (3x): 9, 9, 9, 9, 9, 12, 8, 8, 8, 10, 10; fl 1, fl 2, ob, cl 1, cl 2, fag: 6, 6, 5, 6, 6, 5; cor 1, cor 2: 4, 4; timp: 3; org obl, org, org b: 10, 10, 3; partitura: 103f

"Te Deum laudamus", Allegro brillante, re mayor, 3/4, Trio, "Te ergo quaesumus", Largo, fa menor, 3/4, "Aeterna fac cum", Allegro, re mayor, 4/4, "In te, Domine", Allegro, re mayor, 2/2

36 | 349 | 28 x 35 (36 x 27,5) cm



10 | John G. Lazos

Figura 1. Entrada del *Te Deum* de Gómez, portada y primer folio, que forma parte de su catálogo musical (Lazos, 2016: 30).

La tinta seguramente habrá estado fresca en los manuscritos antes de su estreno. Sabemos que el Cabildo había decidido obsequiar de antemano el sábado 13 un *Te Deum* a López de Santa Anna. Gómez tuvo que maquinarse y coordinar a contratiempo las siguientes tareas: primero, hacer proezas para convencer al Cabildo de que él, un joven de 30 años y apenas segundo organista de la catedral, podía escribir una obra digna que celebrara al generalísimo y los concurrentes; segundo, tener tiempo suficiente para sentarse a escribir un monumental himno cuya dotación exigía, según su concepción musical, de versátiles solistas, coro y una orquesta completa; tercero, buscar y comprometer a los solistas, al coro, como a varios de sus colegas filarmónicos para estudiar, ensayar e interpretar una obra que hasta el momento nadie conocía. Por lo menos, Gómez habrá sido sin duda el responsable al órgano. A pesar de todo lo que tuvo que coordinar y laborar en un tiempo muy limitado, sabemos que ni así está garantizado el éxito para quien lo merece. ¿Suena fácil? Había que esperar, porque los ojos de todos los presentes estaban puestos en ese particular domingo de Catedral de que sus esfuerzos fueran recompensados con *singulares aplausos*. En este caso, contamos con una memorable crónica en la que resaltan el verbo *dicen* y el adjetivo *hábil*. Leamos:

La solemnidad con que se celebró la entrada del general presidente Don Antonio Lopez de Santa Anna en esta capital el domingo último, ha sido una de las mayores pruebas de afecto y gratitud que se pueden dar...Entre las cosas que solemnizaron la entrada de S. E. en el mencionado domingo, ha merecido singulares aplausos el *Te Deum* que se cantó en la Catedral, y dicen fué compuesto por el hábil profesor D. José Gómez (*El Mosquito Mexicano*, 1835, 27 de junio, 4).

Sin formalidades, la plaza de primer organista

Eran los tiempos en que todo parecía salir a modo para el joven filarmónico. Además del estreno de su recién composición que llegó a tocarse en otros eventos solemnes de importancia, la plaza de primer organista estaba vacante a causa del fallecimiento de su titular. Sin tener que pensarlo dos veces, Gómez se presentó como el candidato ideal para ocupar dicha posición. De hecho, fue el único interesado. Tan incuestionable fue su designación que el Cabildo le

ofreció la plaza con todos los votos de sus miembros. Pero eso no fue todo. Se aprovechó la nota del acta de cabildo para recordar a los presentes que además de la gran calidad del pretendiente, tanto de profesor como por las piezas recién escritas, implícita mención a su *Te Deum*. Según consta el acta, los elogios no parecen ser suficientes para describir al nuevo primero organista de la Catedral Metropolitana:

Se dio cuenta con un escrito de D. José Antonio Gómez, único pretendiente; y habiendo manifestado el Sr. Chantre que su instrucción era notoria, y había dado Gómez pruebas de ella, en el tiempo que desempeñó esta plaza como por las piezas que ha compuesto en las veces que para ello lo ocupó S. S. en tal virtud era de dictamen que por las circunstancias referidas se proveyese en él la plaza referida, sin necesidad de las formalidades de estilos y suficientemente discutido, se procedió al nombramiento de primer organista y salió D. José Antonio Gómez con todos los votos ACCMM (Actas de cabildo, 1835).

Una vez instalado en la cima del medio musical del México independiente, el destino de Gómez no estaba simplemente en pulsar el órgano. La mirada del primer organista de la Catedral Metropolitana ahora se enfocaría en extender sus ambiciones en el ámbito secular de la Ciudad de México. Curiosamente los caminos entre Gómez y López de Santa Anna se volverían a cruzar, por última vez, años después cuando el segundo decidió abrir un conservatorio y durante la convocatoria del himno nacional. Los periódicos de entonces dicen del conservatorio que Gómez debió haber sido el claro ganador para su dirección, pues derrotó en competencia pública nada menos que a Jaime Nunó, pero el proyecto quedó, como muchos otros, truncado. El Conservatorio Nacional finalmente abrió sus puertas en 1866. Del himno nacional todos sabemos que Nunó, quien tenía 30 años, ganó la competencia para poner la música al texto que ya había escrito anteriormente Bocanegra; pues bien, en este otro histórico episodio el nombre de Gómez apareció como decano, el músico de mayor experiencia, en el comité que escogería dicha partitura (un recuento ameno dedicado a este particular episodio se puede consultar en Romero, 1961). Como vemos, todavía hay más historias que bien valdrían la pena referir.

Epílogo

Escuchar el *Te Deum* de Gómez, considerando nuestras expectativas sobre los sonidos del México del siglo XIX, es toda una novedad, sobre todo cuando los parámetros que dan cuenta de los sonidos que identifican la música mexicana se limitan a un puñado de obras que entran bajo los criterios de los paradigmas del movimiento nacionalista del siglo XX. En contraste, nuestros oídos no tienen punto de comparación de lo que es una obra de aquellos tiempos por el simple hecho de que carecemos de familiaridad con la práctica musical de los orígenes de esta nación. Escuchar a 185 años de distancia aquellos sonidos son una agradable sorpresa que tira por la borda tanto los prejuicios establecidos como los impuestos por la narrativa musical del siglo XX. Me queda claro que en su gestación esta obra cumplió una función directa acomodándose a su contexto, pero que nos deja ver, por otro lado, que más allá del terreno político y religioso de entonces, había músicos capaces de escribir y ejecutar obras complejas que incluían solos de voces e instrumentos, y cuyo fin era tener un impacto directo, clamando su lugar para la posteridad, en un escenario como el de la Catedral Metropolitana.

El primer movimiento, *allegro* brillante en re mayor y 3/4, del *Te Deum* de Gómez comprende los versos 1 al 19 de los 30 del total que comprende este himno. También, como veremos, hay un balance interno entre sus partes. El primer verso que comienza con “Te Deum Laudamus; te Dominum confitemur” / “A ti, oh Dios, te alabamos; a ti, Señor, te reconocemos”, representa el tema principal en tono marcial y energético que para mayor intensidad incluye todas las voces y orquesta completa. Hay que verlo también por su textura inicial como una franca alusión hacia la figura militar a la que está dedicada la obra. El tercer verso que inicia con “Tibi omnes angeli” / “Los ángeles todos, los cielos”, contrasta por su carácter pastoril y ligero donde las cuerdas acompañan en *pizzicato* al solo de oboe seguido con el de la soprano. El cuarto verso que abre con “Tibi cherubim et seraphim” / “Los querubines y serafines” cambia a una textura oscura y grave para ceder la parte a las cuerdas que apoyan el solo del bajo. La repetición de *sanctus* es un retorno, variado, del tema principal. El séptimo verso “Te gloriosus Apostolorum chorus” / “A ti te ensalza el glorioso coro de los apóstoles” introduce la flauta principal al lado del largo y virtuosístico solo del tenor. Cuando escuchamos a la *mezzo* que entona en octavas y melodías descendentes el “Patrem immensae maiestatis” / “Padre

de inmensa mejestad”, lo hace junto con el órgano y las cuerdas. El catorceavo verso, “Tu rex gloriae, Christie” / “Tú eres el rey de la gloria, Cristo”, retoma el carácter intenso y militar del principio en *tutti* para cerrar climáticamente con las palabras “Judex crederis esse venturus” / “Creemos que un día has de venir como juez”.

Regresemos a nuestro presente. Hacia fines de 2019, tuve la oportunidad de viajar a Morelia para convencer, transcribir e interpretar algunas de las piezas que he catalogado, rebasan ya el millar de ellas (buscar MEX en la base de datos de RISM, 24 de enero de 2021). La idea era escuchar obras cortas, discretas e íntimas para voces y órgano, sobre todo provenientes del Colegio de Vizcaínas, cuyo catálogo musical acababa de terminar (Catálogo del Archivo Musical del Colegio de Vizcaínas, 24 de enero de 2021) cuando de pronto me encontré platicando con Román Revueltas, director titular de la OSIDEM, y le expliqué mi modesto proyecto (véase el Conseil des arts et des lettres du Quebec, 24 de enero de 2021). Sin pensarlo mucho y sin titubeos, me ofreció 15 minutos del último concierto del año 2019, programa cuyas obras, en su mayoría, eran acordes a la época decembrina.

Me decidí por la primera parte del *Te Deum* de Gómez. El documento original consta de 36 partes instrumentales para igual número de músicos en formato manuscrito. Esto porque hubo que revisar uno por uno cada instrumento y parte de voz. No tenemos información de cómo les fue a los colegas del siglo XIX a la hora de ensayar y tocar esta obra, pero confieso que me tomó más de dos días y medio en transcribir solamente su primer movimiento. Había que crear una versión moderna, de las partes instrumentales y la partitura general, para los músicos y director de la OSIDEM. Todo con el fin de tener una muestra de los sonidos que el público mexicano escuchó en 1835. Paréntesis anecdótico: de alguna manera, el nombre del compositor, y sus fechas, no aparecieron en las partes instrumentales. Y aún con estas ausencias, lo que no permitió adelantar ningún prejuicio, los músicos parecían estar receptivos y satisfechos de su labor. En fin, lo narrado hasta aquí es sólo una muestra de que se ha dado un paso firme al rescate, estudio y difusión de la música mexicana del siglo XIX que, por cierto, ya no es tan desconocida.



Figura 2. La Orquesta Sinfónica de Michoacán y su director el maestro Román Revueltas durante la interpretación del *Te Deum* de Gómez en el Teatro Ocampo el 18 de diciembre de 2019. Fotograma tomado de Facebook (véase en academia.edu el *Te Deum Laudamus* de José Antonio Gómez y Olgúin, minutos 1 al 15. Los solistas son Luz A. Romero, soprano; Fernanda Mendoza, *mezzo*; Alberto Sánchez, tenor; Pablo C. Reyes, bajo; Laura Carrasco, organista).

Fuentes de consulta

- Escobedo Delgado, M. (2019). Oportunidades y retos de la transición política: las autoridades de Zacatecas frente al cambio de régimen, 1808-1835. *Rúbrica Contemporáneo*, 8, 15, 25-43.
- Lazos, J. G. (2016). José Antonio Gómez y Olgúin (1805-1876) y su catálogo musical: un acercamiento a la práctica musical del México decimonónico [English introduction included], México: FONCA <https://acortar.link/d6Gfbs>
- Pulido, E. y Escorza, J. J. (1987). La música de México by Julio Estrada. *Latin American Music Review / Revista de música latinoamericana*, 8, 2, 269-292.
- Rivera, G. (1840). *Calendario de las Señoritas Megicanas para el año bisiestro de 1840*. México: Portal de Agustinos, No. 3, 194-200.
- Romero, J. C. (1961). *Verdadera historia del himno nacional mexicano*. México: UNAM.

Staples, A. (1976). *La iglesia en la Primera República Federal Mexicana (1824-1835)*. México: SepSetentas.

Terán Fuentes, M. (2018). Por un beso a Santa Anna. La separación de Aguascalientes del estado de Zacatecas, 1835-1846. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 56, 77-111.

Sitios en internet

Colegio de Vizcaínas [https://acervocultural.vizcainas.mx/herramientas-de-consulta/Conseil des arts et des lettres du Quebec](https://acervocultural.vizcainas.mx/herramientas-de-consulta/Conseil%20des%20arts%20et%20des%20lettres%20du%20Quebec), programa de intercambio entre Quebec y México: <https://www.calq.gouv.qc.ca/fileadmin/fichiers/programmes/fiche-reci-mexique-web-en.pdf>

Grove Music online: Steiner, R., Falconer, K., & Caldwell, J. Te Deum. *Grove Music Online*. Retrieved 10 Jun. 2023, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027618>.

Repertorio Internacional de Fuentes Musicales | Répertoire International des Sources Musicales: www.rism.info

Periódicos

Lima de Vulcano

El Mosquito Mexicano

Archivos

Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM): Actas de cabildo, libro 73, ff. 268r-268v, 13 de junio de 1835; libro 73, f. 273r, 17 de julio de 1835.

Tras la huella de Fray Francisco Luján. Compositor franciscano del Convento de Guadalupe en Zacatecas

Raúl W. Capistrán Gracia

Introducción

Por largo tiempo la música del siglo XIX fue vista con desdén. El prejuicio de que los compositores decimonónicos se limitaron a imitar la música europea ocasionó un grave descuido en su estudio y valoración (Reséndiz Flores, 2013). Afortunadamente, en años recientes más musicólogos han vuelto su mirada hacia la música decimonónica, se han abocado a rescatarla del olvido y, sobre todo, se han propuesto reconsiderar su valor musical, artístico, histórico y social. En ese sentido, Contreras Soto (1992) sugiere abordar el estudio del fenómeno musical desde la perspectiva social a fin de comprender cómo las diversas expresiones musicales surgen como resultado de las necesidades de expresión de cada sector social. Así, el musicólogo afirma: “Esto nos habla del medio histórico, cultural, en el que vivieron, y de cómo lo vivieron; mas no por ello sus obras son mediocres,

despreciables ni, lo que es más difícil de aceptar por la orientación estética y la forma de practicarla, sus obras dejan de ser mexicanas” (58).

Si la historia de la música secular en México durante el siglo XIX ha sido poco abordada, la música sacra ha sido aún menos estudiada. Pareciera que después del legado musical sacro heredado de las capillas virreinales, la música del siglo XIX no mereciera la pena. Más aun, da la impresión que pocos compositores mexicanos abordaron los géneros sacros y que éstos, de hecho, lo hicieron escasamente dada la poca información que puede encontrarse en fuentes típicas como *Music in Mexico* (Stevenson, 1956); *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad* (1941); *Breve historia de la música en México* (Orta Velázquez, 1970); *Historia de la música en México* (Saldívar, 1987), entre otros. Sin embargo, el hecho de que exista escasa información consignada en esas fuentes pudiera deberse a lo que la musicóloga Díaz Núñez (2010) ha llamado “el silenciamiento en la historia de la música sacra mexicana”. De acuerdo con esta académica, las tensiones entre la Iglesia y el Estado mexicano, en buena parte de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, podrían haber prevenido o desanimado su estudio.

A pesar del panorama anterior, más académicos han decidido abordar el estudio de la música sacra en el siglo XIX, a la vez que algunos hallazgos han motivado e impulsado su estudio. Es el caso de la *Misa a grande orquesta y dos coros, dedicada a María Santísima en su Concepción Inmaculada*, obra compuesta por Francisco Luján (1824-1902), fraile franciscano del Convento de Guadalupe y que forma parte del acervo musical del Museo de Guadalupe en Zacatecas.

El acervo musical del Museo de Guadalupe en Zacatecas

En enero de 2016, el autor de este artículo fue invitado por la restauradora Xochiquétzal Rodríguez Horta a reorganizar, catalogar y fotografiar la música que había encontrado en dos cajas de cartón en el antiguo convento de Guadalupe, en Zacatecas, y que forma parte del acervo musical del museo. El primer encuentro con las partituras fue desilusionante. La música, mayormente del siglo XIX, se encontraba en tremendo desorden y había una cantidad importante de páginas sueltas de diversas composiciones, tanto manuscritas como impresas, mezcladas entre sí. Los nombres de compositores de reconocido prestigio

como Ludwig Van Beethoven, Lauro Rossi, Vincenzo Bellini, Franz Schubert y Antonio Zingarelli, entre otros, daban su autoría a diversas piezas, alternando con obras de compositores menos conocidos como Lodovico Ravagnan, Conrad Stecklin, Giuseppe Prospero Galloni, J. Georg Bössenecker y Luigi Borde-se. También se encontraban fragmentos manuscritos (posiblemente copias) de obras sacras de algunos compositores mexicanos como José Manuel Aldana, José Antonio Gómez y el zacatecano Fernando Villalpando.

Cual si fueran piezas de un rompecabezas, se unieron los distintos folios pautados hasta darle forma a diversas partituras. En medio de ese proceso de reorganización hubo un hallazgo interesante: una misa titulada *Misa a grande orquesta y dos coros, dedicada a María Santísima en su Concepción Inmaculada*. La obra, impresa por M. Murguía y Compañía, mostraba en su bella litografía el nombre del compositor, un fraile franciscano de nombre Francisco Luján, y en ella se añadía que era “Misionero y Vicario de Coro del Colegio Apostólico de María Santísima de Guadalupe, en Zacatecas”.



Ilustración 1. Segunda portada de la *Misa a grande orquesta y dos coros, dedicada a María Santísima en su Concepción Inmaculada* de Fray Francisco Luján.

Histórica y musicológicamente, el hallazgo es trascendente. En primer lugar, evidencia la importancia del Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe como uno de los centros de preparación de misioneros más dinámico de la Nueva España y el México independiente; en segundo lugar, revela la obra e identidad de un compositor, hasta entonces desconocido, quien pudo hacer tiempo de entre sus múltiples responsabilidades como vicario de coro y dedicó parte de su vida a la creación musical y que ahora forma parte de la lista de compositores del siglo XIX; finalmente, la existencia de una misa a dos coros y gran orquesta reflejaba la existencia de una actividad musical considerable en la región, como lo ha expuesto ampliamente Medrano Ruiz (2018) y lo ha señalado atinadamente Díaz-Santana Garza (2018: 49) quien escribió:

Si durante el periodo colonial y el siglo XIX la metrópoli de cantera y plata fue un centro económico y cultural de primera importancia en el continente americano, y a pesar de los saqueos de los que ha sido objeto, es indudable que las diversas colecciones de materiales musicales con que cuenta la ciudad de Zacatecas, e incluso otros museos y parroquias cercanas, como Guadalupe, Jerez, Fresnillo, Sombrerete y Pinos, guardan aún muchas maravillas que no deben menospreciarse.

Fray Francisco Luján. El Misionero

En el Archivo Histórico Franciscano de Zapopan se obtuvieron algunos documentos que han proporcionado información sobre la vida y obra de fray Francisco Luján, misionero y vicario del coro del Colegio Apostólico de María Santísima de Guadalupe, Zacatecas. Fray Francisco fue hijo de don José Estevan (*sic*) Luján y doña María Martina Campos. La información que se tiene sobre su lugar de nacimiento es un poco confusa. Por un lado, De la Torre Curiel (2017) afirma que nació en Mineral de San Juan Bautista de Pánuco el 30 de enero de 1824 (datos que coinciden con la constancia de fe de bautismo emitida por De Velasco y Alberal en 1839). Por otro lado, el propio Luján escribió en su autobiografía: “Nací en Vetagrande el Jueves (*sic*) 29 de Enero de 1824...” (Luján, s/f).

Fray Francisco de la Trinidad Luján
 Nací en Vetagrande el día 29 de Enero de 1824, en la
 casa de don Juan y doña Martina Casparr, de bautizo en el día
 2 de febrero. Mis padres son don Pablo y doña Lorenza
 de Alarcón, de quienes tengo la fe y el día y un traslado a favor
 de mi madre el día 10 de mayo de 1840 en otro
 libro de 1840 en el mismo caso de un libro por que mis padres son bien
 quedados al punto de que mi padre que estaba casado con doña Lorenza
 de Alarcón casó posteriormente con doña Martina que me crió y
 crió a mi hijo con sus padres que a favor de Lorenza y cuando
 se casó con doña Martina de Alarcón que me crió y me crió a mi
 madre con doña Martina en la villa de Puebla de San Mateo, y ella
 llevamos con el Sr. cura de Puebla por que era un gran hombre de
 gran de haber aprendido las 6^{as} letras en Guadalajara de Zacatecas
 por que en el año de 1840 se casó con doña Lorenza y me crió con
 su hijo con doña Lorenza la protección del Sr. Caballero de Alarcón y entonces
 me dedicaron a la municipalidad de Puebla de San Mateo de
 al colegio de San Mateo de Alarcón que me crió y me crió en
 el día 31 de Diciembre de 1840, el Sr. cura de Puebla de San Mateo de
 Alarcón que me crió y me crió en el día 31 de Diciembre de 1840
 de mi padre don Pablo de Alarcón y de mi madre doña Lorenza

Ilustración 2. Primera página de la autobiografía manuscrita de fray Francisco Luján. Cortesía del Archivo Histórico Franciscano de Zapopan, Jalisco.

Dada la proximidad entre estas poblaciones, no se descarta que, como so-
 lía suceder, fray Francisco pudo haber nacido en un poblado y fuera bautizado
 en otro (Vetagrande colinda con Pánuco, Guadalupe, Morelos y la ciudad de
 Zacatecas).



Ilustración 3. Fray Francisco Luján. Fotografía cortesía del Archivo Histórico Franciscano de Zapopan, Jalisco.

El manuscrito autobiográfico abunda en datos emocionantes. Gracias a éste sabemos que de niño fray Francisco Luján se cayó de un cerro y perdió la vida, pero el día que lo iban a enterrar abrió los ojos, “milagro que a fuerza de lágrimas y mandas había conseguido mi madre de María Sma. dedicándome a ella” (Luján, s.f.: 1). Por supuesto, el hecho ejercería un tremendo impacto en la vida de Luján, no sólo se dedicaría a la virgen, sino que, como afirma Luján, “Desde entonces nació en mí la vocación de religioso de Guadalupe”.

De acuerdo con esa autobiografía, ca. 1828 la familia se mudó a Guadalupe, Zacatecas, con la intención de que Luján ingresara al convento del mismo nombre con el auspicio de un sacerdote de apellido Antuno. Desgraciadamente, y por circunstancias que no se mencionan, “no se consiguió la protección del Sr. Cura Antuno y entonces me dedicaron a la música en Zacatecas” (Luján, s.f.: 1). El hecho resultó afortunado, pues tiempo después, y gracias a los conocimientos musicales adquiridos, sería finalmente admitido. El acontecimiento nada tenía de extraño; desde siglos atrás, algunas órdenes religiosas,

para hombres o mujeres, admitían a los candidatos si estos poseían conocimientos de música, aun cuando no pudieran cubrir la dote obligada (Bernal Jiménez, 1939; Saldívar, 1987); aun cuando padecieran alguna enfermedad, tal es el caso de Luján, como él mismo explica en su autobiografía: “lo que me valió la entrada al Colegio de Guadalupe aunque había padecido de epilepsia” (s.f.: 1). Así, el adolescente Francisco Luján tomó el *hábito de niñado* un 31 de diciembre de 1835 y, años más tarde, el 19 de febrero de 1839, el hábito de novicio (Luján, s.f.: 2).

Escasos meses después, en un documento eclesiástico fechado un 18 de julio de 1839, fray Francisco Freges, de la regular observancia NSPJ, franciscano predicador, examinador sinodal del obispado de Durango, ex lector de artes, cronista y guardián del Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas solicitó al padre fray Bernardino de Jesús Pérez investigar “la legitimidad, vida y costumbres” de fray Francisco Luján a fin de que pudiera recibir las órdenes menores (Freges, 1839: 1). Fray Bernardino, a su vez, contrató al notario José María García, quien llevó a cabo la investigación correspondiente que dio inicio el 24 de julio del mismo año e incluyó la autenticación de la fe de bautismo y la comparecencia-interrogatorio de varios testigos. El notario concluyó positivamente la pesquisa el 24 de septiembre del mismo año (García, 1839) y fue aprobado por el santo y venerable discretorio el 25 de noviembre (Freges, 1839b). El padre Luján recibió las órdenes menores el 7 de septiembre de 1840 (Luján, s.f.: 1), de acuerdo con De la Torre Curiel (2017), para 1843 ya se involucraba en la formación religiosa de los novicios y poco después en la redacción de la crónica manuscrita iniciada por José Antonio Alcocer y fray Francisco Freges titulada *El Colegio de Guadalupe o Bosquejo Cronológico Histórico y Biográfico del Colegio Apostólico de María Santísima de Guadalupe de Zacatecas*.

En 1845, después de aprobar los exámenes de teología y filosofía, Luján recibió el título de predicador y un año después, en la Basílica de San Juan de los Lagos, fue ordenado subdiácono y diácono. En 1849 fue ordenado sacerdote, presbítero y confesor en la Catedral de Guadalajara y cantó su primera misa en mayo de ese mismo año. Fray Francisco Luján llevó a cabo su primera expedición apostólica en la Hacienda del Espíritu Santo, jurisdicción de San Luis Potosí y su primera misión en Calvillo, Aguascalientes (Luján, s.f.: 3).

En 1856, ante el “Señor Cura y Sinodales de la Mesa de Zacatecas”, presentó un examen de latinidad, materias morales, principio y fundamento de

la religión, ceremonias de la misa y ritos para la práctica y administración de los santos sacramentos, examen del que resultó aprobado (Carta del Obispo Pedro Espinosa y Dávalos a Juan J. Orellana y J. Ramón Giménez, 1856).

Debido a la Ley de Nacionalización de Bienes Eclesiásticos emitida el 12 de julio de 1859, los religiosos del Colegio de Guadalupe fueron exclaustrados. Por lo anterior, los frailes tuvieron que dispersarse. Durante ese éxodo, el padre Luján viajó a Cuautitlán y después a la Ciudad de México. En 1867 regresó nuevamente a Guadalupe, Zacatecas, para reincorporarse a su labor misionera (De la Torre Curiel, 2017) en donde estaría hasta su muerte acaecida el lunes 10 de noviembre de 1902 (Cabrera, 1902).

Fray Francisco Lujan. El compositor

Fray Francisco Luján fue vicario de coro, entre sus funciones se encontraba cuidar del orden y del cumplimiento del oficio divino y otras fiestas, así como llevar a cabo las lecturas religiosas en el refectorio. Aparte de sus responsabilidades como religioso, el padre Luján se daba tiempo para incursionar en la composición de música sacra, como él mismo afirmó: “Yo he compuesto para el culto sagrado en ratos desocupados” (Luján, s.f.: 6). Por el momento, además de saber que estudió música en Zacatecas, se desconocen por completo sus antecedentes musicales; no se sabe con quién estudio ni cómo adquirió su habilidad como compositor. La autobiografía de Luján nos proporciona alguna información interesante y conmovedora acerca de la pasión que este fraile franciscano sentía por la música. Así, de su propio puño y letra escribió: “Siempre he tenido mucho afecto a la música y a los libros para el culto del Sr. y María Sma. He gastado como dos mil pesos en Vísperas, Himnos, Antífonas, Tedeums, Misas, Salves, Letanías, Responsorios, Aves Marías, Lamentaciones, Misereres, Misterios, Cánticos de Navidad...” (Luján, s.f.: 5-6). Con lo anterior, no sería de extrañar que una buena parte de las obras que conforman el acervo musical del Museo de Guadalupe pudieran haber sido adquiridas por él.

En la misma autobiografía, Luján afirma haber compuesto una cantidad respetable de música sacra. La lista incluye 6 misas, 26 salves, 8 avemarías, 2 santa maría, 150 letanías, 1 oración de Jeremías, 8 pasiones para el viernes santo con orquesta, 80 himnos y 25 cánticos al niño Dios (Luján, s.f.: 6). Es probable que la *Misa a grande orquesta y dos coros...* fuera la reacción natural

de fray Francisco Luján a la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción de María, llevada a cabo por el papa Pío IX el 8 de diciembre de 1854 en su bula *ineffabilis Deus*. A través de ésta, el papa declaraba que, por gracia singular de Dios, María fue preservada de todo pecado desde su concepción (Pío IX, 1854).

La autobiografía de Luján concluye de una manera conmovedora haciendo referencia a la música como parte importante de la vida religiosa en el Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe: “He sacado por nota todas las alabanzas y canciones que se usan en el colegio y otras cosas que por la introducción de nuevos cantores y organistas de otras partes se pueden olvidar para que de aquí a cincuenta o sesenta años se sepan las verdaderas costumbres de antes de la Exclaustración” (Luján, s.f.: 6).

Misa a Grande Orquesta y Dos Coros dedicada a María Santísima en su Concepción Inmaculada

La instrumentación de la *Misa a Grande Orquesta y Dos Coros dedicada a María Santísima en su Concepción Inmaculada* consiste en flauta I y II; oboe I y II; clarinete en si bemol I y II; trompeta en si bemol I y II; trombón; tuba; timbales; violín I y II; viola; cello y contrabajo, más dos coros SATB (soprano, alto, tenor y bajo). La versión impresa encontrada en el Museo de Guadalupe consiste únicamente de *particellas* a partir de las cuales se construyó la partitura orquestal. La misa consiste en dos movimientos: un kiries (*sic*) y un gloria.

La composición da inicio con el majestuoso kirie en la tonalidad de la menor y en compás partido. La indicación de tiempo es *andante sostenuto*. Las tres secciones propias de esta oración (*kirie eleison*, *Christe eleison*, *kirie eleison*) están claramente diferenciadas constituyendo una forma ternaria; sin embargo, el último kirie no está representado por una repetición literal del primero, sino que es más breve y su contenido es sólo una reminiscencia de éste. La textura es predominantemente homófona y exhibe un manejo antifonal en el que los coros parecen dialogar. Este movimiento incluye una parte solista para la alto y otra para el bajo, ambas en el coro I. El movimiento concluye con una tercera de picardía que prepara el inicio del gloria en la tonalidad paralela de la mayor.

El gloria, al igual que el RV 589 de Vivaldi, consiste en varios movimientos, cada uno de ellos basado en una de las frases de esta oración. Así, el pri-

mer movimiento será “Gloria in excelsis Deo”, está en la mayor y se caracteriza por la brillantez en el tempo (*allegro*) y una textura homófona representada por constantes acordes enérgicos en todo el ensamble. Una breve sección de apenas siete compases sobre el texto “Et in terra pax hominibus” conecta con el *laudamus*, segundo movimiento de la obra que se caracteriza por ser un dúo de bastante dificultad técnico-musical para soprano y tenor. Este movimiento se encuentra en el mismo tempo y la misma tonalidad que el primero. El amplio rango de las voces, las líneas melódicas de largo aliento y los extensos melismas hacen que su interpretación requiera de cantantes suficientemente entrenados. Quizá para atenuar ese reto, Luján apoya a los cantantes al hacer que los violines I y II doblen las voces.

El tercer movimiento “Domine Deus” es también un dúo, en esta ocasión, para tenor y bajo. Esta sección se encuentra en la tonalidad de do mayor, en tempo *adagio* y exhibe un carácter introspectivo y nostálgico. Armónicamente está construido casi en su totalidad sobre una nota pedal en sol, a partir de la cual Luján construye una bella melodía lírica salpicada de cromatismos e inflexiones tonales. En opinión del autor, quizá se trate del movimiento más bello de este gloria.

Un breve y solemne “miserere nobis” en do mayor (*andante*) conecta, a través de una modulación cromática, con el quinto movimiento, en el que Luján decide volver a la tonalidad de la mayor para presentar un brillante “*quoniam tu solus Sanctus*”. Una larga y emocionante introducción orquestal precede la entrada de ambos coros que, en constante y variado diálogo, expondrán “*quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dóminus, tu solus Altíssimus Iesu Christe*”.

Luján parece haber reservado la textura contrapuntística para los últimos dos movimientos. En el “cum Sancto Spiritu” (*andante con moto* en la mayor), el compositor alterna secciones contrapuntísticas con secciones en textura homófona, para finalmente hacer gala de complejidad polifónica en la sección del amén y concluir la obra apoteósicamente en tempo *allegro vivace*.

MISA
A grande Orquesta y 2 Coros

F. Francisco Lagán

KIRIES

Andante sostenuto

Flautas 1 y II

Oboes 1 y II

Clarinetes 1 y II en Si

Troncos 1 y II en Si

Trombón

Tuba

Timbales

Coro 1

Coro 2

Andante sostenuto

Viola I

Viola II

Viola

Cello y Contrabajo

F. Francisco Lagán 2004, a Grande Orquesta y 2 Coros
Universidad Autónoma de Aguascalientes (Jorge Díaz Zapata-2017)

Ilustración 4. Primera página de la obra transcrita por el maestro Jorge Díaz Zapata.

Conclusiones

Fray Francisco Luján es un ejemplo del religioso que, sabiamente, supo combinar su labor como vicario de coro con el quehacer del compositor. Su música ocupó un lugar dentro de una sociedad (el Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe); un espacio geográfico (Guadalupe, Zacatecas) y un tiempo específico (siglo XIX). Es desde esa perspectiva que su labor adquiere trascendencia; primero, como un reflejo de que, a lo largo de la historia, la creatividad y el talento han emergido de manera natural y espontánea en los más diversos rincones de México; segundo, como una evidencia más de que, aparte de los centros musicales típicamente reconocidos como la Ciudad de México, Oaxaca, Puebla, Durango, etc., existió una activa y a veces exuberante vida musical en otros lugares que, a la fecha, han sido poco o nada estudiados desde la perspectiva histórica y musicológica.

No es posible juzgar la valía de un compositor a partir de una sola obra, la *Misa a Grande Orquesta y Dos Coros dedicada a María Santísima en su Concepción Inmaculada* es apenas una de un listado que incluye un total de 304. El investigador espera que algún día se puedan localizar las demás obras de este compositor para poder hacer una valoración justa de su capacidad artística y para enriquecimiento de nuestro legado musical.

Agradecimiento

El autor desea manifestar su gratitud al Archivo Histórico Franciscano de Zapopan por todo el apoyo y consideraciones otorgadas durante sus visitas de consulta. Del mismo modo, desea expresar su más sincero agradecimiento y afecto a fray Carlos Badillo y a fray Raúl Robledo, guardianes del Archivo Histórico Franciscano de Zapopan, por su generosidad y gentileza al facilitarle fotografías de documentos eclesiásticos y permitirle fotografiar los manuscritos utilizados como fuentes de información primaria que fundamentan parte de este artículo. Adicionalmente, el autor felicita calurosamente al Convento de Zapopan por la excelente organización de su archivo histórico y por las facilidades otorgadas a la Orquesta Filarmónica de la Universidad Autónoma de Aguascalientes para el reestreno de la *Misa a Grande Orquesta y Dos Coros dedicada a María Santísima en su Concepción Inmaculada* de Fray Francisco

Luján en ese magnífico escenario que es la Basílica de Nuestra Señora de Zapopan. Finalmente, el autor desea reconocer la labor del maestro Jorge Díaz Zapata, quien pacientemente se encargó de la creación de la partitura a partir de la transcripción de las *particellas*.

Fuentes de consulta

- Bernal Jiménez, M. (1939). El archivo musical del Colegio de Santa María de Valladolid, siglo XVIII. Morelia, Michoacán: Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás.
- Cabrera, J. D. (1902). *Nota sobre la fecha de fallecimiento de fray Francisco Luján*. Archivo Histórico Franciscano de Zapopan.
- Contreras Soto, E. (1992). El paso de nuestra música del siglo XIX al XX: un trayecto menos accidentado. *Heterofonía*, 25(107), 53-59.
- De la Torre Curiel, J. R. (2017). Sobre la Misa Solemne a la Inmaculada Concepción. Fray Francisco Luján. *Peregrino y Extranjero, Boletín Provincial*, 6(102), 8-12.
- De Velasco y Alberal, J. (29 de julio de 1839). *Constancia de fe de bautismo de José Francisco Luján*. Archivo Histórico Franciscano de Zapopan.
- Díaz Núñez, L. (2010). *Amnesia musical: un caso para recordar. El movimiento de la música sacra en México durante la primera mitad del siglo XX* (Tesis de Maestría en Historia). México: UNAM.
- Díaz-Santana Garza, L. (2018). *La investigación musical en las regiones de México*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Espinosa y Dávalos, P. (1856). *Carta del Obispo a Juan J. Orellana y J. Ramón Giménez solicitando se examine a Fray Francisco Luján*. Archivo Histórico Franciscano de Zapopan.
- Estrada, J. (Ed.). (1986). *La música de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Freges, F. (18 de julio de 1839). *Carta de Fray Francisco Freges a Fray Bernardino de Jesús Pérez solicitando investigar la legitimidad, vida y costumbres de Fray Francisco Luján*. Archivo Histórico Franciscano de Zapopan.
- Freges, F. et al. (25 de noviembre de 1839b). *Aprobación del Discretorio*. Archivo Histórico Franciscano de Zapopan.

- García, J. M. (13 de septiembre de 1839). *Interrogaciones*. Archivo Histórico Franciscano de Zapopan.
- Luján, F. (s/f). *Manuscrito autobiográfico*. Archivo Histórico Franciscano de Zapopan.
- Mayer Serra, O. (1941). *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México.
- Medrano Ruiz, S. (2018). *Las orquestas típicas en Zacatecas. De la invención a la consolidación de una tradición, 1889-1991* (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Zacatecas. Zacatecas.
- Orta Velázquez, G. (1970). *Breve historia de la música en México*. México, D.F.: Librería de Manuel Porrúa, S.A.
- Pío IX. (1985). *Bula ineffabilis Deus. The Immaculate Conception*. Recuperado de <http://www.papalencyclicals.net/pius09/p9ineff.htm>
- Reséndiz Flores, G. M. (2013). *Introducción a la vida y obra de Luis Gimeno Jordá*. México: Universidad Autónoma de Coahuila.
- Saldívar, G. (1987). *Historia de la música en México*. México: Ediciones Gernika.
- Stevenson, R. M. (1952). *Music in Mexico*. Nueva York: Thomas Y. Crowell Company.

“Del caballo de hierro al caballito de noria”: los músicos de cuerdas en cantinas y bares zacatecanos

Sonia Medrano Ruiz

Con la apertura del ferrocarril central en 1884 surgieron cambios sustanciales en los itinerarios de las compañías extranjeras de ópera, zarzuela y drama que antiguamente llegaban por el puerto de Veracruz hasta la Ciudad de México, viajando desde ahí a los diversos estados de la república. El “caballo de hierro” atrajo la atención de nuevos empresarios que vieron en Zacatecas un mercado potencial para el comercio, hecho que transformó la vida cotidiana, las formas y espacios de socialización. A través de este ensayo pretendemos responder a la siguiente pregunta: ¿existieron vínculos entre los músicos y los empresarios de expendios de bebidas embriagantes en la ciudad de Zacatecas en los siglos XIX y XX? Para dar respuesta, recurrimos a la hemerografía, libros y entrevistas que aportan datos cruciales para entender el tiempo de ocio de los zacatecanos en un periodo de casi setenta años, desde 1884 hasta 1950.

Del burro al rápido exprés

Durante el porfiriato, una de las políticas gubernamentales consistió en la articulación de los mercados internos, siendo prioritaria la comunicación terrestre entre ellos. Desde la óptica de Sandra Kuntz, “la principal contribución económica de los ferrocarriles fue la consolidación de un mapa productivo interno diversificado y complejo y la integración de un mercado nacional” (2010: 320). El tendido de las vías del ferrocarril central construido cerca de la ruta del antiguo Camino Real de Tierra Adentro creó nuevos enlaces entre las ciudades del interior del país, amplió la gama de turistas que viajaban por motivos de negocio, laboral, estudiantil, recreativo y familiar.

Los inversionistas abrían trenes de recreo con atractivas ofertas en fechas estratégicas, así surgieron otras variantes de viajeros, tal fue el caso del turismo religioso con miles de peregrinos que visitaban el Tepeyac o Chalma, los turistas patrióticos que en las fiestas de mayo y septiembre aprovechaban para visitar a sus familias y a la vez asistir a los actos conmemorativos. William Beezley refiere que, en 1884, acudieron a la Ciudad de México treinta mil personas del interior para celebrar las fiestas patrias; la capacidad hotelera y restaurantera se vio sobrepasada y se atribuyó el acontecimiento a la conclusión del tendido de mil doscientas millas de nuevas vías férreas (2008: 88).

Otra categoría de viajeros fueron los estudiantes, quienes inauguraron el trayecto por el Ferrocarril Central de la capital mexicana hacia Estados Unidos el 22 de marzo de 1884 a bordo del “Primer tren internacional de la Ciudad de México a Chicago... Amistad y fraternidad” (Hemeroteca Nacional de México, en adelante HNM, 1884e: 8) con el fin de inscribirse en la Universidad de Notre Dame, ubicada varias millas al este de Chicago.

La nueva ruta atravesaba doce estados de la república, tenía estaciones en veintidós ciudades –siete de ellas con prolíficas minas y con casas de moneda de gran importancia (HNM, 1883: 2)– con una población global de casi cien mil habitantes. De esta manera, surgieron estaciones y villas a lo largo de las vías, que posteriormente fueron el asiento de nuevos poblados, detonando el desarrollo de la agricultura, industria y comercio de las diversas regiones a su paso. Este fenómeno se suscitó en ambos lados de la frontera debido a la inversión de capital de empresarios y gobiernos de los dos países a los ferrocarriles (Brown, 2009: 121). En materia de importaciones y exportaciones, el monopolio del Puerto de Veracruz, que había perdurado por casi cuatro siglos

en México –a diferencia de Europa, en donde fue resultado de la transformación industrial–, se quebró con el ferrocarril, que en América se convirtió en el motor de la industrialización, pues propició el desarrollo en nuevas regiones y vastos territorios con baja densidad de población hasta entonces (Brown, 2009: 186). Testimonio de ello fue Ciudad Juárez, que en 1888 se consolidó como el principal puerto de México en virtud de que El Paso, Texas, conocido como “la nueva Chicago”, era un punto de conexión entre “el norte industrializado con el sur de California, Arizona, Nuevo México y Texas. Fue punto de enlace entre la costa del Pacífico con el Atlántico... y puerta para México” (Brown, 2009: 121-122).

Las notas de prensa de la época nos dan un panorama del país. México tenía entonces una población aproximada de diez millones de habitantes “de los cuales 5,500 son indios, 3,500,000 raza mezclada y 1,000,000 de pura sangre española” (HNM, 1884b). Tal diversidad de culturas con características propias dependiendo de las regiones hacía más complejo el cuadro. Con motivo de la terminación de las 1,225 millas que conectaban la Ciudad de México con El Paso, fue promovida una expedición de empresarios del Ferrocarril Central Mexicano acompañados de manufactureros, banqueros, comerciantes y capitalistas procedentes de Boston para conocer la nueva ruta a la capital mexicana. Partieron de El Paso y apenas cruzaron la frontera, el corresponsal que acompañaba la comitiva expresó –quien envió su crónica al periódico mexicano para su traducción–: “todo es extranjero así para los ojos como para los oídos” (HNM, 1884d: 1), exaltando la rareza de ese territorio desconocido hasta entonces. Encontraron tan pintorescos los trajes y sarapes de los habitantes de El Paso del Norte –hoy ciudad Juárez– como sus construcciones de adobe. En Chihuahua asombró la sobria arquitectura de la catedral y los sonoros repiques de sus campanas. En el territorio de Coahuila y Zacatecas, la tierra colorada y el azul del cielo provocaron entre los visitantes gran curiosidad por las tonalidades intensas y brillantes, inclusive un empresario expresó “Daría \$10,000 al artista que pudiera pintarme esta vista” (HNM, 1884d: 1). Otra sorpresa de los viajeros, según el reporte, fue el gran reto que tuvieron los ingenieros en el trazo de vías, puesto que en el ascenso a las montañas cercanas a Zacatecas colocaron rieles en forma de herradura que sorteaban los vagones de manera casi imperceptible y, desde su óptica, los paisajes montañosos eran más bellos aún que los parajes italianos.

Esta región en donde se ubicaba el estado de Zacatecas cobró importancia por la riqueza de las minas, en auge desde la etapa colonial, y la llegada del ferrocarril sembró nuevas expectativas, no sólo para los mineros, sino también para los comerciantes, agricultores y ganaderos. El convoy arribó a la ciudad de Zacatecas el 5 de mayo y “En la plaza y la Alameda, había por lo menos, apiñadas, 25,000 personas, multitud de mujeres, hombres y niños que sorprendían por su sobriedad y compostura. No había un solo ebrio... no se escuchaba ni una palabra estrepitosa, y los huéspedes americanos fueron tratados con marcada cortesía” (HNM, 1884d: 2). Permitieron a la población subir al tren para observar el interior de los carros y durante toda la noche desfiló una multitud para conocerlo.

Era común que la Junta Patriótica convocara a los actos inaugurales de monumentos y recintos como una estrategia para vincular las ideas liberales con las acciones de gobierno y mostrar el progreso del estado (Terán *et al.*, 2009: 25). Así, la clase política, elegantemente vestida y con accesorios de moda, presenció el acto en primera fila; se sumaron a ellos la sociedad entera, de villas y rancherías, para ver aquel portento. Evidencia de los cambios que ocurrieron en Zacatecas es el siguiente cuadro que muestra un aumento en la población tras la llegada del tren.

Ciudad de Zacatecas	1877	1895
Habitantes	16,000	39,912
Estado de Zacatecas	1885	1895
Habitantes	430,923	452,578

Figura 1. Población en la ciudad y el estado de Zacatecas entre 1877 y 1895. Elaborado por la autora a partir de datos de INEGI (González: 11).

Ante la llegada del tren a Zacatecas hubo tal regocijo que en los tres días de bailes y fiestas desfilaron las bandas militares con escoltas portando las banderas de México y Estados Unidos (Esparza, 1976: 86-87). Vestida de etiqueta, leontina, chistera o de castor, y con rebozo o sombrero ancho y chaqueta, la sociedad tenía motivos para sentirse orgullosa de ser parte de una república renovada y con expansión potencial equiparable a la de los países de Europa o de su vecino del norte. El seis de mayo se pudo observar en la estación los almacenes de carga repletos de mercancía, entre ella, algodón, lana y

tabaco en un vagón de carga listo para su traslado; explicó el reportero que la ciudad requería semanalmente de dos carros cargados de azúcar morena y refinada, y mucho se alegraban los comerciantes de haber cambiado “el perezoso burro por el rápido *express*” (Esparza, 1976: 86).

Los inversionistas extranjeros descubrieron a través de este viaje el potencial económico por sus materias primas; México era un país con grandes extensiones territoriales deshabitadas hacia el norte, había tierras fértiles y las regiones con abundante agua serían en un futuro no lejano un gran centro para el desarrollo de la agricultura y ganadería. Finalmente, la arquitectura mereció un lugar destacado en la crónica:

El gran acueducto de Zacatecas, la decoración pompeyana del exterior de muchas de las casas y el convento coronado por las altas cimas de las montañas, se trasladaron inmediatamente al álbum del artista especial de la comitiva. La ciudad es, ante todo, una población minera. De aquellos cerros enormes y desnudos de vegetación, se han extraído centenares de millones de pesos de plata (Esparza, 1976: 86-87).

El movimiento socioeconómico de las dos últimas décadas del siglo XIX generó transformaciones en los itinerarios culturales de las ciudades más importantes de la república, hecho que benefició a Zacatecas, pues se incorporó en una nueva dinámica y atrajo a la ciudad minera nuevos capitales de empresarios y artistas.

El arte sobre rieles

Procedentes de Europa, las compañías de zarzuela, ópera y drama zarpaban de Cádiz y llegaban por una temporada a La Habana, luego a Nueva Orleans –y algunas otras ciudades norteamericanas– y, finalmente, por vía marítima, llegaban al puerto de Veracruz, se internaban en Puebla para llegar a la capital de donde partían a las ciudades del interior de la República mexicana llevando su utilería en carretones y diligencias tirados por mulas (García de León, 2009: 14). La conexión a través del ferrocarril expandió las posibilidades de las empresas que viajaban por el Pacífico desde San Francisco, además de otros puntos importantes como Los Ángeles y San Diego. Las redes ferroviarias in-

tercontinentales que ya existían en Estados Unidos facilitaron a las compañías artísticas su traslado y la extensión de sus itinerarios tanto por el Atlántico como por el Pacífico y el interior del país. En México, el ferrocarril transformó las rutas culturales, propició la apertura de nuevos teatros en las ciudades y se amplió el horizonte de los estados del interior con la visita de más agrupaciones artísticas. La siguiente noticia explica las vicisitudes experimentadas por la Compañía de Ópera Francesa del Sr. Grau y las serias dificultades en su viaje antes de la apertura de los nuevos tramos de vías férreas:

La Ópera Francesa.- De malas ha estado la simpática Troupe de Mr. Grau; el fuerte norte ha impedido el desembarque antier [...] La compañía de ópera bufa [...] debería haber dado anoche su primera función [...] El vapor que de allende los mares traía a la Troupe se ha quedado delante del puerto de Veracruz esperando que el norte feroz deje de embravecer las olas y de hundir las embarcaciones. Paola Mariè cantará a bordo y los artistas se estarán divirtiendo. ¡Quién estuviera a bordo! [...] el día 3 llegarán a la capital y darán su primera función (HNM, 1882: 2-3).

La llegada del ferrocarril central abrió nuevas formas de comunicación, no sólo para el comercio, sino también para las compañías artísticas de toda índole. Esto constituyó una gran ventaja para los zacatecanos que gozaron de los estrenos de las temporadas de ópera y zarzuela de empresas procedentes de la unión americana mucho antes que sus compatriotas capitalinos: su reputación como ciudad minera y cosmopolita le puso como lugar idóneo para temporadas completas. Dos años después, una carta del representante de la misma compañía operística, fechada el 17 de septiembre de 1884 y enviada desde Nueva York, nos da la pauta para corroborar los cambios en esas nuevas rutas de expansión del arte musical en México.

Muy Señor Mío: Por deseo del Señor Mauricio Grau mi director, me hago un deber de poner en conocimiento de Ud. Que el dicho Señor Grau deseará arrendar el teatro de Ud. Del 25 de Diciembre de 1884 al 1° de Enero de 1885 para verificar en el unas cuantas representaciones de Opera Francesa. La Compañía es la misma que desde unos cuantos años a esta parte funciona todas las temporadas en el Teatro Nacional de la Capital. Este año como la Compañía no trabaja en la Habana, venimos por tierra a México (Capital) de tal motivo

podrán dar funciones en Zacatecas antes de llegar a la capital a donde empezaremos el 15 de enero (AHEZ, caja 1, expediente 70).

La carta fue firmada por el señor Chas Comelli, quien fungía como agente del señor Grau. De igual manera, solicitó información de los costos de arrendamiento para esas fechas, gastos de alumbrado, licencia, expendedor, dependientes. Otro dato para destacar es la solicitud de remitir la respuesta por tierra, porque gracias a las vías férreas el correo terrestre ahora era mucho más rápido que la vía marítima. Sólo siete días transcurrieron desde la fecha de la carta de Comelli desde Nueva York hasta que el jefe político A. Llamas dio contestación a esta solicitud el 24 de septiembre del mismo año. En su respuesta, aclara que él no era el dueño del teatro y da pormenores de los costos que le solicitaron, como lo expresó en su misiva:

El Teatro Calderón de esta ciudad, pertenece al municipio, y yo como Jefe Político y Presidente de la Asamblea, estoy encargado de él. No se cobra renta por el local; sólo tiene que pagarse por licencia de cada función, la suma de doce pesos cincuenta centavos. El servicio de alumbrado en cada función, se hace por ocho a diez pesos, y los asuntos relativos á agencia de boletos, anuncios y demás negocios de éste género, los arregla en esta Capital el Sr. D. José Antonio Ulloa, dedicado a ello exclusivamente (AHEZ, caja 1, expediente 70).

Fue una gran ventaja para Zacatecas, y para muchas ciudades y poblados, el paso del ferrocarril central. La oferta cultural se transformó, hubo recursos económicos y nuevas posibilidades de trabajo para los músicos locales, quienes con frecuencia eran solicitados para tocar con las orquestas de estas empresas. Al año siguiente, Chas Comelli con su propia compañía, la “Imperial Japanese Novelty Troupe”, contemplando la posibilidad de permanecer un tiempo en esa ciudad, envió una carta desde San Francisco, California, fechada el 12 de noviembre de 1885. El representante explicó al jefe político su intención de ofrecer varias funciones en Zacatecas, en su paso al Teatro Nacional, donde tenía ya un contrato de quince días con el señor Moreno, por lo que solicitaba el teatro después de terminada la temporada en los escenarios estadounidenses.

Lo más relevante de esta carta es que nos permite observar los nuevos itinerarios en el extranjero; refirió que su “troupe” (AHEZ, caja 1, expediente 81) viajaría de San Francisco a la Opera House de Los Ángeles y de ahí a El

Paso del Norte, de donde pretendía ir a Zacatecas con el fin de dar funciones en su trayecto a la Ciudad de México. Notamos que la compañía de Comelli trabajó ese año en ciudades del Atlántico, del Pacífico y del centro, hecho que sin duda hubiese sido imposible sin las casi 90,000 millas de vías en territorio estadounidense. Los medios de comunicación influyeron en la inserción de Zacatecas en un circuito que articulaba las principales ciudades de cuatro regiones distintas: norte, sur, oriente y occidente, pues se construyeron ramales que permitían conexiones con otras rutas férreas, haciendo posible la circulación e intercambio cultural a lo largo y ancho del territorio. Del otro lado de la frontera norte, las posibilidades de viaje se multiplicaban en virtud de la extensión de vías férreas hacia todos los puntos cardinales. Tan sólo desde El Paso hacia Nueva York existían 2,275 millas (HNM, 1884: 3) de la “línea troncal del Oeste, la bien conocida vía de Atchison, Topeka y Santa Fe” (HNM, 1884c: 2) con sus respectivas ramificaciones.

El ferrocarril aceleró el comercio, pero también los intercambios de bienes intangibles como la cultura, anteriormente los trayectos implicaban largos recorridos a merced de malos y peligrosos caminos. Juan Felipe Leal señaló, “los años que transcurrieron de 1881 a 1991 fueron tal vez los de mayor trahumancia del circo de los hermanos Orrin [...] las rutas [...] por la provincia fueron las que tenían establecidas las distintas compañías ferroviarias del país” (Leal, 2009: 47). Esto encuentra su lógica en que distintas empresas, como la mencionada, tenían sus propios vagones para el traslado de sus carpas y personal. De tal manera que las nuevas vías modificaron los viejos circuitos, lo que extendió la oferta a mayor público de ciudades y poblados cercanos al paso del tren. Zacatecas fue una de las ciudades beneficiadas culturalmente en virtud de que, con la llegada de la empresa Circo de los Hermanos Orrin –la cual ofreció sus primeras funciones en Zacatecas en mayo de 1887–, arribaron a la ciudad músicos como los hermanos Carlos y Juan Curti, quienes se establecieron en dicha ciudad y participaron en las fiestas cívicas del cinco de mayo (BMMH, 1887a, caja 3, carpeta 1).¹ Es de suponer que el primero pertenecía al cuerpo de filarmónicos de la empresa de los hermanos Orrin que debutaría esa noche bajo la promesa de donar 50% de la taquilla para obras materiales de la ciudad. A la par de la invitación a la función circense, apareció este comunicado dirigido a la sociedad:

1 Biblioteca Mauricio Magdaleno, Hemeroteca de Zacatecas, en adelante BMMH.

Ya es un hecho que el notable filarmónico Sr. Carlos Curti, exdirector de la famosa Orquesta Típica Mexicana, ha sido nombrado director de la banda y orquesta municipal de esta ciudad. [...] ha sido contratado por el Ayuntamiento de Zacatecas para que se encargue de la dirección [...] El Sr. Curti toca con mucha habilidad y destreza el violín y el difícil instrumento llamado xilófono. Felicitamos á [*sic*] los zacatecanos por tan magnífica adquisición (BMMH, 1887b, caja 3, carpeta 1).

Creemos que el gobernador Morfín Chávez, ante las protestas de los zacatecanos que circulaban en la prensa nacional debido a la ausencia del músico Fernando Villalpando –quien se había ido a radicar a Aguascalientes por problemas políticos–, aprovechó la presencia y disposición del italiano para contratarlo y le otorgó el nombramiento de director de la Banda y Orquesta Municipal de Zacatecas.

Apenas un par de años permaneció el italiano al frente de las agrupaciones municipales, como explicó el historiador Romero: “Curti renunció al cargo y en su lugar fue asignado Ricardo Villalpando, hermano de Fernando, en mayo de 1889” (1963: 139). Carlos Curti retornó a la empresa Orrin y al Conservatorio Nacional de México. Pero ¿qué pasó con su hermano? Juan Curti, músico y también integrante fundador de la Orquesta Típica Mexicana, radicó en Zacatecas desde junio de 1887 y permaneció varios años como parte de los empresarios y filarmónicos, como veremos a continuación.

Cantinas, bares y otros “negocios” en Zacatecas

La historia de estos establecimientos en México está vinculada a pulquerías, tabernas, expendios de vinos de la época virreinal y sin duda a los salones estadounidenses de moda en la primera mitad del siglo XIX. El folclorista Rubén M. Campos explicó que el concepto de salón o bar fue traído de los Estados Unidos y en nuestro país se convirtió en el “lugar sagrado de reunión [...] institución necesaria que brinda convivencia, fraternidad y conversación a los habituados” (1996: 19). Este espacio reunió por más de una década a la clase intelectual, en donde lo mismo encontramos a músicos como Ponce y Elorduy, pintores como Ruelas y Couto, o literatos y poetas como Nervo, Leduc, Valenzuela y Tablada. Tras la invasión norteamericana de 1847, Salvador Novo re-

firió once establecimientos que funcionaron en la capital del país (*Historia de las cantinas*, 2012). En las siguientes décadas, estos giros aumentaron y fueron modificados para dar cabida a mayor cantidad de parroquianos, se amplió la oferta de alimentos y café a sus clientes. Igualmente se vincularon a la subasta de los vinos de las bodegas del emperador Maximiliano (*Historia de las cantinas*, 2012). “Y se habían propagado de tal suerte que en cada calle había uno o dos bares intermedios y en cada esquina había uno, a veces cuatro, uno por cada esquina” (Campos, 1996: 32), es así que durante el porfiriato el tiempo de ocio encontró un refugio en estas nuevas empresas.

En Zacatecas, una de las primeras cantinas en la ciudad fue La Cosmopolita, cuyos propietarios eran extranjeros: el arpista Juan Curti y Harry Kayander, de quien sabemos fue un inversionista y minero que vivía por temporadas en Sombrerete, participó en obras de beneficencia como la construcción del Hospital Civil (HNM, 1896a) y viajó frecuentemente a la capital, donde recibía correspondencia entre 1885 y 1900 (HNM, 1895: 3; 1900); igualmente en esa época se le encontró como viajero frecuente en el ferrocarril central hacia San Francisco y Los Ángeles California (HDNM, 1896b). El programa de concierto en la función del 20 de noviembre de 1890 organizada por los estudiantes del Instituto de Ciencias, que destinaría lo recaudado a beneficio de las familias indigentes de la ciudad, anunció la venta de boletos en varios establecimientos de la ciudad, entre ellos “La Cosmopolita del señor Juan Curti” (Romero, 1963: 141).



Figura 2. *El Liberal*, 22 de octubre de 1891.

Todavía en 1891 anunciaba su salón de billares y cantina ubicada en una de las calles del centro de Zacatecas. Otros músicos, como Juventino Rosas, son ejemplo del trabajo en las calles y mercados acompañando a los vendedores de dulces colimenses, en pulquerías o cantinas, en donde se supone resultaron heridos de muerte en una pelea su padre Jesús Rosas que tocaba el arpa y su hermano el guitarrista Manuel Rosas.

En pleno movimiento revolucionario, el reconocido músico zacatecano Bernardino Luján fundó su empresa “El Chorrito”, que ofrecía el servicio de cantina y billares.



Figura 3. BMMH, *La Voz de un Sastre*, Zacatecas, 17 de enero de 1913.

El Chorrito fue también un espacio para escuchar música en vivo los sábados y domingos. Los músicos encontraron en dicho lugar un escenario para la práctica y a la vez obtener recursos para subsistir en un período crítico que limitó las visitas de empresas de drama, ópera y zarzuela a ciudades del interior por la inseguridad en los caminos. Precisamente con los músicos desplazados de los teatros nació la Orquesta Típica de Luján:

Acaba de organizarse en esta ciudad una nueva orquesta típica, en la cual funge como director el conocido profesor Bernardino Luján que por muchos años ha prestado sus servicios en diversas agrupaciones de la misma índole de la que

acaba de fundar... deseamos para la nueva agrupación muchas prosperidades y creemos que del estudio a que se dedique dependerá el triunfo (BMMH, 1913b).

El movimiento armado provocó en la ciudad un notable desdoblamiento. Se observó una ola migratoria a municipios del estado y a la Ciudad de México en busca de condiciones más estables y con mayores expectativas de desarrollo, pues la poca industria y lo azaroso de la agricultura, así como de la baja explotación minera, hizo que Zacatecas prevaleciera aislada y en el estancamiento durante las primeras cuatro décadas del siglo xx. La desintegración de bandas y orquestas típicas obligó a los músicos que antes tocaban en los teatros en compañía de las empresas dramáticas a salir a las calles en busca de otras formas para obtener recursos, ya fuera en bailes, en mercados o cantinas; así fue como los gustos y saberes musicales se propagaron en el pueblo, permeando en los mineros, peones de haciendas y ranchos, hecho que contribuyó a preservar la tradición y el patrimonio.

“Como caballito de noria”

Las cantinas, bares y salones constituyeron sin duda, en los años posrevolucionarios, una fuente importante para los músicos de cuerda en Zacatecas, que no vivían exclusivamente de tocar en una sola agrupación, algunos de ellos trabajaban también en la banda del estado y municipio como maestros particulares o en instituciones tocando en orquestas de baile o en pequeños grupos –duetos, tríos o cuartetos– en lo que ellos llamaban “el talón”, término con el que se referían a la acción de recorrer diariamente los tugurios zacatecanos.

El músico Florentino Raygoza Meza explicó que, hacia la década de 1950, él junto con el violinista apodado Felitos acostumbraban hacer un recorrido, lo describían como “caballito de noria”, es decir, siempre un mismo orden y curso en la ruta para visitar los establecimientos: “Felitos era muy buen músico, enseñó y tocó a cuatro generaciones [...] lo veíamos en el “talón”, en todas las bodas, fiestas, comuniones, quince años; su repertorio era más bien del movimiento mexicano popular del porfiriato” (Comunicación personal, 2015), así lo describió Javier Macías, músico profesional y exintegrante de la estudiantina del Instituto de Ciencias Autónomo de Zacatecas.

Felitos era un músico invidente al que le permitían entrar en todas las cantinas, distinción de la que los otros músicos no gozaban, porque a veces

los clientes pedían muchas piezas y al momento de pagar el consumo ya no tenían dinero, así que muchos cantineros no les daban permiso. Los Felitos, como también se le conoció a su conjunto, a diferencia de otros grupos de cuerdas, tenían un local en la calle Juventino Rosas al que iban a “hacer escoleta”, era el lugar donde se reunían para ensayar entre una y dos horas diarias y recibían contrataciones para salir a trabajar.

Mi compadre con su violín y yo en la guitarra hacíamos el recorrido diario. Comenzando en la plazuela del Vivac, donde había una cantina “El Quijote”, mucho antes en la mera esquina de Juventino Rosas, estaba “El Corsario Negro”. En la Electra por López Cortés, había una cantina “La Princesa”, de ahí nos bajábamos a la Bordadora a “La Cobacha”, y después en Sanborns era “El Paraíso”, luego en el laberinto “El Gallito” y de ahí al salón “Carta Blanca” que estaba por el Pasaje Comercial. En la calle Aguascalientes estaba “La Oficina”; en la finca de la farmacia Benavides ahí en Tacuba, había una que se llamaba “La Bohemia”. Hubo otra en “Las Cuatro Esquinas”, allá por la 1° de Mayo. “La Línea de Fuego” estaba por el jardín de los niños héroes, y por enfrente de la gasolinera de la viuda de Pitones, “La Paloma”. “El Lucero” en el callejón del barro, y en la calle donde estaba la oficina de Hacienda se abrió “El Bar Casino”. En la esquina del callejón de las Campanas quedaba “El Último Cartucho”, luego a “La Escondida”, en el callejón de Ozuna, pero ahí casi no nos dejaban entrar entonces nos íbamos al “Retiro”, en la calle Abasolo (Raygoza, comunicación personal, 2015).

El entrevistado dijo que en la plazuela de Guadalajarita vendían “chupuzas” –ponches con canela y alcohol– y que esa misma bebida la vendían en la calle Rayón, en ese lugar, la orquesta típica de su papá, Nacho Raygoza, cobraba la pieza a 20 centavos –exactamente lo que costaba el ponche– y la hora de música a un peso, mientras que Felitos cobraba cuatro pesos por hora, “así se cotizaba el señor”. Y aclaró que las jornadas de “talón” comenzaban a las tres de la tarde, a las cinco “cenaban” y a las ocho volvían un rato, según el trabajo que hubiera, el jefe de grupo decidía a qué hora acabar, entre diez y once de la noche, y por el laberinto decía “¡Vamos a partir el queso!” (Raygoza, comunicación personal, 2015), es decir, a repartir el dinero recolectado. Según el trabajo, hubo ocasiones en que la jornada se llegó a extender hasta la una de la mañana, con mayor razón cuando los llevaban a tocar serenatas y gallos.

La estrategia de los cantineros en tiempos difíciles como la posguerra o la temporada invernal fue el obsequio de ponches calientes y el *lunch* para agasajar a la clientela. El propietario de La Casa Verde, Francisco Salazar, organizó audiciones musicales, como en su momento otros cantineros lo hicieron en el periodo revolucionario. Posiblemente los músicos participaron en ellas a cambio de los alimentos. Por lo anterior notamos que era muy difícil para los músicos vivir exclusivamente de tocar conciertos y de dar clases en escuelas o de tocar en ceremonias, bailes o fiestas cívicas, tenían que encontrar el sustento en extensas caminatas de jornadas de 8 horas de “talón”, con sus instrumentos a cuestas por las calles y callejones de Zacatecas.



Figura 4. Propaganda del periódico *Actual*, Zacatecas, 13 de diciembre de 1941.



Figura 5. Periódico *Actual*, Zacatecas, 22 de noviembre de 1941.



Figura 6. Periódico, *Noticias de Zacatecas*, 7 de diciembre de 1945.

Había distinciones entre bares y cantinas, para los “copetudos” la cantina El Paraíso, o las de los “piojosos” allá por la Rayón como mencionó Raygoza; sin embargo, para todos los gustos iban con su música a todas partes. Había quien les pedía en cantinas o reuniones piezas específicas:

Con Felitos era música semi clásica, era un repertorio más especial: *La Traviata* de Verdi, la *Lucía de Lamermoor*, *Poeta y Campesino*, *Juana de Arco*, *Aires Andaluces*, *El Bateo* [...] pero esas eran ya oberturas [...] había cierta clase de personas a las que les gustaban y se las tocábamos porque las pedían. *Charros de Monte o Amor de hombre*, –se llama *Dos Guitarras*–, *La boda de Luis Alonso* [...]. Con mi papá Nacho Raygoza, en el barrio de La Pinta, tocaba *schotices*, *Los Barreteros*, o pasos dobles [...] por el barrio de los Caleros –donde estaba

la Compañía de Luz y fuerza cerca de las vías del ferrocarril l– les gustaba el danzón se bailaba también el paso doble [...] así cada barrio de los que llegué a conocer (Raygoza, comunicación personal, 2015).

A manera de conclusión, la música ha estado ligada a la fiesta, el jolgorio. Con la llegada del ferrocarril central a Zacatecas arribaron los primeros empresarios de salones y cantinas, espacios que fungieron como locales para la socialización. Respondiendo a nuestra pregunta inicial respecto a los vínculos entre músicos y cantineros, la evidencia apunta a que eran pocos los filarmónicos que administraban bares y cantinas. No obstante, en tiempos de crisis, como los movimientos revolucionarios o de la posguerra a mediados del siglo xx, los empresarios que no eran músicos se convirtieron en aliados de los primeros en virtud de que la música en vivo era un medio para atraer a la clientela. Por su parte, el gremio de Euterpe vio en estos giros una fuente de ingreso y los antros funcionaron a la vez como sitios de promoción o para conseguir contratos. En las siguientes décadas con la llegada de las sinfonolas, tocadiscos y rocolas, los músicos fueron paulatinamente desplazados de salones, bares y cantinas, siendo éste un fenómeno pendiente de analizar.

Fuentes de consulta

- Beezley, W. H. (2008). *La identidad nacional mexicana: la memoria, la insinuación y la cultura popular del siglo xix*. México: El Colegio de San Luis. Biblioteca Mauricio Magdaleno Hemeroteca. (1887a, 5 de mayo). *Crónica Municipal*.
- _____. (1887b, 9 de junio). *Crónica Municipal*.
- _____. (1913a, 17 de enero). *La Voz de un Sastre*.
- _____. (1913b, 9 de noviembre). *Revista de Zacatecas*.
- Brown, R. B. (2009). *Introducción e impacto del ferrocarril en el norte de México*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Campos, R. M. (1996). *El bar: La vida literaria de México en 1900*. México: UNAM.
- Esparza Sánchez, C. (1976). *El corrido Zacatecano*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas.

- García de León, A. (2009). *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA.
- González N., M. (sin fecha). *Estadísticas Sociales del Pofriato, 1877-1910*. Google Books. Consultado el 10 de abril de 2018.
- Kuntz, S. (2010). De las reformas liberales a la Gran Depresión, 1856-1929. *Historia económica de México. De la colonia a nuestros días*. México: El Colegio de México.
- Leal, J. F. (2009). *Anales del cine en México, 1895-1911. 1900: Tercera parte. El circo y el cinematógrafo*. México: Voyeur.
- Romero, J. C. (1963). *La música en Zacatecas y los músicos Zacatecanos*. México: UNAM.
- Terán Fuentes, M. *et al.* (2009). *Voces liberales El juarismo en Zacatecas 1872-1908*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.

Hemeroteca Nacional de México

- El Telégrafo* (1882, 1 de enero).
- La Voz de México* (1884e, 10 de mayo).
- El Siglo Diez y Nueve* (1884b, 9 de mayo).
- El Siglo Diez y Nueve* (1884a, 28 de marzo).
- El Siglo Diez y Nueve* (1884c, 10 de mayo).
- La Voz de México* (1895, 30 de septiembre).
- El Tiempo* (1896a, 2 de abril).
- The Mexican Herald* (1896b, 30 de julio).
- The Two Republics* (1900, 25 de septiembre).



Rafael Adame Gómez: nuevos aportes sobre su vida y obra

Arturo Javier Ramírez Estrada

Introducción

La fecha de nacimiento del guitarrista, chelista y compositor mexicano Rafael Adame ha sido documentada erróneamente. En la introducción a la partitura con reducción a piano del “Concierto clásico” de Rafael Adame, Alejandro L. Madrid (2000) menciona que nació el 11 de septiembre de 1905. Por su parte, Gabriel Pareyón (2007: 23) en la entrada de su *Diccionario enciclopédico de música en México*, lo refiere como Adame (Gómez), Rafael. N. Autlán, Jalisco, 1905. El maestro Ramos Altamira (2005: 298-299) expone que Rafael Adame Gómez nació en 1905. Por su parte, el pianista, director, musicólogo y compositor ruso Nicolás Slonimsky (1945: 225) nos dice que fue en el año 1906, y Jesús C. Romero (1948: 5-6) señala que fue en el año de 1907; sin embargo, el 11 de septiembre de 1904 a las 2:30 am, en Autlán de la Grana, actualmente Autlán de

Navarro, Jalisco, nació Rafael Adame Gómez, tal como se puede leer en su acta de nacimiento:

En Autlán, a los catorce días del mes de septiembre de mil novecientos cuatro a las once de la mañana y ante mí, José María Topete, jefe del cantón y encargado del registro civil de este lugar, compareció el ciudadano Melesio Adame, mayor de edad, casado, empleado vecino de esta ciudad y dijo: que en el cuartel tercero el día once del presente a las dos y media de la mañana nació un niño que doy fe tener a la vista y vivo, lo presenta para que se registre su nacimiento, que se llamará Rafael, hijo del exponente y de su esposa Aleja Gómez, que por abuelos paternos Rafael y María Policarpo Valle y maternos: Bartolomé e Ygnacia Verduzco. Fueron testigos de este acto los ciudadanos Florencio Robles y Pascasio Orozco: ambos mayores de edad, casados, jornaleros y vecinos de aquí. Le dio lectura a la presente acta y siendo conformes con su contenido firmó.

numero 452 **Rafael Adame**
 En Aulán, a los 14, catorce, dias, del mes de septiembre
 Cuatrocientos del 904, mil novecientos cuatro, a las 11, once, de la mañana
 cincuenta y cinco, en Jose Maria Lopez Jefe Político del Conton
 1605 y encargado del Registro Civil de este lugar, compare
 1606 cionó el Ciudadano Melcio Adame mayor de edad
 J. M. pasado, empleado vecino de esta ciudad y dijo: que
 en el cuartel 3º fecim el día once del presente
 a las 2 1/2 dos y media, de la mañana nació un ni
 ño, que doy fe tener a la vista y vivo lo presento pa
 ra que se registre su nacimiento, que se llamara
 Rafael hijo del exponente y de su esposa Olyvia
 Gómez que por abuelos paternos Rafael y Maria
 Pedraza valle y maternos: Bartolomé e Ignacia
 Verdugo. Fueron testigos de este acto los Ciudadana
 nos Florencio Dolles y Pascasio Orozco: ambos
 mayores de edad, casados, jornaleros, y vecinos de
 aqui. Le dio lectura a la presente acta y siendo
 conformes con su contenido firmó el que suscribe = En
 mado = J. M. Lopez

Figura 1. Acta de nacimiento de Rafael Adame Gómez, número 452 del libro uno, en el año 1904, actualmente en el municipio de Aulán de Navarro, Jalisco. Oficialía no. 1 de Registro Civil.

Uno de los primeros textos en el que se hace referencia a Rafael Adame Gómez es el *Diccionario de guitarristas* del maestro, compositor y guitarrista español Domingo Prat (1934: 12), lo menciona como “concertista de guitarra mexicano. Goza de gran prestigio en su país y Centro América [sic] por sus exitosas audiciones”. Comenta sobre dos conciertos que realizó en la Escuela Nacional Preparatoria de la Ciudad de México durante los meses de junio o julio; escribe también que en la revista *Música* de Barcelona estos acontecimientos aparecen entre los actos musicales más sobresalientes en México, y que muy probablemente esta información se refiera a los dos conciertos de guitarra ofrecidos en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria los días 19 y 26 de julio del año 1930, mencionados en las “Actividades musicales de la república” en *Música. Revista Mexicana* que se verá posteriormente en el desarrollo de este capítulo.

Nicolás Slonimsky (1945: 225-226) en su libro *Music of Latin America* nos ofrece una pequeña pero importante biografía sobre Rafael Adame en el capítulo dedicado a músicos de México, indica que estudió guitarra, violonchelo y fue “el primer músico latinoamericano en escribir un concierto para guitarra y orquesta” (texto original en inglés: Rafael Adame (1906-) studied the guitar and the violoncello. Adame was the first Latin American musician to write a concerto for the guitar and orchestra), él mismo lo ejecutó como solista junto con un ensamble sinfónico el 5 de febrero de 1933 en la Ciudad de México. Respecto a dicho suceso, en la edición impresa de la partitura *Rafael Adame. Concierto clásico for guitar and orchestra*, por Editions Orphée, Inc., Alejandro Madrid presenta la lista de músicos colaboradores de este concierto: María Bonilla, José Rocabruna, José F. Vázquez y Julián Carrillo. Por su parte, Slonimsky señala que Adame tocó la parte del violonchelo de su *Concertino para violonchelo y orquesta* el día 28 de junio de 1939 y que, como leeremos más adelante, ha sido verificado este evento, al igual que su composición *Concertino para guitarra y orquesta*. Concluye este autor en que los manuscritos de las obras de Rafael Adame, tanto el concierto y concertino para violonchelo y orquesta, así como el concierto y concertino para guitarra y orquesta, se encuentran en la Fleisher Collection en Filadelfia. La biblioteca pública de Filadelfia, Pensilvania, en Estados Unidos de América lleva el apellido del filántropo Edwin Adler Fleisher (1877-1959), quien donó su colección particular musical y patrocinó con diez mil dólares a Nicolás Slonimsky para realizar una estancia en América Latina (1941-1942). A partir de esta estancia, Slonimsky realizó su

primer libro como resultado de su viaje: *Música de América Latina* en el año de 1945 (Galván, 2020).

Formación musical

Respecto a los estudios musicales de Adame, el doctor Jesús C. Romero (1948: 5-6), en su artículo “Músicos mexicanos”, menciona que sus inicios en la práctica de violonchelo fueron con el profesor Nicolás Sánchez y los de guitarra con el profesor Ricardo Barajas en su pueblo natal. Reconocidos músicos y compositores se gestaron en Autlán de la Grana hacia la segunda década del siglo xx, sus habitantes tuvieron gusto por la música en general, desde un acto religioso, un baile, unas mañanitas, o hasta un “gallo” con mandolinas, guitarras o bandolones, que es donde se inició musicalmente Rafael Adame. El maestro Nicolás Sánchez, violonchelista, compositor y director de orquesta, llegó muy joven de Unión de Tula a Autlán de la Grana, fue parte de un cuarteto clásico que tocaba obras de Haendel, Mozart, Beethoven y compositores renombrados. De igual forma, el maestro Ricardo Barajas, virtuoso arpista, era capaz de tocar desde una misa, un tango o hasta una polca. La peluquería La Higiénica era un centro de reunión de músicos y cantantes donde se encontraba con frecuencia Adame, cuya guitarra se hizo famosa mundialmente, “Rafael Adame embelesaba con su guitarra en serenatas y reuniones antes de partir al Conservatorio Nacional de Música para encontrarse después con la fama” (Medina, 2000: 105-155).

Adame ingresó al Conservatorio Nacional de Música a mediados de 1923, siendo así, tendría la edad de 18 años y probablemente su profesor de guitarra fue Juan González Belaunzarán, que inició la cátedra de guitarra en el conservatorio en 1921, cuya plaza la obtuvo por oposición (Rodríguez, 2018: 113-126), como se menciona en un oficio enviado al rector y jefe del departamento universitario con fecha del siete de marzo de 1921, en el cual González Belaunzarán había resultado triunfante en el concurso de guitarra al que convocó la dirección de la Escuela Nacional de Música –así se le llamaba también al conservatorio cuando era dependencia de la Universidad Nacional–, firmado por el director, el maestro Julián Carrillo. Este oficio se encuentra en los documentos del Archivo Histórico sobre la Universidad. Se afirma también que el maestro Belaunzarán nació en la Ciudad de México el 16 de mayo de 1888;

realizó estudios musicales con los maestros Ricardo Castro y Ernesto Elorduy, y guitarra con los maestros Octaviano Yáñez y Ángel Garrido, como consta en otro oficio del Archivo de la Dirección General de Personal de la UNAM. Mediante la información encontrada en estos documentos, se puede deducir que el maestro Belauzarán impartió su cátedra en el Conservatorio Nacional de 1921 hasta inicios de 1926.

En la inauguración de los cursos del año académico el primero de febrero de 1921 en el Conservatorio Nacional de Música, la Universidad Nacional acordó que se establecieran clases indispensables que no existían y, por su parte, el director Julián Carrillo comentó: “con el fin de que un instrumento que tanto se cultiva en sociedad, pueda encontrar representación oficial en la Escuela Nacional de Música, se establezca la clase de Guitarra” (Carrillo, 1913; 1923: 120), de esta manera, en ese año fue instaurada la cátedra de guitarra, entre otras.

Es probable que, en este periodo, Adame también estuviera en la cátedra de solfeo de Flavio F. Carlos (1861-1944), quien fue nombrado profesor de Solfeo en 1920 y siguió trabajando hasta 1928, y la de Violonchelo con Horacio Ávila (1884-1957), docente de violonchelo del Conservatorio Nacional de Música entre 1914-1928 (Pareyón, 2007: 91, 184), a la par que llevaba su carrera de composición. La clase de Contrapunto, armonía, canon y fuga con Julián Carrillo (1875-1965); Formas musicales e instrumentación con Estanislao Mejía (1882-1967) y análisis musical con el maestro Gustavo E. Campa (1863-1934). Concluyó en 1926 la carrera de Guitarra; Composición en 1927 y la de Violonchelo en 1928 (Romero, 1948: 5), aunque esta última información no ha podido ser verificada.

Un músico multifacético

El primer concierto que hubo en el mundo con composiciones basadas en 16avos de tono se realizó en el Teatro Principal de la Ciudad de México (hoy desaparecido), el 15 de febrero de 1925, como resultado de la polémica en las columnas de *El Universal* entre el llamado Grupo 9 –conformado por Ernesto Enríquez, Estanislao Mejía, Alba Herrera y Ogazón, Jesús C. Romero, Ignacio Montiel y López, Luis A. Delgadillo, Pascual H. Toral, Roberto Gutiérrez Arreola y Manuel Barajas– que, según palabras del maestro Carrillo, atacaron

sus postulados y despertaron la opinión pública de su obra, para lo cual se invita al maestro Carrillo a presentar un concierto patrocinado por este periódico, aceptó ejecutar sus obras y convocó a sus discípulos. Ellos integraron el primer Grupo 13 con Rafael Adame (1904-ca. 1963), Gerónimo Baqueiro Foster (1898-1967), Santos León Carlos Guerrero (1892-1976), Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza (1894-1964); Adame figuraría en este concierto como guitarrista y compositor, ejecutó obras originales escritas para guitarra en cuartos de tono y fue así que se consagró como el primer guitarrista en componer y ejecutar piezas en cuartos de tono. Además, Adame ejecutó el *Preludio a Colón* del maestro Carrillo, tal como él lo menciona en la descripción de las piezas interpretadas en aquel concierto: “*Preludio y Capricho* para guitarra en cuartos de tono de Rafael Adame, ejecutado por su autor y *Preludio a Colón* para soprano solista en cuartos de tono y diversos instrumentos en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono de Julián Carrillo” (Carrillo, 1967: 201-202). Para la interpretación de la música en este concierto, Julián Carrillo también solicitó al constructor Baudelio García, de Guadalajara, Jalisco, la elaboración de la primera guitarra que hubo en el mundo en cuartos de tono –y con la cual se educó a las voces para cantar esos intervalos en composiciones de sus alumnos y del propio Carrillo– (Carrillo, 1955: 9), quien usando trastes adicionales y modificando el diapasón, logró obtener los cuartos de tono en la guitarra (Navarro, 2011: 43). El lutier Baudelio García, en el año 1930, participó en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla con una guitarra que fabricó, también inventó un *arpa mandolina* y el *violo*, para ser integrado en el cuarteto de cuerdas y llenar el vacío entre la viola y el violonchelo (Arias Luna, 1954: 4).

En el Town Hall de Nueva York se tocó por primera vez una composición basada en 16avos de tono en el programa llamado “Concierto de la liga de compositores” el sábado 13 de marzo de 1926, a las 8:30 pm. Se interpretó la *Sonata casi fantasía* de Julián Carrillo (obra escrita especialmente para este concierto en 16avos, octavos y cuartos de tono) por el Grupo 13 de Nueva York –conformado por Margaret Kane, arpa en 16avos de tono; Lucino Nava, corno en 16avos de tono; Bernardo Ocko, violín en cuartos de tono; Genaro Nava, guitarra en cuartos de tono; Lajos Shuk, violonchelo en cuartos de tono y Emil Mix, octavina en octavos de tono– (Carrillo, 1949: 207-208). En mayo de ese mismo año, Adame se anunció en el periódico *Arte*, en la sección del directorio del profesorado del Sindicato de Filarmónicos, ofreciendo sus servicios musicales como violonchelista, dirección en calle Allende #28 de la Ciudad de

México con el número telefónico Ericsson 49-30 (Directorio del profesorado del sindicato de filarmónicos, 1926).

Como parte del primer Congreso Nacional de Música, patrocinado por la Universidad Nacional y el periódico *El Universal* en el mes de septiembre de 1926, se organizaron una serie de concursos en las áreas de canto, piano, violín, violonchelo, composición y música de cámara, Rafael Adame obtuvo diploma conmemorativo por su composición *Sinfonía folclórica*. El primer premio fue para *El festín de los enanos* de José Rolón; el segundo estuvo desierto y el tercer premio fue para *Imágenes* de Candelario Huizar. En la segunda sección de composición se concedió el tercer premio a una obra de Alfonso de Elías, *Variaciones de florestán*, y se concedieron diplomas a José F. Vázquez por su *Suite para instrumentos de arco* y a Rafael Adame por su *Sinfonía folclórica* (Estrada, 1984: 15). Además, Adame obtuvo el segundo lugar en el concurso de violonchelo en la misma convocatoria y mismo año junto a la única mujer que concursó en este certamen, la señorita Josefina Carlos, que obtuvo el tercer premio. A su vez, el joven Francisco Reyna R., integrante del Cuarteto Saloma, en ese mismo concurso de violonchelo, logró el primer premio (Los premiados en los concursos musicales, 1928).

El primero de febrero de 1931 se ofreció un concierto en beneficio de las víctimas de los temblores de Oaxaca a cargo de Julián Carrillo y Leopoldo Stokowski, donde Rafael Adame se desempeñó como compositor e intérprete con la guitarra en cuartos de tono de su obra *Preludio armónico 7º*, además de ejecutar el violonchelo con la pieza *Meditación y En secreto* de Carrillo para cuarteto de arcos en cuartos de tono (Carrillo, 1949: 24). En *Efemérides de la música mexicana*, de Jesús C. Romero, tres meses después, se sabe que Julián Carrillo y Rafael Adame colaboran nuevamente en la ejecución de otro concierto realizado en el anfiteatro Bolívar, de la Escuela Nacional Preparatoria. El programa incluyó obras ejecutadas a guitarra sexta de los grandes compositores universales a cargo de Adame: *Humoreske* de Dvorak; *Tema variado* de Fernando Sor; *Scherzo* de Dionisio Aguado; *Mazurca* de Scharwenka; *Cádiz* de Isaac Albéniz; *Minueto* de Schubert y *Pizzicato* de Delibes, así como los preludios *Transposición y Armónico 7º* de Adame, y *Preludio Impromptu* de Carrillo para guitarra en cuartos de tono, finalizando con el *Concierto No. 2* de Adame para guitarra y orquesta dirigido por Julián Carrillo (Romero, 1993: 198). Después de estas destacadas presentaciones y colaboraciones, parece ser

que ambos compositores perdieron contacto entre sí a mediados de la década de 1930 (Navarro, 2011: 42).

Jesús C. Romero afirma que Adame ingresó a la Orquesta Sinfónica de México en el año de 1934 y que fue contratado en 1943 para actuar con la Filarmónica de la Habana bajo la dirección de Eric Kleiber, Eugene Ormandy y Raúl Steinberg (Romero, 1948: 5-6). Y aunque no se ha podido corroborar la información anterior, concuerda con la actividad que desempeñó Adame como músico sinfónico, ya que realizó dos presentaciones como solista de la Orquesta Sinfónica de México (OSM) bajo la dirección de Carlos Chávez: la primera vez en 1939, en el estreno mundial de su composición *Concertino para violonchelo y orquesta* ejecutando la parte solista; la segunda, en 1942, con el *Concierto grosso en re menor, op. 3 núm. II para dos violines y violonchelo* también con la OSM al lado de Francisco Contreras, Arturo Romero y Rafael Adame al violonchelo (Agea, 1948: 43, 68).

Por otra parte, como docente en 1936, Rafael Adame comenzó a impartir cátedra de guitarra en la recién fundada Escuela Superior de Música del INBA (Escuela Superior Nocturna de Música) junto con Jesús Silva, uno de los alumnos de Francisco Salinas. Mantuvo su plaza hasta 1960, pidió su retiro a consecuencia de un infarto que sufrió en el año de 1959; fue reemplazado por el maestro Alberto Salas en 1960. El mismo Alberto Salas lo confirma: comenta haber entrado a la Escuela Superior de Música en el año de 1957 y tres años después haber sido nombrado profesor, ocupando la plaza de maestro de guitarra que impartía Rafael Adame y dejó por enfermedad (Guerrero, 1990: 244). Finalmente, Alejandro Madrid (2000) señala que Rafael Adame continuó trabajando como músico e intérprete cerca del año de 1963 y de su muerte.

El concierto para guitarra y orquesta (ca. 1930)

Respecto a este concierto, Madrid (1997) especifica que, en julio de 1930, Rafael Adame ejecutó su concierto para guitarra y orquesta con la partitura orquestal reducida al piano por el mismo autor para ser tocada por el profesor Santos L. Carlos en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. Por otra parte, David Saloma menciona que Rafael Adame ofreció dos conciertos de guitarra en el mismo anfiteatro los días 19 y 26 del mes pasado (el artículo de la revista fue publicado en agosto de 1930, así que es probable que se refiera al mes

de julio), donde también intervino el Cuarteto Clásico Universitario formado con elementos del Conservatorio Nacional (Saloma, 1930).

Jesús C. Romero revela que el concierto para guitarra y orquesta fue ejecutado nuevamente por el compositor durante el año de 1932 en una serie de presentaciones en diferentes ciudades del país: “actuando en las ciudades de Pachuca, Cuernavaca, Guanajuato y Jalapa; en el teatro Lerdo de Tejada de esta última ciudad volvió a tocar su concierto para guitarra acompañado de la Orquesta Sinfónica del Estado de Veracruz, dirigida por el maestro Juan Lomán y Bueno” (Romero, 1993: 5). En el caso de la ciudad de Xalapa se menciona la presentación del Teatro Lerdo de Tejada, mejor conocido como cine-teatro Lerdo, espacio escénico que existía desde el siglo XIX como “Teatro Cauz”. En el caso del nombre de la orquesta que le acompañó en esa ocasión, indica que fue la Orquesta Sinfónica del Estado de Veracruz, agrupación que no existía como tal, en este caso se pudo referir más bien a la Orquesta Sinfónica de Xalapa, creada a escasos tres años antes, es decir el 21 de agosto de 1929. Otro dato para considerar es que el nombre del director que aparece en el texto de Romero es el de maestro Juan Lomán y Bueno, quien fue el director fundador de la Orquesta Sinfónica de Xalapa. En esta información proporcionada por el guitarrista Enrique Salmerón, comenta que en los archivos de la orquesta no existe evidencia de conciertos en el año de 1932 que pudieran confirmar la presencia de Adame como solista; sin embargo, se puede pensar que dicha presentación sí se llevó a cabo, ya que el concierto para guitarra de Adame se hizo escuchar en tierras veracruzanas.

Algo interesante es que coincide la presencia de Carrillo durante los años de 1931 y 1932 en Xalapa como director invitado de la orquesta, y podría suponerse que fue él, y no Lomán, quien dirigiera a Adame en la interpretación de su concierto, pero todo queda en el misterio hasta encontrar nuevas evidencias (Salmerón, 2018). Jesús C. Romero finaliza diciendo que el 5 de febrero de 1933 volvió a tocar en la escuela preparatoria su concierto para guitarra y orquesta bajo la dirección del maestro Julián Carillo, pero esta información no ha sido profundizada del todo. Otra fecha que se tiene documentada de este concierto para guitarra y orquesta es la que realizó Rafael Adame en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes con la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, el 7 de noviembre de 1950, dirigido por Higinio Ruvalcaba; esta información se deriva de una publicación del periódico *El Universal* (Madrid, 2000).

El concierto para guitarra y orquesta se interpretó en tiempos recientes, el 15 de noviembre de 1997, durante el IV Festival Internacional de Guitarra en Cuernavaca, Morelos por la Orquesta de Cámara del Estado de Morelos, dirigida por Eduardo Sánchez Zúber, mencionado en el programa de mano como “Homenaje a Rafael Adame” en el Teatro Ocampo. El concierto se ejecutó por última vez el 23 de junio de 2001 en el Festival Internacional de Guitarra de Valencia, España.

El concierto para guitarra y orquesta de Rafael Adame fue editado por *Ediciones Orphee*, pero solamente se publicó la reducción a piano con el título de “Concierto clásico”, y que al parecer el mismo compositor así lo tituló en alguna de sus presentaciones, o se refería a él también como “Concierto mexicano”. La edición cuenta con textos introductorios de Alejandro L. Madrid, que realizó un bosquejo biográfico del autor y su obra centrándose en el contexto cultural de este concierto escrito por el compositor, guitarrista, chelista y maestro mexicano. La importancia histórica que tiene el concierto de Rafael Adame es haber sido escrito para la guitarra séptima mexicana (de siete cuerdas) ca.1930 y preceder los conciertos para guitarra de Joaquín Rodrigo (1939) y el de Mario Castelnuovo-Tedesco (1939) por cerca de nueve años, lo que lo convierte en el primer concierto escrito en el mundo para guitarra y orquesta del siglo xx.

El manuscrito de la partitura orquestal del *Concierto para guitarra y orquesta* lo obtuve en la biblioteca de Filadelfia, Pensilvania, de la colección Fleisher. La copia del microfilm en PDF contiene 121 páginas convertidas de negativo a positivo (Free library of Philadelphia, 2016). Después de haber revisado la partitura orquestal, transcribirla y escuchar compás por compás las secciones instrumentales de sus temas en el desarrollo de sus tres movimientos, además de ejecutar y comparar detalladamente las partes de la guitarra con la orquesta para una futura edición crítica en proceso, me atrevo a asegurar que este manuscrito es una copia mal lograda del manuscrito primigenio, con muchos errores de copia y en donde no siempre se logran ver las líneas del pentagrama y las notas, asimismo contiene tachaduras, páginas ilegibles, debiendo ser reconstruidas partes del concierto, principalmente las del tercer movimiento.

All. M.^{te} (Concierto) por Rafael Adame.

Flauta
Oboe
Clarinet (B.)
Fagot.
Trompa (B.)
Coros (mf)
Citarra
Violin 1.
Violin 2.
Viola.
Cello y Bajo.
Bateria.
Caja.
Bombo.
No. 2

Figura 2. Primera página del manuscrito del *Concierto for guitar and chamber orchestra* resguardado en la Fleisher Collection, Ms. score (121 leaves). Número de Clasificación: U-4138 SCORE ONLY.

La instrumentación de la orquesta lleva la siguiente plantilla: flauta, oboe, clarinete en Bb, fagot, trompetas en Bb [2], cornos en F [2], violín I [2], violín II [2], viola [2], violoncelo, contrabajo y timbales [2], y consta de tres movimientos: I *allegro moderato*, II adagio, III *allegretto scherzando*. El primer movimiento se encuentra en “forma sonata” con un *allegro moderato* introductorio en la tonalidad de *la mayor* y con compás de 2/4 hasta el compás 14 que es la letra [A]. Después aparecen 28 compases más hasta la letra [B] antes de la aparición de la guitarra en el compás 43. Hacia el compás 78, letra [C] encontramos una modulación a *mi mayor*, con un silencio de la guitarra durante 15 compases. Hasta el compás 97 hace su reaparición la guitarra, volviendo a modular en la letra [D] a la tonalidad de la mayor haciendo interesantes cambios de acordes sobre esta tonalidad hasta llegar a un acorde con calderón en sol menor, el cual indica *meno allegro* en el compás 157. Sigue el desarrollo del concierto, ahora con diferentes indicaciones para la guitarra como imitar oboe, imitar flauta, trompetas, etc. Hacia el compás 204 se encuentra un acorde de mi mayor que marca la letra [F] que tiene la indicación de *tempo primo* seguido por un silencio para la guitarra de 24 compases, para finalmente en el compás 232 realizar la *cadenza* sola por parte de la guitarra hasta el compás 254, transcurso en el cual encontramos un cambio de armadura en do mayor y también se indica un cambio de compás a 3/4 haciendo una escala libre con tresillo de doble corchea *affret.* o “*afrettando*” (it.) acelerando, para regresar de nuevo al compás de 2/4 de nuevo con *tempo primo* en el compás 263 con la indicación marcial. Finalmente, en la letra [G] es la parte final del primer movimiento del concierto llegando al compás 300 en la tonalidad de la mayor.

El segundo movimiento es muy bello e interesante, tiene la indicación de “estilo canción mexicana”. Inicia en sol mayor en compás de 4/4 con la indicación de adagio hasta la letra [A] con la parte de guitarra en silencio. Después aparecen otros 7 compases de silencio con cambio de armadura de mi mayor para volver a regresar al cambio de armadura de sol mayor, ahora modulando a su relativo de mi menor en la parte [B]. Al llegar al compás 28 de la letra [C] encontramos cambio de compás a 2/2 hasta regresar de nuevo al compás 4/4 en la letra [D]. Después aparecen 6 compases de silencio y la guitarra reaparece sobre un pasaje con una melodía en trémolo modulando ahora a mi mayor hasta la parte [F], que regresa a la tonalidad de mi menor en compás de 2/2. Finalmente, llega a la letra [G] con la indicación de adagio en el compás 75 y termina este segundo movimiento en el compás 80 con un acorde de mi menor.

El tercer movimiento indica *allegretto scherzando* de nuevo en tonalidad de la mayor con un juego de cambio de compases de 3/4 y 4/4 continuando así toda la letra [A]. En la letra [B] modula a mi mayor en compás de 4/4 para hacer cambio de compás a 2/4. Al llegar al compás 46 se encuentra otra *cadenza* por parte de la guitarra sola con la indicación *a piacere recitativo* hasta el compás 85 la letra [C]. Vuelve a aparecer otra modulación ahora a la mayor con algunos cambios de compases hasta llegar a un 3/4 con cambio de compases a 4/4 con la indicación *allegretto scherzando* en tonalidad de la mayor. Así continúa hasta la letra [E] para finalmente llegar a la indicación *vivace* en el compás 146 y regresar al *tempo primo*, finaliza en el compás 167 el tercer movimiento y el concierto completo.

Además de este concierto escrito para guitarra séptima y orquesta de Rafael Adame, sabemos también que fue el primer compositor y guitarrista en el mundo en escribir piezas en cuartos de tono para guitarra sola y, por otra parte, gracias a su capacidad musical y técnica, fue un guitarrista capaz de tocar las obras para guitarra microtonal de Julián Carillo. Para finalizar, ofrezco una lista de obras de Adame:

Composiciones consignadas

Preludio en cuartos de tono (ca. 1925)

Capricho en cuartos de tono (ca. 1925)

Sinfonía folclórica (ca. 1927 extraviada)

Cuarteto de cuerdas No. 1 (ca. 1930 inspirado en el mariachi)

Cuarteto de cuerdas No. 2 (ca. 1930 con ritmos populares del jarabe)

Concierto para violoncello y orquesta

Concertino No. 3 para violoncello y orquesta (intitulado “Autlán”)

Concierto para guitarra y orquesta (ca. 1930 concierto clásico o mexicano)

(Free Library of Philadelphia: *Concerto for guitar and chamber orchestra*. Número de clasificación: U-4138 score only, 2020)

- *Allegro moderato*
- *Adagio* (estilo canción mexicana)
- *Allegretto scherzando*

Concertino No. 3 para guitarra y orquesta de cámara (estilo mariachi) (Free Library of Philadelphia: Concertino #3 Estilo Mariachi. Número de clasificación: 985M entire work, 2020).

- Preludio
- *Andantino*; fuga

Concertino No. 1 (para guitarra y orquesta de cámara) (Free Library of Philadelphia: Concertino#1. Número de clasificación: 988M ENTIRE WORK, 2020).

- Estilo mariachi
- Estilo canción mexicana
- Estilo mariachi

Sonata para guitarra (extraviada)

Método polifónico para guitarra (ca. 1936 extraviado en tres partes)

Fuentes de consulta

Acta de nacimiento Rafael Adame Gómez. (11 de septiembre de 1904). Atlán de Navarro, Jalisco, México: Oficialía #1 del Registro Civil.

Concertino #3 Estilo Mariachi. Free Library of Philadelphia. Número de Clasificación: 985M ENTIRE WORK. (16 de 01 de 2020). Obtenido de <https://know.freelibrary.org/Author/Home?author=Adame%2C+Rafael%2C+1905->

Agea, F. (1948). *21 años de la Orquesta Sinfónica de México O.S.M. 1928-1949*. México, D.F.

Arias Luna, E. (1954). El violó y su importancia en la estructura del moderno cuarteto de cuerdas (*Tesis para obtener título de ejecutante violinista*). Escuela Superior Nocturna de Música. México, D. F.

Carrillo, J. (1913 y 1923). *Pláticas musicales por Julián Carrillo de los conservatorios de México, Leipzig, Alemania y Gante, Bélgica. I y II volúmenes*. México: A. Wagner y Levien.

Carrillo, J. (1949). *Problemas de estética musical*. México: Imprenta Universitaria.

Carrillo, J. (1955). *México en la cultura musical del mundo*. México: Sonido 13.

- Carrillo, J. (1967). *Errores universales en música y física musical*. México: Seminario de Cultura Mexicana.
- Directorio del profesorado del sindicato de filarmónicos. (15 de mayo de 1926). *Periódico Arte* (2), p. 14.
- Estrada, J. (1984). *La música de México. I Historia. 4. Periodo nacionalista (1910 a 1958)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Concertino#1*. Free Library of Philadelphia. Número de clasificación: 988M ENTIRE WORK. (16 de 01 de 2020). Obtenido de <https://catalog.freelibrary.org/Author/Home?author=Adame%2C+Rafael%2C+1905->
- Concerto for guitar and chamber orchestra*. Free Library of Philadelphia. Número de Clasificación: U-4138 SCORE ONLY . (16 de 01 de 2020). Obtenido de <https://know.freelibrary.org/Record/1596527>
- Galván, G. (21 de 11 de 2020). *The Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music: Latin American Orchestral Works. 2016-2017*. Obtenido de Free Library of Philadelphia: <https://libwww.freelibrary.org/assets/pdf/fleisher/Latin-American-works.pdf>
- Guerrero, H. (1990). *Los guitarristas clásicos de México*. Torreón, Coahuila: Editorial del Norte Mexicano.
- Hernandez-Hidalgo, O. (2000). *Catálogo interactivo del archivo Julián Carrillo*. San Luis Potosí, México: Ponciano Arriaga.
- Kohl S., R. C. (2011). *Octaviano Yáñez: antología de arreglos y composiciones para guitarra*. México: Instituto Veracruzano de la Cultura.
- Los premiados en los concursos musicales. (abril y mayo de 1928). *Arte*(18), 2.
- Madrid, A. (1997). *Rafael Adame y el primer concierto para guitarra y orquesta del siglo xx*. Obtenido de Guitar and Lute Issues: <http://www.guitarandluteissues.com/madrspan.htm>
- Madrid, A. (2000). Rafael Adame. Concierto clásico for guitar and orchestra (Texto incluido a la edición impresa de la partitura). Columbus, Ohio: Editions Orphée, Inc.
- Medina, L. E. (2000). *Crónicas de Autlán de la Grana, Jalisco*. Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara.
- Navarro, J. (julio-diciembre de 2011). Nuevos aportes a la música para guitarra de Julián Carrillo. *Heterofonía, XLIII* (145), 37-68.
- Navarro, J. L. (agosto de 2001). La música para guitarra de Julián Carrillo. *Resonancia* (3), 4-5.

- Pareyón, G. (2007). *Diccionario enciclopédico de música en México*. Guadalajara: Universidad Panamericana.
- Prat, D. (1934). *Diccionario de guitarristas*. Buenos Aires: Casa Editorial Romero y Fernández.
- Ramírez Godoy, G. (2004). *La guitarra clásica en Guadalajara*. México: Benemérita Sociedad de Geografía y Estadística del Estado de Jalisco.
- Ramos Altamira, I. (2005). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. España: Editorial Club Universitario.
- Rodríguez Maciel, A. (2018). *Tiempo, ciudad y guitarra. Ensayo sobre el surgimiento de la guitarra clásica en México*. México: Edición del autor.
- Romero, J. (febrero de 1948). Músicos mexicanos. *Carnet Musical*, III (11), 5-6.
- Romero, J. C. (1993). *Efemérides de la música mexicana* (Vol. I). México, D.F.: CENIDIM.
- Salmerón, E. (13 de agosto de 2018). Apuntes en torno a Carrillo, Lomán y la Orquesta Sinfónica de Xalapa. (A. J. Estrada, entrevistador).
- Saloma, D. (15 de agosto de 1930). Actividades musicales de la república. (G. B. Fóster, Ed.) *Música. Revista Mexicana*, I(5).
- Slonimsky, N. (1945). *Music of Latin America*. Nueva York: Thomas Y. Crowell Company.



The background of the page features a soft, hazy sunset or sunrise over a body of water. The sky is a mix of light purple, pink, and white. In the foreground, there is a dark, silhouetted shape that appears to be a person or a large object, possibly a boat, partially submerged in the water. The overall mood is calm and serene.

Segunda parte
La música tradicional



Los reglamentos de fiestas populares en el México decimonónico. Estudio de caso: León, Guanajuato

Alejandro Mercado Villalobos

Introducción

Recientemente publiqué un estudio sobre la vida cotidiana musical en dos ciudades del Bajío mexicano. En el trabajo indagué las formas en que los guanajuatenses se divertían durante el siglo XIX (Mercado, 2017), por lo que descubrí la parafernalia en torno a los festejos religiosos y patrios, ejes a partir de los que es posible analizar la fiesta pública decimonónica para el caso de México. El trabajo en cuestión me permitió percibir a detalle los espacios de diversión –públicos y privados–, los conjuntos musicales que amenizaron las fiestas, tales como las orquestas y diversos grupos de cuerda, en especial las bandas de música de viento. También logré hacer una radiografía de las preferencias musicales de los guanajuatenses, no diferentes en lo particular a otras ciudades del centro del país. Y, en suma, pude construir la vida festiva de aquellos que

vivieron el naciente México republicano, que fue una importante época de consolidación del Estado nacional.

La investigación, además, me dio la posibilidad de acercarme a un aspecto poco estudiado de la fiesta pública decimonónica, aquel relacionado con los pleitos y desordenes ocasionados por rencillas entre individuos, mismos que afloraban en el contexto del festejo social. Las pruebas examinadas en fuentes de primera mano indican un fuerte arraigo por la fiesta y el jolgorio adjunto a un sinnúmero de casos de violencia en torno a los festejos sociales, esto vinculado con un alto consumo de alcohol y siempre con la presencia de algún músico o conjunto musical que amenizaba los eventos. De hecho, a la música se le ve inseparable del consumo de alcohol, lo que significa que donde se consumía algún tipo de aguardiente solía actuar un músico o conjunto musical, mismo que amenizaba los momentos de sociabilidad; se llegó a afirmar que la música incentivaba el desorden, por lo que debían establecerse medidas para su control en eventos sociales.

Del conjunto de rasgos de la fiesta en el México decimonónico, la que menos se conoce es la que se relaciona con el interés de los gobiernos por establecer medidas de orden en los festejos colectivos, sobre todo en aquellos frecuentados principalmente por los sectores populares, en especial las fiestas de carnaval, las peleas de gallos y las corridas de toros. Por esto, el objetivo del presente texto es el examen del origen y finalidad política y social de los reglamentos sobre los festejos de carnaval, peleas de gallos y corridas de toros, mismos que fueron avalados por las autoridades municipales de León desde los albores de la república. Se parte de la idea de que ante la demanda social por tales diversiones, más el hecho de que eran comunes los conatos de violencia en cada festejo, el gobierno local debió impulsar medidas para hacer guardar el orden, ya que en tales actividades se desprendían desordenes provocados por la euforia, favorecida por la música y el alto consumo de alcohol. Es necesario reconocer que, en el caso del carnaval, los reglamentos al respecto implican también un orden de clase. Esto significa admitir que las elites imponían un modo de construir la fiesta mediante tales ordenamientos, limitando con ello las expresiones de los sectores populares, toda vez que se normalizaba una manera de ser social siguiendo las pautas culturales impuestas por los sectores de poder.

Ahora bien, elegir la ciudad de León, Guanajuato, tiene dos motivos: uno de ellos es la abundancia de fuentes de información para el tema objeto de

estudio y el otro que el caso me permite estudiar las maneras mediante las cuales un gobierno local en el México decimonónico se esforzaba por guardar y hacer guardar las leyes en ciernes, asunto muy importante en una época de conflictos políticos que, bien se sabe, derivaron en guerras internas e invasiones extranjeras. Finalmente, he de comentar que he abordado el siglo XIX porque hay un vacío en la historiografía sobre este periodo y temática en cuestión y, por tanto, es fundamental dar ejemplos de la forma en que se divertía la sociedad mexicana.

Normar la fiesta

Al igual que otras ciudades del centro del país, la fiesta pública se desarrolló en la ciudad de León al mismo tiempo que evolucionaba la república. Desde muy temprano, la vida cotidiana se constituyó en torno a la continuación de la vida religiosa, así como de la nueva tradición cívica, iniciada desde las filas insurgentes cuando José María Morelos incluyó en sus *Sentimientos de la nación* conmemorar el inicio de la lucha armada (Galeana, 2013: 118). En el Archivo Histórico Municipal de León (en adelante AHML) se resguardan expedientes que permiten examinar la manera en que, una vez consumada la Independencia, se dieron medidas para organizar los momentos significativos de la nueva nación, se establecieron paulatinamente, en años siguientes y por el resto del siglo XIX, fechas específicas y emblemáticas para la generación de lo que suele denominarse la identidad nacional. Un documento fechado en los primeros días de diciembre de 1821 es prueba de lo dicho. Se trata de un extenso expediente sobre los gastos realizados por la “Jura de la Independencia de este imperio”. Esto incluía desde cebo, cera y manteca para la iluminación de espacios públicos los cuatro días que duró la fiesta hasta hoja de lata, aceite de chicalote y pintura, adobes, ladrillos y madera para construir el tablado donde se llevó a cabo el acto conmemorativo principal. Se compró también tela para adornar y elaborar el pendón; se gastó en ayudantes y gendarmes de policía, y se erogó por “tres noches de serenata a toda orquesta” (AHML, 1821).

En este caso y en otras evidencias similares, las autoridades dispusieron de oficiales de policía para resguardar el orden, pues todo apunta a que en los festejos solían darse riñas como consecuencia de añejas o recientes rencillas por motivos personales o políticos. Es por esto que, adjunto a la organización

de un acto público, se disponían medidas encaminadas a mantener la seguridad y el orden. Y esto ocurría en celebraciones cívicas o religiosas por igual. El 24 de diciembre de 1823, las autoridades de León expidieron un bando donde se hacía patente el abuso del consumo de alcohol en las fiestas de pascua, lo que derivaba en la perturbación del orden público. Por estas razones, en el bando en cuestión se mandaba que los establecimientos que vendían aguardiente cerraran sus puertas “al toque de oración”, pretendiendo con esto inhibir la ingesta de alcohol y, en consecuencia, los desórdenes sociales (AHML, 1823). Del ejercicio hermenéutico se deduce que solían ocurrir desórdenes en el entorno de fiesta y que era el consumo de alcohol el principal motivador de ello, sin olvidar la música, que era elemento indispensable.

El caso es que, desde los albores de la república, las fiestas colectivas por motivos religiosos o cívicos fueron comunes y cotidianas, a lo largo del siglo XIX se generaron un amplio espectro de celebraciones, mismas que paulatinamente significaron las maneras en que la sociedad decimonónica mexicana se identificó a sí misma. Los estudios al respecto son elocuentes con relación a la importancia de la fiesta en la construcción de la identidad nacional (Cfr. Florescano, 2016), por lo que asistir al teatro en la “república de la música” (Vid. Hammeken, 2018), ser partícipe en las serenatas o audiciones en plazas y jardines, en los bailes públicos –conocidos usualmente como *jamaicas*–, en desfiles y paseos a campo abierto, acudir a corridas de toros o a peleas de gallos, o participar en bailes de *jarabe* significó ser parte de un nación: la mexicana.

Precisamente, las actividades más proclives a los desórdenes sociales fueron aquellas frecuentadas por los sectores populares. Aquí están las peleas de gallos y las corridas de toros, aunque también debe hacerse referencia a los juegos de azar, mismos que se disponían en las ferias de las ciudades o las fiestas de los santos patronos de las colonias y barrios urbanos, o los desórdenes ocasionados en cantinas y pulquerías o en prostíbulos, con aumento mayor de sucesos en fechas específicas de fiesta religiosa o cívica. El caso de León es ejemplo de la propensión al desorden, es por esto que se observa el señalado interés de los gobiernos en turno, incentivados en no pocos casos por periodistas o líderes de barrio, para normar las actividades de diversión, incluso se dieron casos extremos donde se daba la recomendación de prohibir el alcohol y hasta la música en las fiestas. En un caso particular, un vecino de la Hacienda de Los Sauces, sitio ubicado al sur de León, solicitó al jefe político de dicha ciudad que no se diesen licencias para fiestas con música, pues ello causaba desórde-

nes. El firmante había sido testigo de una riña que derivó en un herido en una fiesta de boda, misma que, según su testimonio, había durado desde el mediodía del 27 de mayo de 1833 y hasta entrada la madrugada del día siguiente (AHML, 1883).

El caso es singular, no obstante, es una muestra del contexto festivo de la nación emergente, donde cundió la necesidad por establecer un orden normativo en la fiesta pública. Y si bien los casos citados remiten a las primeras décadas posteriores a la consumación de la Independencia, son sólo ejemplos que imponen la realidad que se vivió en León el resto del siglo XIX. En efecto, las referencias documentales incluyen solicitudes de permisos para la organización de ferias, bailes y de manera especial, corridas de toros y peleas de gallos; fue esencial en estos casos, por el alcance social de tales actividades, que las autoridades pusieran especial atención en reglamentar el espacio donde éstas habrían de llevarse a cabo: se impuso como condición el otorgamiento de permisos, la presencia de representantes del gobierno local y de un orden específico de desarrollo interno de cada diversión. Por lo demás, las actividades de diversión populares fueron constantes, así como las continuas medidas para su ordenamiento, ocasionadas, decía antes, por los incesantes desmanes acaecidos con frecuencia.

El 26 de febrero de 1877 fueron arrestados tres oficiales del primer destacamento militar de León que estaban escandalizando en estado de ebriedad. La detención ocurrió en la Plaza de Gallos, sitio donde existía una cantina y billar, y donde comúnmente se organizaban corridas de toros, peleas de gallos y otras actividades de diversión (AHML, 1877). De hecho, existe toda una gama de notas en el archivo leonés sobre el lugar, por lo que fue objeto de una atención especial por parte de las autoridades locales según veremos a continuación.

La Plaza de Gallos de León

La historiografía sobre la vida cotidiana en el México decimonónico ha mostrado la existencia de espacios específicos en donde los habitantes de cada pueblo, villa o ciudad se reunían para divertirse. Algunos se disponían para albergar las actividades propias de la alta sociedad, en términos de la concepción *alta cultura* (Vargas, 2018), como los teatros o salones de baile de las

elites; otros eran frecuentados por los sectores populares, entre éstos, las plazas de toros o redondeles donde se organizaban peleas de gallos. En el caso de León, fue el sitio conocido como Plaza de Gallos, punto de reunión de obreros, campesinos, empleados y comerciantes, aunque hubo también un público selecto de entre los asistentes que pertenecía a las clases altas urbanas.

Según investigaciones por parte del cronista del municipio de León, el inmueble ya existía en 1798 (Navarro, 2010: 315), empero, su uso social ya en el México republicano se remonta a 1825, año en que se dictó una orden que determinó que los “juegos de gallos” sólo debían llevarse a cabo en el “palenque”, evitando con esto las lides clandestinas en los barrios de la ciudad (AHML, 1825). Desde esa fecha y el resto del siglo XIX, el “asiento de gallos” –como se denominó al lugar en dos permisos otorgados, uno en 1826 y otro en 1828– (Vid., AHML, 1826 y 1828) fungió como plaza de toros y arena de peleas de gallos, aunque también se situó en el inmueble una cantina y un billar, y entrado el porfiriato, un hotel. El sitio fue además centro de espectáculos donde se pusieron obras de zarzuela, se organizaron actividades de “diversión”, exhibiciones de ascensión de globos aerostáticos, funciones de circo, de títeres, e incluso solían organizarse pastorelas.

Si bien Navarro Valtierra ubica a Félix Gutiérrez de la Concha como dueño del inmueble en 1798, la documentación que al respecto se resguarda en el Archivo Histórico de León sobre el particular, permite afirmar que es probable que desde finales de la década de 1820 el sitio fuera propiedad del gobierno local, afirmación que se desprende de los contratos de arrendamiento del lugar presididos por representantes de las autoridades de León con empresarios particulares, quienes, en consecuencia, habrían de organizar como negocio diversos eventos, principalmente peleas de gallos y corridas de toros. El primer remate ocurrió en 1828, luego hubo otro en 1829, dos más en la década de 1830, otros dos en la de 1840, uno en 1863, uno en 1882 y varios más el resto del siglo. El remate de 1845 es particular.

En el expediente al respecto con documentos fechados el 27 y 30 de diciembre del año referido, queda claro que el “asiento de gallos” le pertenecía al gobierno de León, mismo que ofertó públicamente el arrendamiento con el objetivo de favorecer los “fondos municipales”. Para esto, se ofertó el arriendo públicamente en los “parajes acostumbrados”, sólo cuatro individuos atendieron la convocatoria. Finalmente, el 2 de enero de 1846 se dieron los detalles del negocio. El arriendo se acordó por un periodo de dos años y los arren-

datarios debían comprometerse a llevar a cabo las peleas de gallos sólo en el lugar y no fuera de él. De igual importancia, en el contrato se incluía el hecho de garantizar la seguridad y el orden (AHML, 1845).

El documento es importante porque permite visualizar una constante en los contratos de arrendamiento y en los diversos permisos que se otorgaron a lo largo del siglo XIX para las diferentes actividades llevadas a cabo en la plaza de gallos, pues era imperiosa la necesidad de garantizar la seguridad de los asistentes y, en consecuencia, el orden social. Y es que en los documentos hay notas de sendos desórdenes que se daban en el transcurso de las peleas de gallos, toros o funciones de circo. El 23 de octubre de 1871 ocurrió una pelea entre un soldado y un civil cuando éste agredió a aquél, quien se defendió con el arma e hirió al “paisano” (AHML, 1871, exp. 11). Tres años después, en el marco de una función de circo, un cabo de la guardia local al que no le gustó la función, golpeó a los cirqueros; estaba ebrio y fue arrestado. El arresto ocurrió entre las gradas y el público arremetió con palabras y lanzó objetos diversos a los policías que se encargaron del cabo, mismo que forcejeó al grado de infringir heridas a los custodios (AHML, 1874). En otro caso singular, en una función de teatro llevada a cabo el 11 de octubre de 1888, el encargado del orden del evento remitió el informe siguiente:

Habiendo sido designado por conducto de la secretaría del ayuntamiento para presidir el espectáculo que se dio en la plaza de gallos el domingo pasado, no me fue posible reprimir la inmoralidad que reinó allí, primeramente por el baile obsceno efectuado por una de las actrices, a causa de ser reducido el resguardo; y creo por lo tanto conveniente, C. Jefe político, que se sirva usted mandar redoblar el resguardo para lo sucesivo, para que la autoridad que presida, no se vea en el duro caso de transigir con personas de clase determinada, como la militar, o con personas que pertenezcan a cierta esfera social. Salvo su mejor parecer, creo también conveniente que se exija al empresario que publique los artículos referentes a la materia, ya que se desconoce casi por completo el reglamento de teatros (AHML, 1888).

Por casos como los aquí referidos, las autoridades locales normaron la fiesta pública, se impusieron reglamentos específicos con el objeto de garantizar, por una parte, la seguridad de los asistentes a los eventos realizados en la plaza de gallos, y por otra, que la conducta social fuera acorde al modelo

de civilización a la que aspiraban las elites en el siglo XIX mexicano. El primer reglamento formal se dispuso en 1835 (AHML, 1835).

El documento consta de 26 artículos en los que se establece cada aspecto de las justas, como la obligación de que exista una autoridad, denominada juez, que garantice que las jugadas se lleven a cabo en orden y dirimir cualquier disputa entre jugadores. El propio juez debía garantizar la seguridad, para lo cual se disponía de un guardia en la puerta principal que debía mantener cerrado el coso durante cada pelea para que se respetaran las apuestas. Es interesante el grado de detalle incluido en el reglamento, sobre todo en lo que corresponde al proceso específico de las jugadas. De los artículos 2 al 20 se detallan cuestiones como cada movimiento que tenían permitido los soltadores; el amarre de las navajas; las condiciones a tener en cuenta para declarar la victoria o derrota de un gallo, entre otras más. Finalmente, de los artículos 21 al 24 se detallan los pormenores de las apuestas y el pago de derechos por peleas. El penúltimo se dedica al pago del juez y el artículo 26 se dedica en exclusivo a la seguridad de cada evento (AHML, 1835). En conclusión, el documento afirma la idea expuesta desde el inicio de este trabajo y es la necesidad de las autoridades leonesas por reglamentar la festividad social, en este caso las peleas de gallos, a fin de favorecer la diversión y a la vez garantizar el orden. Curiosamente, en el reglamento no se incluye información alguna sobre la música, lo cual indica que no había prohibición al respecto, por lo que los músicos tenían carta abierta para amenizar las peleas sin mayores restricciones que el consumo de alcohol, que debía ser moderado, y la restricción de entrada a menores. Lo que sí sabemos era que en los gallos amenizaban músicos vihuela en mano u otros instrumentos de cuerda, ya fuera en conjuntos pequeños o en solitario.

El reglamento examinado no fue el único en su tipo, ya que en el repositorio documental, fuente de este trabajo, se encuentra una curiosa e interesante solicitud de arrendamiento fechada el 6 de octubre de 1854 (AHML, 1854). Del análisis del documento en cuestión se comprueba el interés de las autoridades por mantener las peleas de gallos, que era entonces una actividad sumamente popular, en un nivel correcto de control. De ahí que, como parte del común acuerdo, el arrendatario debía proponer en su solicitud un modelo de reglamento que debía regir en cada evento realizado. En primera, se establecía la obligación de no llevar a cabo cualquier actividad, sólo peleas de gallos, para lo cual se acordaban días y horarios específicos en que se llevarían a cabo las funciones –lunes, jueves y domingos–, y de la responsabilidad del mismo

arrendatario por entregar una parte de novedades a las autoridades locales por cada función. Entre otras cosas, quedaba establecida la prohibición del juego de naipes, el compromiso de garantizar la entrada exclusivamente a adultos y de negar el acceso a personas en estado de ebriedad. Asimismo, quedaba establecido el cuidado de no tolerar el ingreso de alcohol de forma clandestina. Finalmente, destaca que en el séptimo artículo del reglamento examinado se establece que “El contratista se compromete bajo su más estricta responsabilidad, a evitar en la plaza de gallos los pleitos y desordenes que suelen cometerse por las diferencias en el juego [...]” (AHML, 1854).

Al final lo que se tiene es una actitud permisiva por parte de las autoridades en la organización de peleas de gallos, actividades que le remitían al erario ingresos por concepto de pago de permisos –lo cual era importante– y a la vez permitir que los sectores populares tuviesen actividades de esparcimiento, una de ellas, sumamente popular, eran las corridas de toros.

En el estudio que publiqué sobre la música y la fiesta en Guanajuato descubrí la enorme afición en el Bajío por la fiesta brava. Entre otras cosas, pude identificar la existencia de plazas de toros que se construyeron en centros urbanos o pueblos de cierta importancia. Puedo, además, dar fe de la existencia de familias donde se cultivaba el toreo y de donde surgían novilleros y toreros, así como de la existencia de por lo menos nueve ganaderías, sitios en los cuales se criaban los toros de lidia. En la prensa de la época, que es amplia y diversa sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, se hacía un seguimiento extraordinariamente detallado de cada corrida de toros, desde la publicidad previa hasta la reseña de lo ocurrido. En este caso, debo destacar un uso de lenguaje sumamente especializado en la tauromaquia, lo que refiere a una prensa bien preparada en las lides taurinas (*Vid.* Mercado, 2017: 164-170).

En el caso que aquí me ocupa, he de comentar que, a efecto de normar las corridas de toros en la Plaza de Gallos, en 1873 se publicó un extenso reglamento (AHML, 1873, exp. 5). El documento está impreso –lo cual favoreció su distribución– y aparece firmado por el jefe político de León, quien se asumía como responsable del contenido. Son 19 artículos, mismos que atienden dos sentidos: la moral social y la responsabilidad civil. En el primer caso, en el artículo 13° se establecía que los toreros no debían presentarse en estado de ebriedad ni “vestidos de manera indecorosa”, en tanto que en el 16° se lee que “Se prohíbe a los espectadores injuriar a los empresarios, a los toreros o a cualquiera otra persona, así a decir palabras obscenas, arrojar cojines, frutas y

otros objetos al lugar de la lid [...]”; en el 17° se dice que el “payaso” no debía “[...] aludir a alguna persona y recitar versos o relaciones injuriosas o inmorales” (AHML, 1873, exp. 5).

Es interesante examinar cómo las diversiones populares estaban regidas por una carga moral extraordinaria, se cuidaban modos de ser en sociedad, lo cual implica reconocer la perenne herencia religiosa. Por tanto, se permitía la organización de una pelea de gallos o una corrida de toros, empero, en consecuencia, los asistentes debían observar una conducta que correspondiera a la sociedad que se estaba construyendo, que era aquella donde no cabían los excesos por el consumo de alcohol, los insultos con palabras altisonantes y vestimenta “inapropiada”, que ofendiese el pudor público.

Por otra parte, en el reglamento referido se incluyen una serie de disposiciones destinadas a normar la conducta civil. Esto incluye desde medidas para controlar la publicidad de las corridas en sitios públicos, “[...] prohibiéndose pasear por las calles las banderillas y carteles con acompañamiento de toreros, payasos, etc., y todas las farsas llamadas convites”, hasta cuestiones como la obligatoriedad de la existencia en cada evento, de una autoridad denominada “juez de plaza”, quien debía encargarse de vigilar el correcto desarrollo de cada corrida. Otras cuestiones incluidas en el reglamento tienen que ver con prohibir la participación de mujeres en la lidia “[...] aun cuando sean inteligentes en la tauromaquia”, para lo cual se establecía que sólo podían participar “toreros de profesión”. Estos, además, tenían prohibido realizar suertes peligrosas, como encadenarse o vendarse los ojos; y todo ello incluía a los subalternos: banderilleros, toreros ayudantes y picadores (AHML, 1873, exp. 5).

En suma, lo que se observa en el reglamento referido es un interés por normar la fiesta teniendo como marco una nación en desarrollo. Es incuestionable la necesidad social por divertirse en el México decimonónico, no obstante, las prácticas populares de herencia virreinal –como las peleas de gallos y las corridas de toros–, evidenciaron la exigencia por inhibir los excesos, mismos que provocaban riñas que en no pocas ocasiones llevaban a la muerte de alguno de los involucrados. Es por esto por lo que los gobiernos locales de León se preocuparon por establecer normas precisas, cuyo objetivo era garantizar el orden y la seguridad. Y cuando ocurrió una falta fue severamente sancionada. El 5 de enero de 1885 se multó a los picadores de un evento de “tauromaquia” por no atender las indicaciones del juez de plaza; el 16 de febrero siguiente se multó a la empresa que organizó una corrida, con 200 pesos, esto porque “[...] los

toros salieron faltos de bravura y sumamente chicos”. En el mismo expediente aparece otro documento que contiene prueba de la multa por 100 pesos al empresario taurino por no cumplir con el programa anunciado (AHML, 1885).

Para cerrar el apartado, he de comentar que, al igual que los reglamentos examinados sobre peleas de gallos, en el de corridas de toros no hay menciones para la música en los eventos. Esto permite señalar que no había restricciones para los músicos y las músicas, empero, para el caso de los eventos taurinos, las investigaciones que he realizado para el caso de León, me permiten afirmar que era la banda de viento el grupo común y cotidiano en estos casos, a diferencia, por ejemplo, de las peleas de gallos o las fiestas de carnaval, que es otro tipo de festejo social y colectivo para el cual existió una reglamentación sumamente particular.

Las fiestas de carnaval

Al igual que las prácticas examinadas en el apartado anterior, en el caso de las fiestas previas a la cuaresma, denominadas con sumo acierto carnaval, los gobiernos municipales se preocuparon también por normar el desarrollo de cada momento, en especial porque éstas se llevaban a cabo en las calles de la ciudad.

Los antecedentes del carnaval se sitúan en la Nueva España (1521-1821) y fue una de las herencias que perduró en el siglo XIX. El carnaval era sinónimo de fiesta colectiva y se realizaba previo a la cuaresma, que imponía cuarenta días de recogimiento espiritual antes de Semana Santa, por tanto, era permitido que la sociedad pudiese tener un momento para divertirse, razón por la cual solían organizarse una serie de festejos colectivos, destacan algunos elementos particulares, entre éstos el uso de máscaras y la disposición de bailes en espacios públicos y privados.

La organización de fiestas de carnaval puede verse con claridad, para el caso del siglo XIX mexicano, en ciudades de cierta importancia, y aunque también solían llevarse a cabo en pueblos y villas, las fuentes del periodo permiten mirar con detalle los procesos de desarrollo festivo en sitios urbanos. Es el caso de León, en el Archivo Histórico Municipal aparecen pruebas de la forma en que en distintos momentos se llevaron a cabo los festejos y la manera en que, al igual que se reglamentó la forma del festejo. Al respecto, he logrado ubicar cinco reglamentos. El primero de ellos data de 1869, el segundo de

1871, luego otro publicado y difundido en 1873, uno más en 1877 y finalmente, uno entrado el porfiriato (1876-1911) fechado en 1882.

Del análisis inicial de dichos reglamentos se desprende la imposición de un modelo de festejo acorde a los intereses de las elites intelectuales y políticas, lo que se observa en la prohibición de bailes fuera de espacios previstos, mismos que seguían un protocolo que no permitía expresiones populares exageradas, sino propias de una sociedad civilizada. Las fiestas de carnaval, por tanto, se permitieron siempre y cuando se moderaran los excesos.

Como ya se señaló, el primer reglamento conservado en el Archivo Histórico Municipal de León data de 1869. En el citado documento, entre otras cosas, se mandaba la iluminación de calles principales durante los días de carnaval, que solían ser por lo menos tres; se establecía el uso de máscara de forma obligatoria y vestir apropiadamente, esto es, que no se ofendiera la moral pública. De hecho, en la prensa leonesa he logrado ubicar anuncios de personas que ofrecían sus servicios como sastres que ponen a disposición modelos diversos para vestir durante el carnaval. En el reglamento en cuestión se establecía, además, penas a quien cometiera faltas, se prohíbe correr a caballo, las competencias de carruajes y a arrojar piedras en las calles y paseos. Un tema interesante es el hecho de que se permitía llevar a cabo bailes públicos y privados, pero sólo mediante aviso y anuencia por parte de las autoridades. En este caso, se disponía de un protocolo determinado acorde a los carnavales europeos, con lo cual se limitaban las expresiones populares locales (AHML, 1869).

En los reglamentos de los años siguientes se continuó con la misma tónica, no obstante, se incluyeron algunas medidas específicas referentes al consumo de alcohol y a la seguridad social. En el documento promulgado en 1871, por ejemplo, en el artículo 7º se prohíbe la venta de licores, refrescos y dulces al interior de los salones de baile (AHML, 1871, exp. 1). Esta disposición se incluyó también en el reglamento de 1873, prohibiéndose además el uso de armas en los “paseos y reuniones públicas”. En lo que corresponde al baile, en el artículo 9º se dispuso que:

Para guardar el orden que según el programa respectivo debe observarse en la función, los empresarios pondrán el número de bastoneros necesarios, y cuidarán de que por medio de un rótulo colocado en un paraje visible del salón se vayan anunciando sucesivamente las piezas que deban bailarse. Ninguna

persona tendrá derecho para alterar o cambiar el orden establecido en el programa (AHML, 1873, exp. 6).

Evidentemente, se trataba de normar un baile y formar al ciudadano con determinaciones de un modelo europeo, un asunto que se repitió en otras formas de expresión colectiva. Finalmente, los reglamentos de 1877 y 1882 son en esencia similares a los señalados, sólo se hicieron más específicas las medidas relacionadas con el consumo de alcohol y la portación de armas de fuego. La reglamentación, con respecto a las fiestas de carnaval, fue dispuesta en la misma medida que las peleas de gallos y corridas de toros, esto es, en función de la necesidad por normar la fiesta con objeto de mantener un control sobre la conducta social, siguiendo para esto las costumbres arraigadas por la religión. Y al igual que con los gallos y los toros, la reglamentación respectiva no incluyó medidas precautorias o sancionatorias con respecto a la música, que la hubo, por supuesto.

Conclusión

La historiografía sobre la vida cotidiana en México no deja duda de la importancia de la fiesta en el fortalecimiento de los vínculos sociales y afectivos entre los distintos sectores de la sociedad. Como se ha visto a lo largo del trabajo, apenas se consumó la Independencia y ya se organizaban peleas de gallos, corridas de toros y fiestas de carnaval. Esto se relaciona con la necesidad social por divertirse, lo cual implicaba contar con espacios *ad hoc* para los eventos señalados y con normas específicas que permitieran el desarrollo en paz y controlado de cada espectáculo.

Al respecto, según el escrutinio realizado en el repositorio documental del Archivo Histórico de León, desde el gobierno local leonés se dispusieron reglamentos particulares, en torno, sobre todo, a los eventos vinculados con los sectores populares, por ser éstos mayormente proclives a los desórdenes sociales. En efecto, la documentación permite afirmar una especial atención por parte de los gobiernos locales en las populares corridas de toros, peleas de gallos y las fiestas de carnaval. Ahora bien, tales reglamentos se dispusieron atendiendo dos aspectos esenciales: la moral y la conducta social, lo cual aparece en función del proyecto social de los intelectuales mexicanos, quienes

imitaron la cultura europea a fin de constituir una nación civilizada, acorde a las naciones que, en el siglo XIX eran ejemplo de desarrollo social, económico y cultural. Es por esto por lo que se cuidó la conducta social, por ser ello fundamental en el desarrollo del país.

Fuentes de consulta

- Florescano, E. y Santana, B. (coords.). (2016). *La fiesta mexicana* (dos tomos). México: Fondo de Cultura Económica.
- Galeana, P. (prólogo), Fernández Delgado, Á. (selección, introducción y notas). (2013). *Los sentimientos de la Nación de José María Morelos*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- Hammeken, L. de P. (2018). *La república de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*. México: Púbrica Histórica.
- Navarro Valtierra, A. (2010). *Llegar a ser. Monografía del municipio de León*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato.
- Mercado Villalobos, A. (2017). *Música y fiesta en Guanajuato. Notas sobre la vida cotidiana en dos ciudades del Bajío porfiriano*. León: Forum Cultural Guanajuato, Museo de Arte e Historia de Guanajuato.
- Vargas Llosa, M. (2018). *La civilización del espectáculo* (primera reimpresión). México: Random House Grupo Editorial.

Archivo Histórico Municipal de León

Expedientes

- JP-CAB-COM-C. 2-EXP. 2, 1821.
- JP-CAB-ADA-C. 1- EXP. 18, 1823.
- JP-JTC-COM-C. 6-EXP. 112, 1883.
- JP-POT-PDN-C. 6-EXP. 6, 1877.
- JP-CAB-COM-C. 2-EXP. 188, 1825.
- JP-CIC-COM-C. 1-EXP. 3, 1826
- JP-CIC-COM-C. 1-EXP. 5, 1828.
- JP-CIC-PYL-C. 1-EXP. 11, 1845.
- JP-MLC-PMI-C. 4-EXP. 11, 1871.

JP-POT-TDN-C. 5-EXP. 13, 1874.
JP- CIC-COM-C. 1-EXP. 6, 1888.
JP- CIC-COM-C. 1-EXP. 2, 1835.
JP-CIC-PYL-C. 1-EXP. 7, 1854.
JP-JEP-BYR-C. 1-EXP. 5, 1873.
JP-CIC-EVT-C. 1, EXP. 16, 1885.
JP- CIC-EVT-C.1-EXP. 8, 1869.
JP-JEP-BYR-C. 1-EXP. 1, 1871.
JP-JEP-BYR-C. 1-EXP. 6, 1873.



“El palomo” y otros aires nacionales

Francisco Ramos Aguirre

Durante la época virreinal, y posterior a la Independencia, la ciudad de Veracruz fue puerta de entrada de numerosos ritmos musicales españoles, franceses, afroamericanos y caribeños. Comerciantes, diplomáticos, marineros, compañías de zarzuela y viajeros, pero sobre todo los filarmónicos que radicaron en esa población costeña, trajeron entre sus pertenencias instrumentos y partituras, indispensables para el entretenimiento a través de músicas y danzas que se esparcieron rápidamente en el territorio nacional.

A pesar de las opiniones de Antonio de Padua –el santo casamentero–, quien consideraba el baile como un pasatiempo: “...sugerido por el demonio... porque obran contra sus leyes y contra sus sacramentos” (“Acerca del baile”, 1902: 2), “El jarabe mexicano”, “El palomo” y otras melodías nacionales eran parte imprescindible en los fandangos, ferias, jamaicas y fiestas cotidianas donde la población se vestía de charros, chinacos y

chinas poblanas. Por lo tanto, para 1842, es decir, veinte años después de la guerra de Independencia de México, esa música terminó por afianzarse entre la sociedad. De igual manera, los grandes teatros, Iturbide y Nacional, abrieron sus puertas a la música popular de aquella época.

Sin embargo, en algunos lugares como Córdoba, Orizaba y Xalapa preferían los gustos más refinados. Por ejemplo, eran famosos los bailes de etiqueta para la gente de alcurnia de esas poblaciones, se organizaban, por lo general, en cuadrillas para la ejecución del *minuet* y otras danzas. Pero ¿cuál era la vestimenta de los veracruzanos de aquella región durante un baile al que asistió como invitado el gobernador Teodoro A. Dehesa? “Las señoritas cordobesas vestían todas de blanco, vaporosamente, con largas colas en la falda que bajaba hasta los pies calzados de zapato bajo de raso blanco, y enguantadas hasta más arriba del codo... Los jóvenes iban todos de *smoking*, empomados los cabellos rebeldes, con camisas duras y corbatas blancas...” (Campos, 1995: 175).

Sería largo enumerar todos los géneros que a través del tiempo se asimilaban con el estilo y personalidad propia de los costeños. A partir de la primera mitad del siglo XIX, las polcas, valeses, mazurcas y redovas se convirtieron en bailes de moda. En contraparte, surgieron ritmos alternativos, propios de las clases populares y habitantes negros con raíces africanas. En el caso de la lírica popular que nos ocupa, resulta interesante conocer los orígenes de algunos sonetos jarocho de carácter popular, por ejemplo: “La bamba”, “El aguanieve”, “El bejuquito”, “El tilingolingo”, “El siquisiri”, “La bruja” y otros temas propios para zapatear, los cuales, al menos desde el siglo XIX, han dado fama al cancionero tradicional mexicano. A este repertorio veracruzano agregamos: “El palomo y la paloma”, que, según algunas fuentes consultadas, originalmente se llamaba: “El palomo”. Vale decir que en su momento se convirtió, junto al jarabe, en uno de los ritmos más populares entre los bailarines mexicanos.

venid, que ya el arpa tomo,
para *empezar* el jarabe;
no haya de penas ni asomo;
y quien su patria amar sabe,
venga a bailar el palomo
(Zamacois, 1861: 7).

“El palomo” es un ejemplo de las numerosas canciones típicas mexicanas donde se emplean elementos relacionados con algunas aves, que los compositores asocian metafóricamente a hombres y mujeres, o para aludir a machos y hembras: El palomo y la paloma / se fueron a presentar, / salieron primos hermanos, / no se pudieron casar (“El Palomo”, son jarocho). Otros ejemplos que podríamos citar es la versión antigua, consignada por la investigadora Margit Frenk: Paloma ¿de dónde vienes? / vengo de San Juan del Río, / cobíjame con tus alas / que ya me muero de frío. / Te abrigaré con mis alas, / ¡pobre pichoncito mío! (“San Juan del Río o La estampilla”, canción ranchera) (2006: 648). En el caso de la versión “La estampilla” de los cantantes Chayito Valdés y Antonio Aguilar se repite textualmente parte del verso.

Como referencia a la repetición de fragmentos en otras canciones mexicanas, en este caso sucede lo mismo con el verso: “cobíjame con tus alas, que ya me muero de frío” que, de acuerdo con la investigación de Frenk, lo encontramos también en “La Llorona” oaxaqueña: “¡Ay! de mi Llorona, /Llorona llévame al río, / tápame con tu rebozo (Llorona), porque me muero de frío” (Frenk, 2006: 648).

Dentro de la lírica popular mexicana, generalmente la relación entre el palomo y la paloma tienen analogía con el matrimonio, afecto, amor o abandono entre un hombre y una mujer. “La muerte del palomo”, interpretada por Rocío Dúrcal y Juan Gabriel, es una versión de abandono, triste o trágica comparada con el son jarocho: “Nunca volverás paloma, / triste está el palomar, / solito quedó el palomo, / ahogándose entre sollozos, / pues ya no puede volar”. Finalmente, otra versión de palomas de agonía y despecho: “Ya agarraste por tu cuenta las parrandas, / paloma, negra... paloma negra, ¿dónde estarás?, / ya no juegues con mi honra parrandera...” (“Paloma negra”, canción ranchera).

En el caso de “El palomo”, desde su origen y más aún con la llegada de los liberales al poder, la canción se transformó dentro del gusto popular en un canto y baile sensual antisolemne. Pero también este tipo de música surgida del pueblo tuvo un uso político, sobre todo en la lucha por el poder y cuando llegaban personajes y embajadores extranjeros de visita a México. Por ejemplo, la visita de Elihu Root y su esposa, quienes fueron recibidos por el vicepresidente Ramón Corral con un gran banquete servido por el chef francés André Sylvain, amenizado con música de la Banda de Policía, la Orquesta Típica de Lerdo y un grupo de baile especialista en el jarabe nacional y el palomo (“Día de campo en Xochimilco”, 1907: 2).

Definitivamente dentro de la música folclórica mexicana, los sones jarochos transmiten a quienes los escuchan, ejecutan y bailan sobre cualquier tarima, una fuerte energía y efectos que se traducen en el carácter o temperamento alegre propio de su región tropical. Por ello, es necesario señalar que los llamados aires nacionales, de los cuales existen imágenes de pintores divulgadas hasta nuestros días: jarabe, petenera, el butaquito y diversos sonecitos, se tocaban originalmente con instrumentos de cuerda provenientes de Europa, es decir, jaranas, arpas, guitarras, bandolón, bajo, vihuelas, violines, bandolones y salterios. Esta diversidad de música formaba parte de la vida cotidiana de las ciudades y pueblos. Es el caso del “Palomo”, que, desde las primeras décadas del siglo pasado, era ampliamente conocido en la capital del país.

En su libro de memorias, Madame Calderón de la Barca menciona a un grupo indígenas que operaba en los canales de la Viga y Santa Anita:

En el fondo de la canoa estaba acostado un haragán rasgueando la guitarra, y dos o tres mujeres bailaban con ritmo monótono cantando al mismo tiempo al son de la música... Entre otros bailes ejecutaron el del *Palomo*, uno de sus favoritos. La música es agradable... Si hemos de formar juicio sobre la civilización de un pueblo por sus baladas, ninguna de sus canciones nos ofrece una elevada idea de la suya. La letra es en general, un tejido de absurdidades (Calderón de la Barca, 2010: 103).

Para la esposa del primer ministro plenipotenciario de España en México, la letra del “Palomo” era demasiado simple para una mujer educada en el contexto de la cultura europea; sin embargo, en la actualidad representa un documento histórico dentro de la música mexicana porque se trata de una de las primeras versiones de este emblemático son veracruzano de la cual prevalecen algunos versos. En efecto, en el transcurso de los años, las versiones de compositores han enriquecido y aumentado notablemente las coplas del canto.

¿Qué haces palomita
ahí en la pulquería,
esperando al amor mío,
hasta el martes, vida mía?

Al volar una paloma
se lastimó de una alita.
Si tú tienes tu palomo
yo tengo mi palomita.

Y a una paloma al volar
se le cayeron las plumas.
¡Qué tontas son las muchachas!,
no todas, pero hay algunas.

Palomita de los cuarteles,
anda y dile a los tambores
que al tocar la retreta
toquen la de mis amores.

Palomita, ¿qué andas haciendo
parada en esa pared?,
esperando a mi palomo
que me traiga de comer.

Al final de cada verso el coro es “palomita, palomo, palomo”.
(Calderón de la Barca, 2010: 103-104)

Prácticamente todos los conjuntos que interpretan este son incluyen al inicio la siguiente copla que no aparece en la versión de carácter matrimonial, consignada por *madame* Calderón de la Barca: “El palomo y la paloma / se fueron a presentar, / como eran primos hermanos, / no se pudieron casar”. Sin embargo, una de las similitudes, con el primero y el último de los versos de la letra original, la encontramos en la interpretación del Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia: “Palomita, que haces ahí, / parada en esa ventana / esperando a mi palomo, / que vendrá por la mañana”.

La fama de este sonecito y otros aires nacionales se extendieron rápidamente en la región centro del país. Incluso, para satisfacer la demanda del público que asistía a los teatros, las compañías artísticas extranjeras lo incluían en el repertorio que presentaban en los teatros de la capital. Como ejemplo, el arpista francés Nicolás Bochsa, quien estuvo al servicio de Napoleón, “...tocó

una melodía compuesta de sonecitos mexicanos y españoles de Aragón y Andalucía: los primeros fueron *El Butaquito*, *El Palomo* y *el Toro*. Los segundos *La Cachucha* y *La Jota Aragonesa*” (Variedades, 1849: 1). En julio de 1849, en plena epidemia de cólera llegó a Veracruz el referido músico acompañado de la cantante inglesa Anita Bishop y el tenor Valtellina. De inmediato se trasladaron a la capital del país, donde firmaron un contrato de varios conciertos con los empresarios del Gran Teatro Nacional.

Años más tarde, el mismo emperador Maximiliano de Hamburgo durante su estancia en San Francisco Soyaniquilpan, Estado de México, acompañado de Juan N. Almonte y el general Aquiles Bazaine, presenció y disfrutó de una celebración en su honor, un espectáculo de música y baile. Algunas de las piezas que más le impresionaron al ilustre personaje fueron “Palomo” y “El jarabe”. Era la primera ocasión que este emperador austriaco era testigo de ese tipo de divertimento, por lo cual quedó sorprendido con la habilidad de los danzantes y músicos, quienes se granjearon la felicitación personal de Maximiliano (Editorial, 1864: 1).

En el caso de “La cachucha”, se trata de un canto y baile español que se arraigó en México. El origen de sus coplas populares se remonta al menos a principios del siglo XIX. Uno de los versos más antiguos, medianamente picaresco, se refiere a una provocación de huida o raptó femenino de clase social baja en alusión al vestido de china poblana: “Vámonos china del alma, / que hay una marea bella, / porque el ama y la criada, / ven el pan por las estrellas” (Tertulia de *La Cachucha*, s. f.). La partitura de esta pieza se incluye en el libro *Regalo lírico. Colección de boleras, seguidillas, tiranas y demás canciones españolas por los mejores autores de esta nación* (Música impresa, 1831: 55).

En tanto, el compositor Sebastián Iradier, autor de la célebre danza habanera “La paloma”, le hizo algunos arreglos musicales para piano y la presentó en su repertorio como una canción americana. Por cierto, incluye un verso o copla que, por su estructura, dio origen a la canción de “La cucaracha” que conocemos en México. Probablemente Iradier escuchó la melodía de “La cachucha” durante una gira artística que realizó en México a mediados del siglo XIX. En esta pieza llama la atención el siguiente verso relacionado con la famosa canción de coplas “La cucaracha”, de enorme popularidad durante la Revolución mexicana: “Ya murió la cucaracha, / ya la llevan a enterrar, / entre cuatro zopilotes, / y un ratón de sacristán”.

La cachuchita se ha muerto,
 y la llevan a enterrar,
 entre cuatro monaguillos,
 el cura y el sacristán
 (La cachucha *canción americana*, 1880: 8).

En un afán por complacer y atraer al público mexicano, las compañías de zarzuela y teatro provenientes de España incluían dentro de sus funciones un repertorio de melodías nacionales y diversos sonecitos que regularmente, por considerarlos de menor calidad, interpretaban al final de cada programa. En este contexto, desde 1858, el Teatro de Oriente agregaba en la presentación los bailes del “Andaluz” y “La mexicana”. Por su parte, el Teatro Iturbide ofrecía al público comedias y obras dramáticas. Mientras tanto, en los intermedios, algunas orquestas ejecutaban canciones y danzas andaluzas y mexicanas (Teatro Iturbide. Espectáculo Nacional, 1866: 3). Llama la atención que, para bailar estas piezas, los hombres usaban vestuario ranchero, poblano o charro. En tanto, las mujeres lo ejecutaban con el clásico vestido de china poblana. Para mediados del siglo XIX, las coplas de “El palomo” eran tan famosas que podríamos compararlas con la danza “La paloma”, de Sebastián Iradier, que tanto gustaba a Maximiliano y Carlota. En ocasiones, estas piezas se anunciaban como una sola, similar a la que se interpreta actualmente (Diversiones Públicas. Gran Teatro Nacional, 1869: 3).

En 1884, las fiestas y bailes populares que se celebraban con motivo de la Nochebuena y Año Nuevo ofrecían, al menos así lo describen las crónicas y poemas de esa época, una mirada bulliciosa al divertimento entre pobres y ricos en la capital del país. Ese mismo año se realizó una boda cerca de la capital del país, donde un mariachi amenizó un baile de zapateado y tocó la citada melodía (Dos pollos de cuenta, 1880: 3).

La diferencia de clases sociales ubica las coplas de “El palomo” y otras melodías de raros nombres en un contexto social menos refinado:

En el salón hay orquesta;
 en la accesoria, jarana;
 allá levitas y trajes,
 de lujosísimas faldas,
 abanicos y perfumes

y deslumbrantes alhajas;
aquí chaqueta o camisa,
rebozo, tápalo, enaguas.

Allá la música toca,
del arte las piezas clásicas,
y con argentinas voces,
entonan dúos y romanzas;
aquí *El palomo*, *El perico*,
La chirriona y *La tirana*,
las populares valonas,
o las cursis serenatas
(De P. Moreno, 1884: 2).

“El palomo” alcanzó enorme fama por todo el país y rápidamente se convirtió en uno de los aires nacionales de mayor difusión. Incluso, sus versos se relacionaron con las coplas del Gavilancillo: “En las cumbres de un nogal, / se ve un gavián volando, / no se asusten palomitas, / pichones ando buscando” (Aires nacionales, 1885: 255). Otro de los grandes músicos que interpretó esta composición, y varios sonos, fue el notable violonchelista Maximiliano Bohrer, quien se presentó en el Teatro de Santa Anna en 1844, exponiendo al selecto público sus arreglos de música mexicana y española que reunió en la obra *El carnaval de México*, que incluye: “La soledad”, “La Manola”, “Zapateado de Cádiz”, “La Jota aragonesa”, “El gato”, “Los enanos”, “La tuza”, “El palomo” y “El Perico”, entre otras (El Gran Teatro Nacional, 1892: 1).

Sin importar su origen popular, podemos afirmar que “El palomo” y “El jarabe” permearon en las altas esferas porfirianas de finales del siglo XIX y principios del XX. Se tocaba y bailaba lo mismo en fiestas matrimoniales que en fiestas familiares o en los amplios salones del Palacio de Chapultepec. Por tanto, la interpretación de estos ritmos musicales representaba cierto estatus cultural. Los cronistas reseñaron ampliamente la participación y cada detalle de los participantes a dichos festejos. No escapaba para ellos ningún aspecto relevante, prestaban especial atención en los instrumentos con los cuales se interpretaban, además de “El palomo”, otras piezas de nombres exóticos, por ejemplo: “El atole”, “No me olvides”, “El guajito” y “El durazno”: “Como debes suponer, los armoniosos sonidos de un arpa, una vihuela y una jaranita, cubrían los intermedios deleitando a los concurrentes” (Fuenzorilla, 1887: 1).

A principios de 1910, con motivo de la conmemoración y fiestas del centenario de la Independencia de México, el gobierno federal organizó un programa especial donde la música tuvo un lugar destacado. Para entonces, el invento del fonógrafo y cinematógrafo habían causado un verdadero furor entre los mexicanos, de tal manera que la difusión de la música popular aumentó considerablemente en todos los rincones del país.

Bajo estas circunstancias, la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, a cargo de Justo Sierra, giró un oficio a los gobernadores de los estados para indicarles que enviaran una colección de cantos populares regionales con el propósito de integrar una selección para que fueran ejecutadas por bandas y típicas populares bajo la batuta de Gustavo E. Campa, director del Conservatorio Nacional de Música. Gracias a esto, entidades como Veracruz, Chiapas, Tabasco, Sinaloa, Sonora, Yucatán y Durango, enviaron las composiciones a la capital del país. Se trataba de partituras para piano y banda. En lo que respecta a Tamaulipas, los aires populares de esta entidad fueron seleccionados por Cenobio Carrillo, director de la Banda Municipal de Matamoros: “Por aires populares mexicanos se entiende la música que, en sonecitos, en el pueblo, se ha transmitido de una a otra generación, por ejemplo: *El Palomo*, *El Jarabe Tapatío*, *Las Mañanitas* y otros conocidos, o bien composiciones más modernas procedentes también de las músicas populares [...]” (Los aires nacionales, 1910: 1-2).

Si bien la mayoría de las entidades no respondieron al llamado de las autoridades, quienes sí lo hicieron cubrieron sobradamente las perspectivas con el envío de varias piezas, la mayoría de autoría anónima:

Para dar una idea de lo que son aires populares, reproducimos los títulos de lo que son los aires musicales enviados por el Gobierno del Estado de México: Los Tecomates, Las Abajeñas, El Cuervo, La Huitlacochoa, Los Papaques, La Indita, etc... Aires populares del Estado de Veracruz: El Carpintero, El Canelo, La Chuchena, La Media Bamba, etc... Aires populares de Chiapas: El Kirio, El Atravesado, El Cachito, La Chamarra, El Rito, etc. (Los aires nacionales, 1910: 2).

Para entonces, empezaron a cobrar fama cancioneros populares y hojas sueltas que se publicaban en la imprenta Vanegas Arroyo de la capital del país con ilustraciones del célebre grabador José Guadalupe Posada, quien colaboraba en varios periódicos de la Ciudad de México, entre ellos: *Juventud Lite-*

raría, *Revista de México* y otros. Corridos, canciones, tragedias y fragmentos de operetas, se consignaron en las abundantes ediciones que circulaban en los mercados, estaciones del ferrocarril y plazas públicas. De esta manera, la música del pueblo alcanzó una enorme difusión a nivel nacional.

Para algunos musicólogos, correspondió a Julio Ituarte la introducción de la música popular mexicana en los salones de la aristocracia a finales del siglo XIX, entre otros títulos “El palomo”:

Los motivos demasíadamente cortos que constituyen los aires de México, verdaderos fragmentos sin cohesión los unos de los otros, entrelazados hábilmente el autor, y tomaron cuerpo, unidad e importancia, <https://dermalia.com.mx/item/11040/pack-eucerin-sun-fluid-pigment-control-fps50-50ml-gratis-mini-mist-spray-50ml> engarzándolos por decirlo así, en bellas armonías y acompañamientos brillantes. Tomaron nuevo ser los aires populares en la pieza de Ituarte, y ésta se generalizó y adquirió nueva popularidad entre las personas de gusto... y hasta fue instrumentada para bandas militares y orquestas (Revilla, 1904: 552).

Esta reflexión nos indica que, de acuerdo con los gustos afrancesados de la época, resultaba necesario que los aires nacionales sufrieran modificaciones por músicos pertenecientes al conservatorio. Gracias a este refinamiento, este tipo de canciones alcanzaron mayor aceptación entre la sociedad aristócrata. Dicha situación derivó en una corriente crítica que se resistía al relevo o desplazamiento de los temas folclóricos musicales. Considerando estas circunstancias, algunos periodistas de la pasada generación se quejaban sobre la desaparición del antiguo fandango que se celebraba tradicionalmente en La Viga, mismo que había pasado de moda: “Tiene razón el colega. Aquel pueblo candidote de antaño ha desaparecido. Las chinas poblanas que bailaron con Guillermo Prieto el jarabe, el palomo, el trompito y las tagarotas al clásico zapateo de sus babuchas, son ahora unas prima [*sic*] donas de vestido a la derniere [...]” (Cabos sueltos, 1900: 2). Simplemente era imposible pensar que el ambiente tradicional campirano de Xochimilco dejara de vivirse entre los paseantes que disfrutaban de sus coloridas flores, un viaje en canoa, el vestuario típico de las indígenas, la exuberante gastronomía de tortillas, frutas, gorditas y memelas; desde luego también la música, que en ocasiones especiales interpretaba la Orquesta Típica de Lerdo de Tejada, vestidos de charro con

bordados de plata: “No faltaron entre esas indias, muchas vestidas de chinas poblanas que en sus canoas bailaban El Jarabe, El Palomo, etc...etc...” (Día de campo en Xochimilco, 1907: 2).

De acuerdo a las fuentes documentales de consulta, tenemos la certeza de que “El jarabe” y “El palomo” representaron durante el siglo XIX y principios del XX los temas emblemáticos del baile y música folclórica propia de los mexicanos. De los dos géneros, el que obtuvo mayor relevancia, al paso del tiempo, fue el jarabe tapatío. Esto sucedió gracias a la intervención oficial de los gobiernos nacionalistas de las primeras décadas del siglo XX; sin embargo, al incluirlo en los programas y festivales artísticos escolares, hicieron también a un lado la gama de jarabes que desde entonces se bailaban en Oaxaca, Michoacán, Puebla y Tlaxcala, por mencionar algunas entidades.

El baile de esta pieza es diferente al de otras regiones del país. Mientras que en Veracruz se ejecuta a manera de son jarocho, con su respectivo vestuario y música de jarana, correspondiente a la cultura propia de esa entidad, guitarra y arpa, en otros lugares del país la situación cambia. Por ejemplo, en Jalisco, durante el festejo se utiliza el traje de charro apretado y sombrero ancho:

Para el son del Palomo, los bailarones imitan la rueda que aquel hace cuando enamora a la hembra. El charro entonces, arroja el galoneado sombrero, a los pies de su compañera, y ésta empieza a bailar cerca de la prenda, para después hacerlo en la falda del mismo sombrero. Y para terminar el son, el charro echa cócono, lo que es pasar la pierna derecha por encima de la danzadora (Valle, 1936: 5).

De cualquier manera, “El palomo” logró trascender en el contexto musical hasta nuestros días. Por ello, podemos afirmar que, gracias a la numerosa discografía, ha permanecido en la memoria colectiva y la cultura popular de los mexicanos. Esto se debe, entre otros factores, a los numerosos grupos veracruzanos de son jarocho: Conjunto Veracruzano de Lino Chávez, Conjunto Villa del Mar de Ángel Valencia, Conjunto Alma Jarocho de los Hermanos Aguilar, entre otros, que se han encargado de darle pertenencia, respetando elementos y estilo original, pero, sobre todo, porque es parte sustantiva de su repertorio. Es justo reconocer que la versión jarocho es considerada la más grabada en numerosas versiones discográficas con diferentes artistas. Entre las

más antiguas que se conocen, destacan las interpretadas por el Trío Las Aguilillas, con el arpa de Antonio Rivera (discos Columbia); el reconocido cancionero yucateco Guty Cárdenas y Chalín con la Orquesta Madriguera (Columbia) y Los Nacionales de Jacinto Gatica.

Fuentes de consulta

- Calderón de la Barca, M. (2010). *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. México: Porrúa.
- Campos, R. M. (1995). *El Folklore Musical de las Ciudades* (reproducción facsimilar). México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- De P. Moreno, A. (1884, 28 de diciembre). La Noche Buena en México. *La Voz de México*.
- Frenk, M. (2006). *Poesía Popular Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- La Cachucha (1880). *Canción Americana refundada por el maestro Iradier*. Barcelona: Digital Hispánica.
- Música impresa*. (1831). Barcelona: Biblioteca Digital Hispánica.

Canarios: aves cantoras y migrantes. Un género musical barroco en la vida indígena actual del occidente de México

Ulises Julio Fierro Alonso

*“El canario se fue a la guerra,
le dijo a la petenera: vámonos a navegar,
a ver quién llega primero del otro lado
del mar”*

Obertura

En esta investigación persigo el género musical “canarios” en su camino desde las Islas Canarias en el siglo xv hasta Sonora, en el norte de México, a finales del siglo xx y su permanencia en el mundo p’urhépecha de Michoacán en el occidente de nuestro país a principios del siglo xxi. Estos datos se incorporan al ya vasto trabajo de la musicología histórica y etnomusicología del occidente de México en general y muy particularmente de Michoacán, del cual ya he tratado en ocasiones anteriores (Fie-

rro, 2014). El método utilizado para esta investigación ha sido tomado de la interdisciplinariedad de la etnohistoria, esto es, la combinación de fuentes documentales y la etnografía comparativa, así como elementos de la musicología histórica.

Primer movimiento

Los orígenes del canario

Gran parte de lo que se conoce hoy como música tradicional mexicana tiene diversas raíces en ultramar: unas de origen negro, otras de origen ibérico e incluso de Francia, Italia o Europa del Este. En este sentido, España y Portugal fueron un crisol intercultural desde los primeros siglos de nuestra era. Con esa herencia llegaron a enriquecer las culturas musicales de lo que hoy es Latinoamérica y, muy específicamente, de México.

Para el siglo XVIII, el desarrollo de la música popular barroca trajo diversos géneros al territorio de lo que hoy es México, tales como peteneras, jácaras, folías, entre otros, que poco a poco se arraigaron en el gusto regional. Este tipo de música, como lo señala García de León (2010):

Terminó refugiándose en el medio rural y constituyéndose en una de las principales expresiones del mundo campesino [...] En el aislamiento se diversificaron aún más en géneros regionales los cuales pasaron a ser llamados “sones de la tierra” para ser diferenciados de “los de España” en el siglo XVIII (s/p).

Muchos géneros musicales tuvieron una resignificación en su uso y función social. Con el paso del tiempo adquirieron nuevos significados, la mayoría de las veces dentro de la vida ritual de los pueblos indígenas. Lentamente fueron incorporándose a sus procesos rituales de entradas, etapas liminales y reincorporaciones a la vida cotidiana de los participantes con géneros llamados “saludos” o “entradas” para la primera fase y “salidas” para la fase de reintegración como lo plantea Victor Turner (1980: 101 y ss.).

Al investigar la cultura musical p'urhépecha y a partir de una serie de etnografías que realicé en bodas entre los años 2012 y 2013, pude encontrar y clasificar géneros musicales, algunos de ellos ya muy estudiados dentro del

sistema musical p'urhépecha, como lo son toros, pirekuas, abajeños, sonecitos y otros géneros que prácticamente se han abandonado o van en desuso, uno de ellos: los canarios.

Curiosamente, el sistema ritual-dancístico musical comparte sus géneros con el resto del país, ya que encontré “saludos”, “toros” y “canarios” en muchas partes de México. El “saludo” (música que se utiliza para el inicio del festejo a los santos o vírgenes y a la novia el día de la boda) y los “canarios” son los géneros que abren y/o cierran respectivamente la vida ritual en las festividades indígenas de las regiones de occidente y oriente de nuestro país.

Los canarios

En la actualidad, el género canario se puede encontrar desde la Huasteca hasta Sonora como parte de los rituales de fertilidad entre los pueblos indígenas (Hernández, 2010-2011: 28). El canario, para los pueblos p'urhépechas de la zona lacustre de Michoacán, simboliza el final del ritual donde los padrinos se abrazan, acto con el cual se sella el pacto de los ritos de paso (como bautizos y bodas) y se reafirma con la música y la danza el nuevo lazo social.

Segundo movimiento

Apuntes para una etnohistoria del canario en Europa

Recién conquistadas las Islas Canarias a finales del siglo xv, los conquistadores españoles se vieron impresionados por las danzas de ágiles saltos de los nativos del archipiélago africano y, casi un siglo después, tenemos una primera mención donde Sebastián de Covarrubias y Orozco habla de que el género “canario” fue llevado de las islas a la península Ibérica (Hernández, 2010-2011: 36).

Lo anterior coincide con Gálvez, quien a su vez nos dice que desde el siglo xvi los canarios se encuentran registrados como baile popular, llevados desde las Islas Canarias a la península Ibérica, extendiéndose hacia Italia y Francia con el nombre de *canaris* o *canaries* y que al paso del tiempo se fue estilizando (Gálvez, 1999: 1016). A su vez, se extendió hacia occidente, hasta el Nuevo Mundo.

El género fue incluido en varias farsas teatrales y adquirió fuerza como danza de la aristocracia española para el siglo xvii. Durante el siglo xvi, en España, el canario aparece mencionado en farsas y entremeses teatrales como las escritas por Sánchez de Badajoz, Simón de Aguado, Lope de Vega, Cervantes, Rojas Zorrilla, entre otros. Hacia el siglo xvii lo encontramos en dramas de Shakespeare, en Inglaterra, en autores italianos y franceses (Hernández, 2010-2011: 37-38). Pronto se extendió por toda Europa, llegando hasta Inglaterra y Alemania. Hay que señalar, además, que en ese momento España alcanza su máximo poder imperial con varias colonias en ultramar, las cuales surtían de oro y plata a la metrópoli.

Para la segunda mitad del siglo xvii hay seis piezas de canario en el *Método de cítara y vihuela* de Sebastián de Aguirre. Para el siglo xviii hay dos más en el *Códice Saldívar 4* del año 1732: uno para guitarra barroca y un canario “afrancesado” en la *Tablatura musical para guitarra* (E. Cruz, comunicación personal, 10 de diciembre de 2013). Merece una mención especial la *Instrucción de música sobre la guitarra española, y métodos de los primeros rudimientos, hasta tañerla con destreza: con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos y danzas de rasgueado y punteado, al estilo español, italiano, francés, y inglés* de Gaspar Sanz, editado por primera vez en 1674, en Zaragoza, España, que llegó a un total de ocho ediciones y se incluye la partitura de un canario (Torrente, 2016: 41). El mismo Torrente señala que poco tiempo antes de su publicación, el clérigo Sanz estudió en Italia música, por lo que no es extraño que en su instrucción hable de las técnicas instrumentales de otros países (291).

Debido a esto, se puede suponer que dicha *Instrucción* alcanzó una amplia difusión en Europa y posiblemente en el Nuevo Mundo. Hacia el siglo xix, el *Compendio de las principales reglas del baile*, traducido del francés por Antonio Cairon, lo señala como una danza con zapateado y en cuyo género se incluye el zapateado llamado “Los panaderos” (Anónimo, 1820: 114 y ss).



Partitura 1. Canarios de Gaspar Sanz, Zaragoza, España, 1674 (Torrente, 2016: 292).

En la antigua partitura del clérigo y músico Gaspar Sanz podemos ver el tiempo de seis octavos como característica rítmica del canario español de la época.

Tercer movimiento

El canario en la Nueva España

En su trabajo histórico-comparativo del canario europeo y el huasteco, Hernández (2010-2011) señala:

En cuanto a las características del canario podemos distinguir dos tipos: que se basa en un tiempo corto de dos frases de pulsación ternaria cuya melodía y armonía es muy similar en la mayoría de los ejemplos existentes. Ambas frases

tienen la misma progresión armónica en modo mayor I-IV-I-V-I, o simplemente I-IV-V-I. Algunos ejemplos tienen pequeñas variantes armónicas. De este tipo abundan varios ejemplos desde finales del siglo xvi hasta mediados del siglo xvii.

De mediados del siglo xvii hasta mediados del siglo xviii se creó en Francia el otro tipo de canarios en tempo 3/8 o 6/8 con frases de 4 u 8 compases [...] No tienen una melodía, ni armonía fija, pueden ser en modo mayor o menor y tener la forma común de las danzas barrocas del siglo xviii con dos secciones que se repiten (38).

A su vez, para los canarios hispanos nos dice que se basan en un patrón armónico repetitivo con variaciones y de compases ternarios con sesquiáltera 6/8-3/4 y casi siempre con tonalidades mayores de re o sol (Hernández, 2010-2011: 39).

En el disco *Laberinto en la guitarra*, Eloy Cruz (2002) apunta que los canarios huastecos son sones de costumbre usados en ceremonias huastecas de boda. Lo cual me fue corroborado por el músico Luis Cibrian García y la investigadora Raquel Paraíso González en julio del 2020. Para el Golfo de México, enlista los canarios de origen europeo, presentes en el son jarocho, y expresa que hoy existe “un son de costumbre llamado El Canario, cuya música es virtualmente idéntica a los canarios españoles” (10).

Para el occidente de México, encontramos la mención del fraile Joseph Antonio de Ortega, quien nos dice que hacia el siglo xviii, en la Sierra del Nayar, se conoce un instrumento llamado “canari”, el cual los indios nayares tocan para casamientos o bautizos (Jáuregui, 2007: 218).

Con las citas anteriores podemos ver que el canario, como música popular, se incorporó al repertorio indígena en su vida ceremonial de ritos de paso como las bodas y las rogativas agrícolas en la Huasteca y Golfo de México, mientras que en el occidente, Ortega nos deja ver el registro de un instrumento musical con un nombre parecido y ejecutado en bodas o bautizos. Posiblemente ese instrumento se asociaba a la música que con éste se interpretaba en la Colonia.

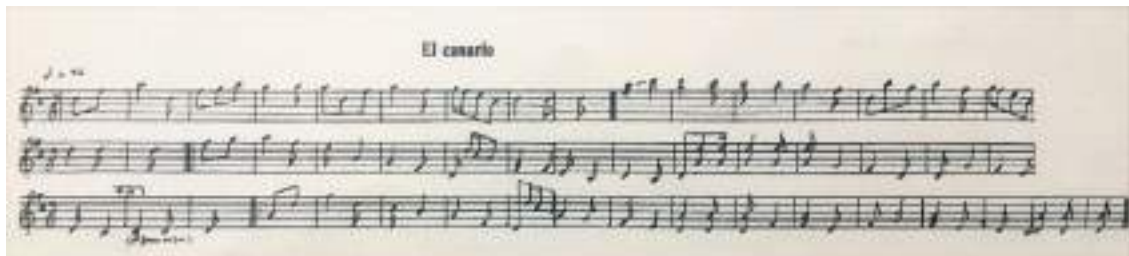
Apuntes para una etnografía del canario en el oriente de México

A finales del siglo pasado, entre los materiales editados por los archivos audiovisuales del antiguo Instituto Nacional Indigenista, en su disco de larga duración *La música ritual: El Costumbre*, fueron grabados músicos nahuas de la comunidad de Joya Chica, Veracruz, en marzo de 1980. Dicho rito se registra como rogativa agrícola, ya sea para sembrar, cosechar, pedir lluvia o contra plagas y sequías, en el cual, además de comida y sacrificios de aves, dicha ofrenda se complementa con danzas y música. El primer son de costumbre registrado, y el cual abre el ritual, es precisamente un canario. De ello, los investigadores escriben:

El título sugiere una relación de parentesco con la antigua danza española del mismo nombre, originaria de las Islas Canarias (siglo XVI). [...] el pie rítmico común al género de los canarios 6/8. [...] Cabe señalarse también que el canario no es un ave originaria de la Huasteca veracruzana sino más bien de ascendencia europea. Podemos concluir así que *El Canario* registra una influencia colonial que pudo adaptarse a un ritual indígena (INI, 1985, s/p).

Lizette Alegre (2006), por su parte, nos dice:

Los canarios son ejecutados por el llamado trío huasteco, integrado por violín, jarana y huapanguera. Se dice que, en las celebraciones al maíz, los canarios comprenden siete distintos tipos de sones, y que cada uno de ellos acompaña un momento particular del ritual [...] Los canarios más conocidos son el Canario, Chiconcanario, Xochicanario, Xochipitzáhuac, San Josentzin, El Tordo y la Calandria (22 y ss.).



Partitura 2. Partitura de la melodía de un canario nahua de la Huasteca veracruzana. Tomada del disco de larga duración “El Costumbre. Sonos de Flor” (INI, 1985).

Como se puede observar en la partitura extraída del disco de larga duración, podemos ver las similitudes rítmicas y melódicas con el antiguo canario español. También para la Huasteca, Martínez nos dice que se toca un canario para abrir y cerrar la danza de Ayacahtinij (cascabelitos o sonajitas). Coincide su información con la de Alegre, ya que deben ser siete sonos también para la danza y al cerrar; mientras el ejemplo de Alegre es “La calandria”, él registra otro canario (pareciera que las danzas de cierre deben llevar nombres de aves) (Martínez, 2018: 24). En ocasiones se toca también como repertorio de Día de Todos los Santos y Fieles Difuntos en la fiesta llamada Xantolo.

Apuntes para una etnografía del canario en el occidente de México

Como mencioné anteriormente, en mi etnografía de las bodas comenzada en el año de 2012, en la región lacustre p’urhépecha se encontró el género para ser bailado al cierre de los rituales de paso de bautizos o bodas, los cuales son momentos en que se intercambian regalos y se crean lazos más allá de lo consanguíneo entre familias. Cada compadre, con su familia, intercambia presentes y con ello se cierra el ritual y se reafirman los nuevos lazos sociales con un abrazo de compadrazgo y se baila un canario. Lo más importante fue constatar que el canario grabado está en un tiempo de 6/8, lo cual lo vincula a los ritmos del género europeo del siglo XVIII y, por supuesto, a los de la Huasteca y el Golfo de México; sin embargo, en muchos pueblos de la meseta sólo queda el nombre del género mientras se ejecuta cualquier *pirekua* como la “Josefinita” o “Flor de canela”; el único lugar donde pude grabar un canario fue en la comunidad lacustre de Ihuatzio, en enero de 2013.

En una fiesta se me indicó que con el canario se termina todo y que después del abrazo de los compadres “sólo se quedan los borrachos”. A partir del canario, entonces, comienza la fase de reintegración del rito de paso: el hijo ya es cristiano en el bautizo o la pareja ahora ya es reconocida como matrimonio o nueva familia ante el pueblo. También en la región mestiza denominada Tierra Caliente, en Michoacán, se interpretan canarios para bodas.

A través de la transcripción de Hernández-Ramos, podemos ver aún la permanencia rítmica que liga al canario lacustre de Michoacán con el de la Huasteca y España. Hacia el norte de México, desde Sinaloa hasta Sonora, la etnografía nos dice que la danza de pascola y venado se abre con un canario. Aquí éste forma parte nuevamente del inicio de un ritual complejo y se presenta en diversos grupos étnicos que forman parte del tronco lingüístico yutoazteca: yoeme, comcaac, tarahumaras, etcétera.

Así, para la danza de pascola, el canario abre la fiesta con el fin de dar paso a cada uno de los animales o elementos naturales que intervienen a una hora precisa [...] Cada danza se conecta totalmente con el orden de la escena: primero el pascola con arpa y violín, y después el venado junto con el pascola con flauta y tambor (Olmos, 2013: 370).

Aunque el mismo Olmos (1998) nos advierte que no es el mismo canario para la danza de pascola que para matachines, también señala que éste se utiliza para la apertura de esta segunda danza.

Canario

Transcripción:
David Hernández-Ramos

$\downarrow = 120$

Violín 1 *f*

Violín 2 *f*

Bajo de cuerdas *f*

6

13

2

The image displays a musical score for a piece titled 'Canario lacustre de Michoacán'. The score is written in 4/4 time and consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef), a guitar line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The first system starts at measure 21 and ends at measure 27. The second system starts at measure 28 and ends at measure 34. The third system starts at measure 35 and ends at measure 41. The guitar line features various chords and arpeggios, while the bass line provides a steady accompaniment. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

21

28

35

f

Partitura 3. Canario lacustre de Michoacán grabado por Ulises Julio Fierro Alonso en el 2013. Interpreta el grupo Uapánekuwa de la comunidad indígena de Ihuatizo. Transcripción de David Hernández-Ramos, 2020. Patrimonio musical del pueblo p'urhépecha.



Partitura 4. Canario mayo, Sinaloa, México (Olmos, 1998: 145).

En este canario del grupo mayo de San Miguel Zapotitlán, Sinaloa, el autor nos deja ver que se ha perdido incluso la base rítmica y se aleja un poco de los lacustres de Michoacán y de los huastecos.

Cuarto movimiento

Aproximaciones al canario indígena como ave-género musical

El canario como género musical viajó por el Viejo Mundo y llegó navegando hasta México. Aquí los pueblos indígenas se lo apropiaron y le dieron un nuevo significado desde su vida ceremonial. Coincidió con Miguel Olmos (2013), quien al hablar de la estética indígena nos dice:

La música y la danza son campos donde la representación del universo pone en evidencia el aporte sensible de los pueblos indígenas. Dichas manifestaciones artísticas demuestran cómo el sujeto humano ha sabido apropiarse de la naturaleza al recrear los principios estéticos de su cultura. [...] Si bien la música y la danza se pueden estudiar como sistemas más o menos cerrados, al igual

que otros campos de la cultura, su verdadero valor se percibe por las relaciones que estas expresiones culturales establecen con otros campos del conocimiento artístico y cultural. El sentido y fundamento de las apreciaciones que se tienen de estos fenómenos están dados por las representaciones simbólicas (339).

Esta estética sólo se puede entender a través de sistemas simbólicos y culturales. Por lo tanto, podemos pensar que el canario en México es producto de una transformación histórica y social que se incorporó como género musical y dancístico dentro de los rituales y cosmovisión indígena desde la Huasteca hasta el noroeste de México pasando por el occidente.

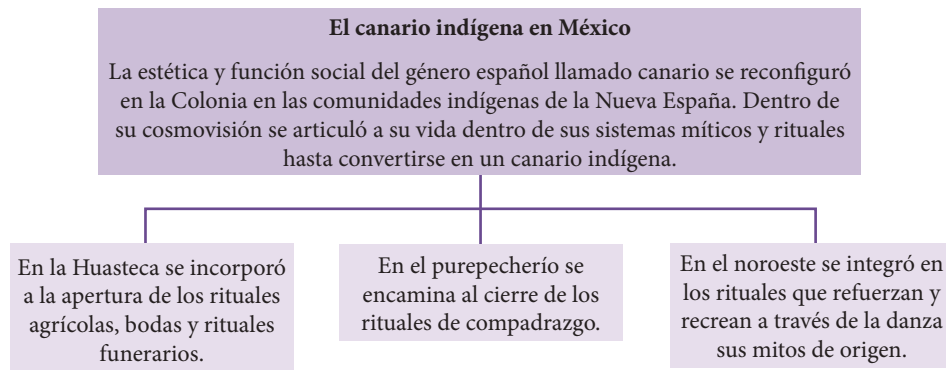
El género fue dotado de un nuevo significado dentro del sistema religioso indígena. Podemos decir que ningún rito se completa sin sus tres fases; sin embargo, la vida a la que se enfrentan las comunidades campesinas en la actualidad las lleva a un sinnúmero de rápidas transformaciones sociales y en algunos casos, como el p'urhépecha, en ciertas comunidades sólo ha quedado el nombre. La vida ritual de los campesinos se ha modificado poco a poco y, en algunos casos, ciertos elementos culturales se van perdiendo y/o modificando.

La estética y función social del canario se reconfiguró durante la Colonia en las comunidades indígenas y se articuló dentro de su vida y símbolos rituales. Si bien podemos señalar que la Huasteca y Michoacán fueron evangelizadas por agustinos y el noroeste de la Nueva España por jesuitas, podemos decir que debió influir posiblemente en la resignificación del canario.

En la Huasteca, el canario se incorporó a la apertura de los rituales agrícolas y bodas; en el noroeste, a los rituales que se recrean a través de la danza y fortalecen los mitos de origen, mientras que en el purepecherío se encaminó al cierre de los rituales de compadrazgo, no se enfoca en la fertilidad, sino en reforzar los lazos comunitarios. En algunos pueblos se mantiene el cierre del ritual con el “abrazo” y a ese momento musicalmente se le llama “canario”, pero la música ya no existe como se mencionó anteriormente. En estas tres regiones se busca el equilibrio de las fuerzas de la naturaleza y la armonía social.

La forma nahua y la forma p'urhépecha pueden ser vinculadas rítmica y ritualmente a los canarios indígenas del resto de México y a los de ultramar en el periodo barroco, musicalmente hablando. En este apunte planteo algo a lo que puedo llamar *canario indígena* y que nos acerca a los elementos estéticos de su música y su danza, en las cuales se ponen en juego sus fases y símbolos dentro de su cosmovisión expresada a través de sus mitos de origen,

religiosidad agrícola y/o rituales de compadrazgo como un dispositivo cultural. No podemos pensar el canario indígena como una reliquia del mundo colonial, sino como un género barroco que se resignificó de manera importante al interior del pensamiento nativo del México antiguo y colonial a lo largo de más de 500 años de historia. Música que viajó primero por el Viejo Mundo y luego en la Nueva España en lo que es hoy el territorio mexicano.



En la Huasteca, al oriente de México, y en la zona lacustre de Michoacán al occidente, el canario indígena mantuvo musicalmente el tiempo del canario barroco, mientras que en el noroeste se perdió. Las melodías recuerdan muy someramente la antigua danza canaria que nos llegó volando como los canarios en ese vuelo en distancia y tiempo, género musical que se volvió indígena y mexicano en tierra adentro.

La importancia de estos géneros radica en su función social, en la que música y danza consagran el ciclo ritual agrícola, el equilibrio de las fuerzas del cosmos o reafirman las nuevas redes sociales. No hay ritual sin apertura o cierre musical: el canario indígena articula y reafirma de manera sonora y coreográfica algunas de las fases rituales.

Se debe mantener una etnografía constante para encontrar algunos de estos tesoros sonoros antes de que se pierda el patrimonio musical de las regiones indígenas por completo y quede sin registro. En las alas del canario vinieron además malagueñas, folías y peteneras. Aún no sabemos quién llegó primero de este lado del mar. Tal vez arribaron todas juntas; llegaron para quedarse y ser parte del repertorio tradicional de México.

Fuentes de consulta

- Alegre, L. (2006). Canarios: la música del maíz. *Revista Artes de México*, 76, 22-24.
- Anónimo (1820). *Compendio de las principales reglas del baile: traducido del francés por Antonio Cairon, y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*. Imprenta de Repulles. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000111392&page=1>
- Cruz, E. (2002). *El espíritu barroco del son jarocho* [impreso del disco compacto Laberinto en la guitarra, Ensemble Continuo]. México: Urtex.
- Díaz-Santana Garza, L. (2015). *Historia de la música norteña mexicana. Desde los grupos precursores al auge del narcocorrido*. México: Plaza y Valdés/CONACYT.
- Gálvez, G. (1999). Canarios. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Volumen Baa-Canción 2. España: Sociedad General de Autores y Editores, p. 1016.
- García de León, A. (2010). *Sones compartidos de la tierra* [impreso del disco compacto Sones Compartidos. Huasteca-Sotavento-Tierra Caliente]. México: CONACULTA. s/n
- Fierro, U. (2014). Entre canarios y toros: géneros compartidos vistos desde la cultura musical p'urhépecha en el occidente de México. *Boletín Música* 37, 75-84.
- Fierro, U. (2016). Toros. Música, danza y ritual. Apuntes para una etnohistoria de un género musical en el sistema musical purépecha en el occidente de México. En A. Martínez (coord.), *Identidades y patrimonios. Encrucijadas entre lo material y lo intangible*, México: Fontamara; Universidad de Guanajuato, 161-180.
- Flores, F. y Ruiz, R. (2001). *Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición en Oaxaca*. *Acervos. Boletín de los archivos y bibliotecas de Oaxaca*, 5, 30-43.
- Instituto Nacional Indigenista (1985). *El Costumbre. La música ritual* (serie II, núm. 1) [impreso del disco de larga duración]. México: FONAPAS-INI.
- Heller, W. (2014). *La música en el Barroco*. España: Akal.
- Hernández, G. (2010-2011). *Del canario barroco al canario huasteco. Las huellas del barroco español en la tradición musical de México*. (Tesis de master

- en Musicología y educación musical no publicada), España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Jáuregui, J. (2007). *El Mariachi. Símbolo musical de México*. México: INAH; CONACULTA; Taurus.
- Martínez, A. (2011). *Como una gente. El uso del arpa entre los pueblos indígenas de México* [impreso del disco compacto del mismo nombre]. México: Universidad de Guanajuato; CONACYT.
- Olmos, M. (1998). *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahitatarahumara*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Olmos, M. (2013). Etnografía musical del noroeste de México. En Aguilar, J. L. y A. Aguilar (Coords.). *Los pueblos indígenas del noroeste. Atlas etnográfico*. México: Instituto Sonorense de Cultura; Instituto Nacional de Antropología e Historia, 339-373.
- Torrente, Á. (2016). Música de plata en un siglo de oro. *En Historia de la música en España e Hispanoamérica 3. La música en el siglo xvii*. España: Fondo de Cultura Económica, 30-86.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. España: Taurus.
- Vera, A. (2016). Música en Hispanoamérica durante el siglo xvii. En Á. Torrente (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 3. La música en el siglo xvii*. España: Fondo de Cultura Económica, 619-704.

Cantos de inmortalidad: explorando el papel de la muerte en músicas mexicaneras

Salvador Hernández L.

¿Qué hace que ciertos estilos musicales sean más valiosos para una comunidad en particular que otros?² El etnomusicólogo Alan Merriam (1964) observa que “dentro de un sistema musical, diferentes tipos de música son más o menos susceptibles al cambio”, y agrega que “se puede esperar menos cambio en la música religiosa que en la música social o recreativa” (307-308).³ Por su parte, Bruno Nettl afirmó que “ciertos tipos de situaciones culturales parecen estar acompañadas por un cambio a gran escala, y otros por una virtual ausencia de cambio” (1983: 181); sin embargo, ¿qué es lo que motiva estas diferentes tasas de cambio y por qué ciertas músicas persisten a gran escala mientras que otras luchan simplemente por persistir? Usando la

2 Este capítulo se basa en mi tesis de maestría: *From Sacred to Secular: Music, Immortality, and Shifting Values in San Pedro Xicoras, Mexico* publicado por la Universidad de Florida en 2017. Esta versión se presenta en español.

3 Todas las traducciones fueron realizadas por el autor.

teoría del manejo del terror como lente interpretativa, sostengo que los individuos le dan más valor a la música que apoya directamente creencias que niegan la muerte prescrita por sus cosmovisiones asociadas con estas músicas demostrando tasas más lentas de cambios estilísticos como resultado.

Como caso de estudio, exploro por qué los mexicaneros de San Pedro Xicoras, Durango, continúan en busca de una ortodoxia estricta con su danza del círculo indígena xuravét, que supuestamente une a los vivos con sus antepasados fallecidos, expresando directamente creencias que niegan la muerte. También me concentro en el corrido, popular en la región, que presenta características similares: ofrece una inmortalidad simbólica al elogiar a las figuras históricas y al mismo tiempo demuestra una tasa de cambio lenta. Estos resultados son informados por mis investigaciones de campo entre la comunidad de Xicoras durante los veranos de 2016-2017 y entrevistas que tuve con miembros de la comunidad durante ese tiempo. Con esta interpretación espero demostrar que la teoría del manejo del terror puede servir como una herramienta interpretativa para comprender las razones detrás del porqué las comunidades valoran ciertos estilos musicales sobre otros.

Teoría del Manejo del Terror (TMT)

Desarrollada por Jeff Greenberg, Tom Pyszczynski y Sheldon Solomon, la teoría del manejo del terror afirma que el conocimiento de la finalidad e inevitabilidad de la muerte crea terror en los humanos. La respuesta a este terror es la cultura que, en un extremo, crea visiones del mundo significativas que sirven de base para la autoestima y, en el otro, otorga a los humanos “la posibilidad de la inmortalidad” (Greenberg *et al.*, 1986). Esta inmortalidad puede ser literal, tal como la ofrecen muchas religiones, o simbólica a través del arte, el mito o el legado.

La relación entre las cosmovisiones y la ansiedad de la muerte sirve como un componente central de la teoría del manejo del terror. A partir de 2010, los teóricos habían realizado más de doscientos cincuenta estudios empíricos que sugieren que personas a las que se les pide que piensen en la muerte demuestran mayores esfuerzos para defender sus cosmovisiones personales (Burke, 2010: 155). Los informantes que se distrajeron después de que se les pidiera que pensarán en sus muertes, generalmente demostraron mayores prejuicios

contra diferentes visiones del mundo o individuos que violaron las normas culturales asociadas con sus visiones personales del mundo (Rosenblatt *et al.*, 1989; Arndt *et al.*, 1997; Greenberg *et al.*, 1989, 1992, 1994, 2000; Jong *et al.*, 2012). Esto sugiere que las cosmovisiones sirven como una forma de manejar el terror existencial provocado por la idea de la muerte, al mismo tiempo que configuran cómo las personas perciben a otros que comparten su cosmovisión o se suscriben a una diferente.

Las cosmovisiones son esencialmente construcciones culturales que consisten en símbolos en un plano sobrenatural donde la muerte “no es inevitable o irrevocable” (Solomon *et al.*, 2015: 67); sin embargo, esto crea la necesidad de signos tangibles que revelen estos mundos invisibles (69). Por ejemplo, los templos o edificios políticos se construyen como monumentos para una religión o nación, respectivamente. El arte, en particular, se considera “fundamental para construir y mantener concepciones sobrenaturales de la realidad que trascienden la muerte” (75). Hay himnos nacionales, himnos religiosos, retratos y monumentos presidenciales, mapas políticos que representan las fronteras nacionales. A través de esta premisa, el arte, incluyendo la música, cumple la función clave de reificar las cosmovisiones culturales.

Cada cosmovisión tiene su propio conjunto de símbolos de validación (Solomon *et al.*, 2015: 69). Como tal, es probable que el valor asignado a estos símbolos dependa del valor asignado a sus cosmovisiones asociadas. Investigaciones sobre la teoría del manejo del terror han encontrado que los informantes que recientemente habían pensado en sus propias muertes demostraron menos probabilidades de usar “objetos cargados culturalmente” de manera inapropiada para las tareas creativas que se les asignaron, como usar una bandera estadounidense como un tamiz o un crucifijo como martillo (Greenberg *et al.*, 1995: 1226). Con respecto a las alteraciones rituales, Merriam (1964) observa una suposición similar con la música religiosa en la que menciona que “la música religiosa es una parte tan importante de la práctica religiosa general que no se puede alterar sin alterar otros aspectos del ritual, mientras que la música recreativa satisface otras necesidades que no son tan rígidas” (307-308).

No obstante, los símbolos no se limitan estrictamente a ninguna cosmovisión en particular. Estas asociaciones dependen de cómo sean conceptualizadas por los individuos. Los aldeanos de San Pedro Xicoras probablemente vincularían la música del xuravét exclusivamente con las creencias indígenas

sagradas, ya que ése es el único contexto en el que ocurre en esta región. Por otro lado, la música norteña que se consume en la región es un símbolo más polisémico, afiliado con cosmovisiones regionales, comunales y étnicas. Las interpretaciones regionales de la música norteña pueden expresar diversas identidades dentro del contexto del mismo estilo: los conjuntos y canciones tradicionales expresan identidades regionales y rurales, mientras que los aldeanos más jóvenes usan narcocorridos para expresar sus propias identidades.

Los adultos de hoy ejercen cierto grado de agencia sobre cuáles cosmovisiones valoran en última instancia, aunque no tengan control total sobre las visiones del mundo que encuentran a lo largo de sus vidas. Para que una cosmovisión sea vigente, los individuos deben mantener la fe en ella y obtener un sentido de valor personal de ésta (Greenberg *et al.*, 1986: 199). No obstante, algunas cosmovisiones parecen ser más efectivas para mitigar la ansiedad de muerte que otras, suponiendo que el individuo pueda mantener la fe en ellas. Por ejemplo, numerosas religiones organizadas como el cristianismo ofrecen inmortalidad literal a cualquiera que mantenga la piedad y siga las doctrinas prescritas. Esto parece mucho más accesible que la inmortalidad simbólica ofrecida sólo a individuos excepcionales en cualquier sociedad.

Símbolos, capacidades de negar la muerte y valor

Una característica crítica de las cosmovisiones es la capacidad para ofrecer la inmortalidad, frecuentemente, a través de creencias que niegan la muerte de varias maneras. Esta capacidad de una cosmovisión para ofrecer “orden, previsibilidad, sentido y permanencia” es esencial para la ecuanimidad psicológica (Greenberg *et al.*, 1986: 196). El antropólogo Ernest Becker (1962) señala que: “Los antropólogos han sabido por mucho tiempo que cuando una tribu de personas pierde la sensación de que su estilo de vida vale la pena, pueden dejar de reproducirse o, en grandes cantidades, simplemente se acuestan y mueren junto a arroyos llenos de peces” (76). Becker (1973) concluyó que una visión del mundo es “más que simplemente una visión de la vida: es una fórmula de inmortalidad” (255). Es importante mantener estas cosmovisiones y comprometer aspectos de una cosmovisión a favor de las características de otra, puede comprometer la validez de la cosmovisión original. Nettle (1983) afirma que “Una música puede resistir el cambio si está asociada principal

o exclusivamente a un dominio particular de la cultura que cambia menos fácilmente que la mayoría de las actividades” (178). La capacidad de una cosmovisión para negar la muerte puede tener un impacto en la disposición de los adherentes a alterar aspectos de esa cosmovisión en general; aspectos que pueden incluir la música.

Como se mencionó anteriormente, cada una de estas percepciones tiene su propia serie de símbolos destinados a reforzar su validez, símbolos que los individuos serán reacios a usar de manera inapropiada después de pensar en sus propias muertes (Greenberg *et al.*, 1995: 1226). Esto sucede a pesar de que muchas, si no todas, de las creencias de las cosmovisiones son simbólicas y, por lo tanto, inmunes a cualquier daño físico. Con respecto al estudio de Greenberg de 1995, el uso inapropiado de un crucifijo o una bandera de los Estados Unidos no infligiría un daño grave a las cosmovisiones cristianas o estadounidenses, y ciertamente hay muchas copias de crucifijos y banderas de los Estados Unidos en todo el mundo y la nación. No obstante, un número considerable de sujetos en el estudio respetó estos íconos culturales.

Es probable que de, manera similar a las cosmovisiones, los símbolos particulares vinculados a éstas, pueden expresar directamente las creencias de su cosmovisión que niegan la muerte. Becker (1962) señaló que “las personas en el mundo visible pueden renovar y aumentar los poderes del [mundo] invisible mediante observancias rituales apropiadas” (122), y utiliza la catedral gótica como ejemplo de un símbolo integral para el cristianismo medieval, ya que “fue el momento en que el espacio sagrado celestial y la eternidad irrumpieron en el espacio y el tiempo terrenales” (123). Sin embargo, no se sabe si todos los símbolos afiliados con una cosmovisión se tratan con la misma reverencia de acuerdo con la capacidad de ésta para negar a la muerte. Si un individuo solo pudiera salvar una cosa de una iglesia cristiana, ¿sería tan probable que eligiera vestimentas litúrgicas en lugar de un crucifijo o una Biblia? ¿Hay alguna iglesia católica tan valiosa como la Capilla Sixtina? Y si no, ¿por qué no? Según Nettl (1983):

La antropología cultural se especializa en el concepto de cultura como una unidad, como algo que uno puede ver de manera integral, dejando de lado las diferencias entre sus dominios, preocupándose lo menos posible por las irregularidades. Por lo tanto, al analizar teóricamente el cambio de cultura, los antropólogos parecen ignorar el hecho de que en una sociedad determinada, la religión cambia más len-

tamente que la tecnología, o que un individuo en particular estaba “muy por delante de su tiempo”, o que las diferentes culturas con sus componentes individuales cambian de maneras completamente diferentes (174).

Al reconocer la capacidad de los símbolos de reificar creencias que niegan la muerte, se hace posible ver cómo varios aspectos de una cosmovisión pueden cambiar a diferentes velocidades, de acuerdo con las capacidades de esos símbolos para negar a la muerte.

Sugiero que los símbolos que reifican directamente las creencias o realidades que niegan la muerte son más valorados dentro del contexto de una cosmovisión que otros símbolos que no lo hacen dentro de ese mismo contexto. Como resultado, se realizan esfuerzos más estrictos para mantener la ortodoxia de estos símbolos que niegan la muerte, ya que comprometer a éstos a través del uso inapropiado, podría comprometer más directamente la vitalidad de las cosmovisiones culturales con las que están asociados. En San Pedro Xicoras, el ritual del costumbre sirve como una expresión integral de la cosmovisión indígena mexicana.⁴ Después de varios días de preparación y ayuno, el cenit del ritual se expresa a través de la danza xuravét, donde la comunidad viviente se une con sus deidades y antepasados fallecidos en una gran exhibición que niega la muerte. Muchos de mis interlocutores afirman que esta costumbre se ha mantenido sin alteración desde su inicio, y la ejecución del xuravét, a través de la música y la danza, sigue siendo coherente en todas las costumbres, mientras que otros aspectos del ritual son flexibles dependiendo de la época del año o familia que lo ejecuta. Los portadores de la cultura de San Pedro Xicoras trabajan arduamente para garantizar que la costumbre se lleve adecuadamente, ya que se cree que muchas dolencias podrían afectar a quienes cometen algún tipo de error durante el ritual aunque sea por accidente.

Sitio de investigación

San Pedro Xicoras se encuentra en la parte sur de la provincia del Mezquital, dentro del estado de Durango. Ubicado en las profundidades de la Sierra Ma-

4 Aunque es más apropiado en español usar la frase “la costumbre”, todos mis interlocutores de Xicoras se refirieron a este ritual como “el costumbre”, y así es como se hará referencia aquí.

dre Occidental, Xicoras tiene una población de alrededor de 540 a partir de 2007 (Alvarado, 2007: 7). La población es casi totalmente indígena y los grupos étnicos dominantes son los mexicaneros –un subgrupo dentro del grupo étnico nahua– y los tepehuanes, que emigraron al área desde otras comunidades hacia el norte. Los aldeanos que están familiarizados con las carreteras peligrosas notan que se necesitan de seis a ocho horas para llegar al pueblo desde la capital del estado, Victoria de Durango, que también es el área urbana más grande del estado y un importante centro cultural; sin embargo, esto no siempre fue posible: en el documental de 2006 de Jorge Barbosa, un informante declara que se necesitaban de doce a trece horas para llegar a la aldea desde la capital, y en el documental de 1992 de Guillermo Monteforte, otra persona comenta que se necesitan doce horas para llegar a la región más otras nueve horas de caminata por las montañas para llegar a Xicoras. Esta disminución en el tiempo de viaje en los últimos veinticinco años demuestra el rápido desarrollo de infraestructura en el área, lo que ha hecho que la capital de Durango sea más accesible para la gente de Xicoras.

El costumbre y el xuravet

Podría decirse que el ritual más sagrado entre los mexicaneros es *el costumbre*. Algunos de mis interlocutores lo destacaron directamente como el más privado entre las ceremonias locales, otros afirmaron que es necesario para mantener la buena fortuna durante todo el año. Íntimamente conectado con el costumbre está el xuravét, un término mexicanero que se refiere a un mitote –en este caso, un baile de círculo– ejecutado alrededor de fuego. Este baile está acompañado por un portador de cultura que canta canciones sagradas mientras realiza un ritmo constante con un arco musical conocido como *ta-huitol*. El xuravét se realiza tradicionalmente en el último día del costumbre, y es efectivamente el cenit del ritual en el que toda la comunidad se une con sus antepasados fallecidos, con los dos grupos bailando en honor de sus deidades.

Muchas creencias espirituales de los mexicaneros, y especialmente las relacionadas con el costumbre, se centran en la historia de sus antepasados y en una figura antigua conocida como *Tepusilam*. Según la leyenda, la primera edad fue una época en que “los antepasados, las piedras y los pájaros hablaban el mismo idioma” (Alvarado, 2004: 102). Entre estas figuras notables se

encontraba Tepusilam, que se describe como una “mujer de hierro, que aparece como un monstruo que se comería... nietas” (Alvarado, 2004: 102).⁵ Esto preocupaba a “Nuestro Señor”, ya que ella estaba aniquilando a la población humana, así que trabajó con los antepasados para “ejecutar una costumbre para que ella se fuera definitivamente” (Alvarado, 2004: 102). Este ritual fue el xuravet. El ritual cumplió una doble función: primero, sirvió de señuelo para Tepusilam, que se distraería con las festividades que rodeaban el baile (Monteforte, 1992). Esto permitió que los antepasados la abrumaran cuando se intoxicaba. En segundo lugar, Tepusilam fue completamente destruida debido a una explosión creada con esfuerzos combinados de los antepasados y el Fuego, otra entidad divina que vivía en la Tierra en ese momento (Alvarado, 2004: 102). Esta explosión dio forma al paisaje alrededor de los mexicaneros, el hígado de Tepusilam cayó al río y sus costillas adornaron el acantilado (Monteforte, 1992). Este xuravét original tuvo el efecto adicional de separar los cielos de la tierra, con “Nuestros Señores elevándose al cielo con la música” (Alvarado, 2004: 132), y así el evento también marcó el comienzo de la era actual. A partir de entonces, los aldeanos deben ejecutar el costumbre regularmente para honrar tanto a sus antepasados como a sus deidades, de lo contrario corren el riesgo de enfrentar la desgracia en sus vidas cotidianas.

Como se mencionó anteriormente, el xuravét original esencialmente separó los cielos de la tierra; sin embargo, los comentarios de los portadores de la cultura en Xicoras explican que ocurre lo contrario durante las recreaciones contemporáneas del ritual. Supuestamente, “el fuego en el centro es el guardián del patio que conecta el mundo humano con el inframundo a lo largo de su eje vertical, mientras conecta las direcciones cardinales a lo largo de su plano horizontal... El fuego y el sol son el centro del movimiento” (Alvarado, 2004: 130). Aludiendo a la primera edad que aparece en la leyenda de Tepusilam, cuando todos hablaban el mismo idioma, Segundo –un portador de cultura que entrevisté durante mi tiempo en Xicoras– afirma que, durante el xuravét, “el pájaro canta... las piedras cantan, el pájaro amarillo canta, el ciervo canta” junto con el cantante ceremonial. Preuss describió el patio mitote como el lugar “donde los dioses bailan junto a los seres humanos” (Preuss *et al.*, 1998: 109). Los tepehuanos de las comunidades cercanas de Santa María de

5 No está muy claro a qué se refiere específicamente la palabra “nietas”, ya que Tepusilam constantemente pidió que los antepasados le trajeran más nietas durante la primera costumbre. Con frecuencia se refería a los mexicaneros como “hijos de dios” y es posible que “nietas” pueda referirse a las mujeres humanas en general.

Ocotán y Xoconoxtle creen que los representantes “actúan ante las deidades en nombre de toda la comunidad. En este sentido, representan a los ancestros de la comunidad original en su camino de convertirse en ancestros o deidades deificadas” (Reyes, 2015: 26). Considerando la gran población tepehuana en San Pedro Xicoras, no sería sorprendente que los aldeanos locales compartieran esa perspectiva. Esto es especialmente probable si tenemos en cuenta que *el costumbre linaje*, una variante del costumbre, se enfoca más fuertemente en mantener los linajes familiares ancestrales.

A través de su asociación con el costumbre, la comunidad conceptualiza el xuravét como un ritual que exhibe una tasa de cambio muy lenta en comparación con otros estilos religiosos en la región, como la danza católica que se realiza con frecuencia en todo el continente americano. Uno de los directores de la escuela local se refirió al xuravét como una tradición que no cambia. Esto fue diferente con la música de la danza: “hay momentos en que la misma danza se puede usar en una fiesta. En otros tiempos, bueno, pueden cambiarlo. Es decir, depende de quién instruya a los danzantes. Si el instructor no conoce los pasos, simplemente usa una danza que sí conoce”. La consistencia del xuravét se atribuye en parte a la idea de que Dios les confió la tradición y que el costumbre es lo más importante entre rituales sagrados. Como mencionó Segundo: el costumbre se aborda con cautela debido a la desgracia que puede recaer en alguien si esa persona no toma el ritual en serio en todos sus aspectos, incluyendo el baile. Alvarado (2004) observó que había mucha agitación en todo el pueblo durante la mañana del xuravét (118). Cuando le pregunté a Segundo por qué la música era importante para el xuravét no me dio una respuesta directa. En cambio, afirmó que gran parte de la tradición ahora falta y que los músicos simplemente estaban repitiendo el costumbre ejecutados por sus antepasados, quienes asistieron a las entidades divinas que también practicaban el costumbre. Mantener la consistencia de las tradiciones musicales es tan importante para la comunidad de Xicoras como mantener la consistencia de cualquier otra práctica ritual.

En última instancia, el capital espiritual atribuido al costumbre ha hecho que se vea con miedo, debido a la creencia generalizada de que estos rituales deben tomarse en serio y ejecutarse adecuadamente, de lo contrario, uno y su comunidad se vuelven vulnerables a la ira divina. Segundo se refirió al ritual como “peligroso” y enfatizó que todas las formas de dolencias podrían afectar a aquellos que no tomaron en serio los rituales. Hasta vio

su propia rodilla mala como probable resultado de haber cometido un error involuntario durante un costumbre en el pasado. Segundo afirmó que aquellos que no respetaron el costumbre murieron jóvenes, mientras que aquellos que lo trataron con respeto vivieron vidas muy largas. No fue el único en referirse a este ritual como arriesgado, su hermano Ismael lo llamó “malo” y dijo: “Si no lo hacemos, podría haber un accidente, algo grave para la familia. Si no me sucede, afectará a un hermano, un hijo, una hija. Muy mal esos compromisos que nuestros ancestros nos dejaron”. La danza xuravét en sí misma se considera importante para apaciguar a los dioses. Entre los muchos costumbres ejecutados por los mexicaneros son los costumbres linajes de tres días de duración los que se toman más en serio, porque no incluyen el xuravét ni ningún tipo de música. Segundo declaró que “sólo aquellos [costumbres] de tres días no lo hacen. Pero esos son más delicados. Dicen que con respecto a los de tres días, si no los completan bien, desaparecerán muy rápidamente... muy pronto te llevará ese costumbre de tres días, si tocas a la mujer, si tomas un trago, si te enojas”.

La música del tahuitol durante el xuravet enfatiza un ritmo constante, creando un espacio sagrado donde los aldeanos pueden bailar en voz alta y en unidad con sus dioses y antepasados. Para lograr esto, la comunidad necesita pisotear lo suficientemente fuerte para que el sonido pueda llegar al cielo. Según otro portador de la cultura, esto es lo suficientemente importante como para garantizar la creación de sandalias especiales hechas de piel de animal para que el sonido de la comunidad pisoteando se amplifique mucho más. Con respecto al instrumento del xuravét, el tahuitol está hecho de partes de la planta de maguey. La definición de Alvarado (2004) es más concisa: “el arco está hecho con una gran calabaza y un gran arco que posee un cordón de ixtle. El primero amplifica el sonido del arco cuando se golpean las cuerdas con pequeñas barras de madera” (113). El patio mitote se convierte en un lugar donde los dioses bailan con los vivos, ya que según Alvarado (2004), se cree que “las divinidades descienden al patio al mediodía, porque bailarán allí” (135). De hecho, el tahuitol está presuntamente ajustado a un tono específico “para que las divinidades puedan escuchar la música” (135). Dichas prácticas supuestamente existieron hasta en el periodo colonial, con el baile visto como “una parte importante de la comunicación con los dioses” (Mann, 2010: 79). La idea de este espacio sagrado que une la comunidad del mundo con la comunidad del cielo también está presente entre los tepehuanos, entre quienes el movimiento de baile “se refiere a los muertos, ciervos, nubes, torbellinos y

estrellas, aliados o enemigos del Sol” (Pacheco, 2008: 45). Al proporcionar un ritmo constante acompañado de canciones sagradas, el tahuitol es en última instancia responsable de crear y mantener el espacio sagrado dentro del patio mitote donde los vivos y los espíritus pueden bailar juntos como uno.

Es importante mantener la ortodoxia del xuravet, ya que no hacerlo podría resultar en el fracaso general del ritual para reificar las realidades mexicaneras que trascienden la muerte. Representando el cenit del costumbre, el xuravét al final de la ceremonia es el momento en que todos los miembros afiliados con la comunidad ocupan el mismo espacio, ya sea entre los vivos, los muertos o los divinos. El músico, que proporciona un ritmo constante con el tahuitol y canta junto con figuras divinas durante el xuravét, proporciona directamente los cimientos sobre los cuales los individuos de la tierra y los del cielo pueden bailar juntos. Así, la música del xuravét es responsable de reificar los aspectos del costumbre que niegan la muerte. Muchos de mis interlocutores reconocen la necesidad de interpretar esta música adecuadamente y sostienen que el estilo no ha cambiado desde la época de los antepasados.

El corrido mexicano

El historiador de música Luis Díaz-Santana Garza (2015) afirma que la música norteña:

[...] ha sido promovida y coadyuvado en la instauración del actual proceso de *fronterización y nortehización* de México, demostrando un dominio económico y siendo capaz de crear una *región cultural*, no sólo en el lugar donde surgió, sino que se ha extendido a todos los espacios donde se encuentra la diáspora mexicana e incluso de latinoamericanos en Estados Unidos (186).

La afluencia de migrantes centroeuropeos durante el fin del siglo XIX, combinada con la distancia que separaba el norte de México de la Ciudad de México, alentó el desarrollo de una región cultural distinta que reconoce la naturaleza nómada de su gente que con frecuencia se ve obligada a emigrar a los Estados Unidos y enfrentar una nueva serie de desafíos en el proceso. Muchas de estas personas se ven obligadas a migrar debido a las peligrosas condiciones económicas en sus regiones nativas. Según Ragland (2009), “la música norteña

no representaba ni un pasado de clase trabajadora ni una herencia mexicana construida; más bien, representó las experiencias actuales de una comunidad de trabajadores mexicanos que confrontaron el racismo y la privación de derechos en la lucha por mejorar las vidas de sus familias y comunidades” (25).

No es sorprendente encontrar que este estilo resuena tan fuertemente con los aldeanos indígenas de San Pedro, quienes enfrentan una mayor privación de sus derechos a través de la gran distancia entre la capital y el pueblo. Muchas oportunidades económicas se limitan a la capital regional, donde los aldeanos de San Pedro deben competir con muchos otros aldeanos que vienen de cualquier otra región de Durango. Esta situación alentó a algunos de mis interlocutores a emigrar a los Estados Unidos en el pasado, muchos de ellos comentaron que conocían familiares o amigos que todavía estaban trabajando en ese país, a menudo sin documentación legal. Algunas personas en el norte de México que eligen no migrar ocasionalmente se dedican a actividades ilícitas –a menudo a través del tráfico de drogas– debido a la pobreza que está muy extendida en toda la región del Mezquital (Ayala, 2017).

Durante mi primera visita a San Pedro Xicoras en 2016, un músico me permitió grabar numerosas canciones con su conjunto, normalmente incluía un violín, vihuela y tololoche. En ese tiempo, los otros dos músicos en el grupo ya habían regresado a sus propias comunidades en las montañas. Al fin, el líder del conjunto sólo pudo convencer a uno de sus socios de regresar: el que tocaba el tololoche. Sin embargo, el grupo pudo encontrar otras personas para tocar la vihuela y guitarra durante un evento comunitario. La flexibilidad de los conjuntos regionales fue evidente: estos músicos rara vez actuaban juntos y, en mayor parte, sólo estaban vinculados por sus conocimientos del repertorio popular. El grupo se unió rápidamente después de algunas actuaciones, e incluso siguieron tocando después de la sesión de grabación para cualquier aldeano que estuviera dispuesto a salir y escuchar esa noche.

Entre los géneros de música norteña interpretados por este conjunto, el corrido se vincula más ampliamente con historias regionales, funciona como una herramienta que refuerza las nociones de inmortalidad simbólica al nivel cultural. Además, el género mantiene la inmortalidad simbólica para figuras históricas cuando se mencionan en las letras de estas canciones. Los corridos más populares que realizó el conjunto de Xicoras enfatizaron varios aspectos de la vida cotidiana en la región. Por ejemplo, el corrido de “El Yoyo López” presenta escenarios locales que incluyen Huazamota y San Antonio de Padua. El corri-

do de “El Valentín de la Sierra” elogia a un líder rebelde del cercano estado de Jalisco que es capturado y ejecutado en la sierra por las fuerzas gubernamentales. Finalmente, “Un Mojado sin licencia” se enfoca en un inmigrante que llega a los Estados Unidos para casarse con su prometida sólo para descubrir que ella lo dejó por un funcionario estadounidense. La canción critica la cultura estadounidense y alude al estilo de vida de los migrantes, hecho que es familiar para muchos de los aldeanos de Xicoras.

También hubo algunos ejemplos de corridos locales que se compusieron y circularon por toda la región del Mezquital. Un ejemplo fue el corrido de “Mariano Solís”. El contenido lírico de este corrido presenta el asesinato de un presidente en la comunidad tepehuana cercana de San Francisco de Ocotán. Otro ejemplo es el corrido de “Ascensión Aguilar” que se centra en la persecución y captura de José Pérez después de asesinar a Aguilar en la ciudad de Huazamota. Corridos como éstos immortalizan a individuos particulares al tiempo que refuerzan historias regionales. En esencia, estas canciones reifican la inmortalidad simbólica de una manera similar a como el xuravét reifica la inmortalidad literal. Esto le da a la música norteña una ventaja considerable con respecto a su capacidad general de negar la muerte a través de símbolos. Como expresión regional, étnica y transnacional, el estilo refuerza identidades simbólicas más grandes e interdependientes que continuarán resistiendo la extinción mucho después de la muerte de cualquier individuo. La inclusión de un género como el corrido sólo se suma a esta capacidad de ofrecer una vía a la inmortalidad simbólica para individuos.

Respecto a expresiones contemporáneas consumidas por los jóvenes, el narcocorrido mantiene un énfasis aún mayor en la inmortalidad simbólica para los individuos. Mientras que los sujetos de los corridos tradicionales a menudo son recordados por sus acciones heroicas sobre cómo beneficiaron el bienestar de una comunidad más grande, cómo “donar dinero a las iglesias y escuelas locales y, por lo tanto, dignos de un corrido” (Edberg, 2011: 72), los narcocorridos contemporáneos enfatizan la riqueza personal y la grandeza individual de sus sujetos. Valenzuela (2003) conceptualiza esto parcialmente como un comportamiento ostentoso a través del consumo y señala que los narcotraficantes hacen alarde de su identidad con orgullo (200). Combinado con un énfasis en el machismo (Morrison, 2008: 390), el narcocorrido se convierte en un poderoso símbolo que ofrece la inmortalidad de una manera que contrarresta la privación económica y refuerza la narcocultura. De hecho, es

posible que estos atributos contribuyan en gran medida a la vitalidad y popularidad del género, a pesar de las críticas de instituciones religiosas y estatales.

Aunque las músicas asociadas con la inmortalidad simbólica –como el corrido– parecen demostrar tasas de cambio más rápidas que sus contrapartes literales –como el xuravet–, las músicas que ofrecen más directamente la inmortalidad simbólica parecen cambiar a tasas más lentas que otras músicas dentro del mismo contexto. Por ejemplo, las canciones de música norteña pueden clasificarse en dos grandes categorías: géneros afectivos como rancheras y boleros, y géneros no afectivos representados por corridos y narcocorridos. Entre estos géneros, el corrido ha demostrado una larga consistencia de tradición, demostrada en parte por Vicente T. Mendoza y su publicación de un gran repertorio de corridos en 1939 (133). Desde entonces, el corrido ha mantenido su papel como un género para expresar comentarios sociales, con cuartetos o sextetos octosilábicos establecidos en armonías tónicas, subdominantes y dominantes. Américo Paredes señaló además que el corrido demuestra “patrones fácilmente reconocibles basados en estructuras subyacentes que pueden ser bastante uniformes” (1993: 208). El corrido elogia a los héroes locales y los conserva simbólicamente después de sus muertes. Con respecto al narcocorrido como una continuación de la tradición del corrido, Mark Edberg describe a estos héroes como “personajes que ocupan un discurso ontológico eliminado en algún nivel del real de lo cotidiano” (2004: 81-2), que coincide con la idea de la inmortalidad simbólica. Supongo que esto es responsable de la persistencia del corrido, su coherencia de tradición y su capacidad para competir con otros géneros de canciones afectivas de la música norteña. Hermann Herlinghaus (2006) especula que “la capacidad de los corridos post tradicionales para competir exitosamente con el melodrama moderno requiere reexaminar el lado afectivo [del género]” (4). Sugiero también que la capacidad del corrido para negar también juega un papel en su viabilidad competitiva en la masa.

Conclusión

La teoría del manejo del terror puede servir como una herramienta interpretativa para comprender cómo se construyen las nociones de valor en la música. Muchos de los aldeanos en Xicoras todavía buscan mantener la ortodoxia de los rituales tradicionales, como el xuravét, que reifica las creencias culturales

sobre la inmortalidad literal, a pesar de su declive general entre los aldeanos más jóvenes que favorecen las músicas contemporáneas. Sin embargo, géneros específicos como el corrido dentro de esos estilos urbanos refuerzan las nociones de identidad comunal, étnica o regional, y ofrecen varias formas de adquirir la inmortalidad simbólica. Gran parte de la comunidad está preocupada por la idea de tratar tales músicas, especialmente como el xuravét, de manera inapropiada.

Como resultado, esto ha alentado un impulso comunitario para preservar estos estilos, ya que la observación adecuada de estos rituales está directamente relacionada con la supervivencia de la comunidad, tanto en esta vida como en la vida después de la muerte. La teoría del manejo del terror proporciona una interpretación de cómo estas actividades culturales son importantes para mantener la ecuanimidad psicológica entre los miembros de esta comunidad e investigaciones adicionales pueden revelar patrones similares en varios sistemas culturales entre todo el mundo, ya sea que se centren en las tradiciones de la Iglesia católica o en los esfuerzos para preservar los himnos nacionales por parte de varias naciones.

Fuentes de consulta

- Alvarado Solís, N. P. (2004). *Atar la vida, trozar la muerte, el sistema ritual de los mexicaneros de Durango*. Morelia: Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo, Exconvento de Tiripetío.
- Alvarado Solís, N. P. (2007). *Mexicaneros*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Disponible en: <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/11677/mexicaneros.pdf>
- Arndt, J., Greenberg, J., Solomon, S., Pyszczynski, T., y Simon, L. (1997). Suppression, Accessibility of Death-Related Thoughts, and Cultural Worldview Defense: Exploring the Psychodynamics of Terror Management. *Journal of Personality and Social Psychology*, 73(1), 5-18.
- Ayala, S. (2017, 22 de febrero). Mujeres indígenas siembran enervantes por hambre. *Laguna*. Disponible en: http://www.milenio.com/region/el_mezquital_durango-mujeres_indigenas-plantios_durango-ramiro_mendoza-milenio_0_907709480.html
- Barbosa, J. (productor y director). (2006). *Nuestros pueblos, ahora: mexicaneros* [película]. Durango: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Becker, E. (1962). *The Birth and Death of Meaning*. Nueva York: Free Press.
- Becker, E. (1973). *The Denial of Death*. Nueva York: Free Press.
- Burke, B. L., Andy Martins, and Erik H. Faucher. (2010). Two Decades of Terror Management Theory: A Meta-Analysis of Mortality Salience Research. *Personality and Social Psychology Review*, 14(2), 155-195.
- Díaz-Santana Garza, L. (2015). *Historia de la música norteña mexicana: desde los grupos precursores al auge del narcocorrido*. México: Plaza y Valdés/CONACYT.
- Edberg, M. C. (2004). *El Narcotraficante: Narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexico border*. Austin: University of Texas Press.
- Edberg, M. C. (2011). Narcocorridos: Narratives of a Cultural Persona and Power on the Border. En A. L. Madrid (ed.). *Transnational Encounters: Music and Performance at the U.S.-Mexico Border* (pp. 67-82). Nueva York: Oxford University Press.
- Greenberg, J., Pyszczynski, T., y Solomon, S. (1986). The Causes and Consequences of a Need for Self-Esteem: A Terror Management Theory. R. F.

- Baumeister (ed.): *Public Self and Private Self* (pp. 189-212). Nueva York: Springer-Verlag.
- Greenberg, J., Pyszczynski, T., y Solomon, S. (2000). Pride and Prejudice: Fear of Death and Social Behavior. *Current Directions in Psychological Science*, 9(6), 200-204.
- Greenberg, J., Simon, L., Pyszczynski, T., Solomon, S. y Chatel, D. (1992). Terror Management and Tolerance: Does Mortality Salience Always Intensify Negative Reactions to Others who threaten One's Worldview? *Journal of Personality and Social Psychology*, 63(2), 212-220.
- Greenberg, J., Pyszczynski, T., Solomon, S., Simon, L., y Breus, M. (1994). Role of Consciousness and Accessibility of Death-Related Thoughts in Mortality Salience Effects. *Journal of Personality and Social Psychology*, 67(4), 627-37.
- Greenberg, J., Simon, L., Porteus, J., Pyszczynski, T., y Solomon, S. (1995). Evidence of a terror management function of cultural icons: The effects of mortality salience on the inappropriate use of cherished cultural symbols. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 21, 1221-1228.
- Herlinghaus, H. (2006). Narcocorridos: An ethical reading of musical diegesis. *TRANS: Transcultural Music Review* 10.
- Jong, J., Halberstadt, J., Bluemke, M. (2012). Foxhole Atheism, Revisited: The Effects of Mortality Salience on Explicit and Implicit Religious Belief. *Journal of Experimental Social Psychology*, 48, 983-989.
- Mendoza, V. T. (1939). *El Romance Español y el Corrido Mexicano; Estudio Comparativo*. México: UNAM.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Monteforte, G. (Productor y director). (1992). *Pidiendo Vida* [película]. Durango: Subdirección de Imagen y Sonido del INI.
- Morrison, A. M. (2008). Musical trafficking: Urban youth and the narcocorrido-hardcore rap nexus. *Western Folklore*, 67(4), 379-396.
- Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Pacheco, J. C. (2008). *Milenarismo Tepehuán: Mesianismo y resistencia indígena en el norte novohispano*. Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Paredes, A. (1993). *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*. Austin: University of Texas Press.

- Preuss, K. T., Jáuregui, J., y Neurath, J. (1998). *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit: ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Ragland, C. (2009). *Música Norteña: Mexican Migrants Creating a Nation between Nations*. Philadelphia: Temple University Press.
- Reyes, J. A. (2015). *The Perpetual Return of the Ancestors: An Ethnographic Account of the Southern Tepehuan of Mexico and their Deities* (Tesis Doctoral). Escocia: The University of St. Andrews.
- Rosenblatt, A., Greenberg, J., Solomon, S., Pyszczynski, T., and Lyon, D. (1989). Evidence for Terror Management Theory: I. The Effects of Mortality Salience on Reactions to Those Who Violate or Uphold Cultural Values. *Journal of Personality and Social Psychology*, 57(4), 681-690.
- Solomon, S., Greenberg, J., and Pyszczynski, T. (2015). *The Worm at the Core: on the Role of Death in Life*. New York: Random House LLC.
- Valenzuela, J. M. (2003). *jefe de jefes: corridos y narcocultura en México*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

Sones al servicio del poder: “nueva guardia nacional”, la experiencia de un mariachi gubernamental

Carlos Flores Claudio

El Estado mexicano, por algún tiempo, particularmente durante buena parte del siglo xx, fungió –y en ocasiones hasta hoy– como un gestor y patrocinador activo de actividades culturales, entre ellas la propia música, por así convenir a sus intereses. Esta situación supuso en muchos casos que el músico buscara adherirse al Estado –como fuente segura de recursos– para ejercer su actividad, situación que originó en diversas instituciones gubernamentales la gestación de grupos musicales que dentro de la lógica estatal acompañaron eventos y actos públicos de las subsecuentes administraciones para cumplir con los objetivos de hegemonía y preeminencia –al mismo tiempo que de recreación y fomento cultural, aunque tal vez esto último en menor medida– sobre los gobernados. Bajo este esquema encontramos al mariachi Nueva Guardia Nacional, agrupación perteneciente a la Secretaría de Seguridad de la Ciudad de México, y del cual presentaremos una semblanza, testimonio de una de tantas ve-

redas por las que la música y el poder han estado relacionados al correr del tiempo en el espectro social.

Entre la condena y la reivindicación

Desde que se tuvo conocimiento de la música se supo de su poder e influjo sobre los hombres y los animales (recuérdese los relatos sobre Orfeo o el flautista de Hamelin). Dicha característica persuasiva la destacó en su momento Platón, quien refería la utilidad de la música para forjar buenos hombres y ciudadanos. Teniendo conciencia de esta circunstancia, líderes, caudillos y políticos en turno a lo largo del tiempo buscaron establecer un control sobre ella –y sobre varias cosas más–, a fin de que ésta trabajara sobre sus gobernados, simpatizantes y seguidores, en función de sus intenciones e intereses, ya fuesen personales o de provecho gubernamental.

En el territorio que hoy llamamos México esto no fue una excepción. Aunque particularmente durante el siglo XIX, la visión que se tuvo sobre la música fue ambivalente. Por un lado, la música entendida como culta –todavía muy vinculada por entonces al ámbito religioso– invocaba el orden y era fomentada por la autoridad eclesiástica con anuencia de la civil; en cambio, a la música de carácter popular, inicialmente, se le asoció al desorden y al vicio, producto de estratos sociales donde la moral era considerada por las elites gobernantes como laxa, los valores devaluados y/o corrompidos, de temáticas comunes y promotora de conductas punibles, de ahí que tuviese que ser vigilada, prohibida o reprimida, controlada en pocas palabras. Las transformaciones que sufrió el país a lo largo de dicho siglo –producto de invasiones, rebeliones, migraciones, entre otras circunstancias– supuso también cambios en la percepción de la música, aunque no dejaron de existir “pendulazos” que iban desde la reivindicación hasta la condena y viceversa.

En la Ciudad de México, por ejemplo, las autoridades emitieron una serie de edictos y leyes con el fin de controlar el temperamento y el ocio de los habitantes, de ahí que se presentaran disposiciones respecto a esa materia, entre éstas, la categorización de las personas consideradas vagos si se dedicaban a ser desocupados teniendo oficio, no tener profesión “honesta”, ser limosneros, ser tahúres e incluso “los que dan música con harpas, vihuelas u otros instrumentos, en las vinoterías [*sic*], bodegones o pulquerías” (Archivo Histó-

rico de la Ciudad de México [AHCM], Gobierno, caja 14, expediente 71). Cosa curiosa esta última si se piensa que, en la época, estos mismos instrumentos eran tocados en las funciones teatrales o en los bailes de los salones en boga, sin que fuese la misma condena para los ejecutantes. ¿Acaso no hacían música en ambos tipos de sitios? Pareciera que en realidad el señalamiento fue al tipo de música que se dio en unos y otros lados, no en el tipo de instrumentos.

A fines de 1836, las denuncias contra la música popular se mencionan como uno de los lastres que las autoridades religiosas y civiles no habían podido prohibir, al igual que la ubicación de imágenes de santos en lugares donde poco se les reverenciaba según un articulista del periodo:

[...] Así es lo de dejar las imágenes (sacras) en las vinoterías [*sic*] y pulquerías, intentando corregir las palabradas [*sic*], sino son blasfemias las que ahí se hablan. Esto es pretender que tales lugares se convirtieran en templos. De un paso a otro hemos venido a dar con el origen de esas canciones indecentes, llamadas sonecitos del país, jarabe, el forrado, tumbamelo, las calabazas y otra porción de nombres con que se denominan siendo todas ellas amorosas e incitativas a la lujuria, las cuales se cantan en las misas de aguinaldo con escándalo de los fieles por cuyo abuso he declamado todos los años sin lograr que las autoridades eclesiástica y secular prohibiesen su continuación [...] (*El mosquito mexicano*, 1836).

Pero la realidad no era tan tajante. Si bien en los teatros y salones se podían escuchar redovas, marchas, polcas y valeses –géneros musicales que se pusieron de moda desde mediados de siglo en México y que se identificaron inicialmente con los estratos sociales altos–, también los jarabes y sonecitos del país se hacían escuchar en esos locales; muestra de lo anterior se dio en la Ciudad de México cuando algunos teatros los establecieron como números dentro de los muchos que una función podía ostentar: a veces junto con otros bailes nacionales –con bailadora en “traje de poblana”– (*Diario oficial*, 1858); en ocasiones junto a bailes y géneros teatrales extranjeros –zarzuelas y jotas– (*Diario oficial*, 1859a) o, incluso, dentro de puestas en escena como “Un paseo a Santa Anita”, ópera cómica de costumbres mexicanas:

[...] Cuando el argumento lo exija habrá dos parejas para bailar el jarabe y otros bailes nacionales, los cuales serán acompañados por una música de ban-

dolones y jaranitas colocadas en el foro, ensayados y arreglados escrupulosamente por el señor Sabas Contla. Para mayor efecto y propiedad el distinguido artista mexicano sr. Serrano ha pintado una decoración de Santa Anita viéndose en último término EL PUENTE DE JAMAICA (*La Sociedad*, 1859b).

Esta ambivalencia de criterios en cuanto a la música popular pareció atenuarse cuando a fines de siglo el discurso nacionalista gubernamental en busca de su consolidación comenzó a reivindicar dicha música como parte de los elementos que, se buscaría, fueran representativos del país frente al mundo. La necesidad de presentar una cara amable, progresista y civilizada de la nación tuvo como consecuencia –entre otras cosas– la organización de las llamadas orquestas típicas mexicanas, las cuales mostrarían en eventos como las ferias mundiales la riqueza musical de los diversos rincones de la patria.

Con el objeto de asistir a la Exposición Universal de Nueva Orleans, la llamada Orquesta Típica Mexicana se fundó en 1884, su primer director fue Carlos Curti, quien tal vez en concordancia con la folclorización de la época, tuvo la idea de vestirlos con el traje de charro (Jáuregui, 2007: 52). La conjunción del músico –la base de la orquesta eran miembros del Conservatorio Nacional de Música– con la imagen del rancharo mexicano, resultó en una combinación exitosa a la hora de presentarse en escenarios internacionales, dando singularidad a la representación mexicana al mismo tiempo que ofrecía una imagen de modernidad que el país requería tras décadas de aparente “atraso” por conflictos bélicos internos y externos. El repertorio de la orquesta fue hegemónicamente europeo, aunque con la particularidad de que tocaba “aires nacionales” con arreglos de su director Curti (Medrano, 2018: 255).

A pesar de las críticas iniciales de algunos sectores a la Orquesta Típica por incluir jarabes y sonos en su repertorio, nuevas orquestas en años sucesivos aparecieron en los escenarios oficiales y fiestas patrias de aquellos años. Así mismo, mariachis y demás agrupaciones rurales comenzaron a ser vistos con otra actitud por parte de las elites, que los comenzaron a observar como elementos pintorescos representativos de una región (Jáuregui, 2007: 51) en contraste con la reticencia y en ocasiones abierto rechazo que tenían por éstos cuando se presentaban en urbes como Guadalajara no mucho tiempo antes (Ochoa, 2008: 15).

Del arribo a la aceptación

La aceptación que se empezó a tener por parte de las elites de agrupaciones de raigambre popular tuvo un primer momento cumbre cuando un mariachi fue presentado en el cumpleaños del presidente Porfirio Díaz, en septiembre de 1905, en la Ciudad de México. Dicha agrupación apoyada por hacendados jaliscienses de la región de Cocula era liderada por Justo Villa, quien gozaba de relativa fama en la comunidad coculense por ser su grupo uno de los mejores en la comarca (Rafael, 1996: 16). El mariachi fue todo un éxito, tanto por lo alegre de su repertorio como por lo raro y “típico” de su vestimenta campesina: sombrero, calzón de manta, camisa blanca del mismo material, ceñidor colorado a manera de cinturón y huaraches sencillos.

Para 1907, durante un convite ofrecido por parte del presidente Díaz al secretario de estado norteamericano Ellih Root, se presentó por comisión del gobierno del estado de Jalisco otro mariachi dirigido por Cesáreo Medina, quien junto con siete integrantes más –que no era lo usual por entonces en estas agrupaciones–, acompañados por un par de parejas bailadoras, amenizaron el festejo –llamado *garden party* en la época– en el bosque de Chapultepec, lo que causó la admiración y el asombro de los invitados nacionales y extranjeros que concurrieron a la reunión.

Probablemente los sucesos mencionados líneas arriba fueron determinantes para que miembros de compañías estadounidenses de fonógrafos –Columbia, Edison y Victor–, realizaran grabaciones de la música que los mariachis tocaron en dichas reuniones y que se han atribuido al llamado “Cuarteto coculense”, alrededor de 1908 y 1909 (Jáuregui, 2007: 56), sin más objetivo que registrar esa música campirana que les era ofrecida en las reuniones mencionadas, vistas como algo más exótico que estético para los escuchas angloamericanos.

Vendría entonces el paréntesis revolucionario iniciado en 1910 y el conflicto cristero algunos años después –en particular en el occidente del país–, entre sus efectos colaterales estarían las migraciones de población desde el campo hasta zonas urbanas a donde llegarían por supuesto algunos músicos a establecerse –muchos mariachis entre ellos– que verterían su oficio musical en pulquerías, cantinas, vinaterías y calles de las ciudades.

En los festejos por el centenario de la consumación de la Independencia en septiembre de 1921, fecha histórica que fue aprovechada por el gobierno en

turno para presentarse ante la mirada extranjera como una nación que tras el conflicto revolucionario estaba en plena “reconstrucción”, la Ciudad de México se vio inundada de eventos conmemorativos con un toque nacionalista, muchos de ellos aderezados con elementos “típicos” o ciertamente folclorizados de diversas partes de la república. Existe constancia de que, previo a las celebraciones, en abril de 1921, ya se había presentado el Mariachi Zamora en el Teatro Lírico de la metrópoli capitalina, el cual se anunció como el “espectáculo más típicamente mexicano” (Jáuregui, 2007: 69). No obstante, la presencia de agrupaciones campiranas como el mariachi todavía tendrían que esperar a ser el núcleo festivo en este tipo de conmemoraciones algunos años después, aunque cada vez era más constante y necesaria su aparición en espacios que por entonces aún ocupaban las llamadas orquestas típicas.

Mientras tanto, los mariachis recién llegados a la metrópoli capitalina tuvieron que sobrevivir tocando en donde podían, con el agravante de ser molestados por las autoridades locales que todavía los consideraban como elementos de desorden y escándalo en la vía pública; sin embargo, eso no impidió que comenzaran a sentirse parte del paisaje urbano, elementos cada vez más reconocibles en el mosaico cultural capitalino. De hecho, desde algunos años antes, los músicos callejeros de la urbe debían sacar una licencia que los acreditara como tales ante la autoridad competente, de otra manera corrían el riesgo de ser detenidos (AHCM, Gobierno, volumen 1712, expediente 147), de ahí que muchos de ellos comenzaran a concentrarse en una plaza por entonces ciertamente marginal de la ciudad, aunque progresivamente reconocible gracias al establecimiento de diversos negocios de bebidas y comidas –entre ellos el famoso Tenampa– que atraían a los ciudadanos más bohemios, me refiero por supuesto a la Plaza Garibaldi. Dicha plaza se convertiría con el paso de los años en el enclave mariachero por excelencia de la metrópoli.

Por otro lado, para algunos mariachis, si bien ya tenían cierto reconocimiento del público capitalino, su situación continuó siendo inestable, por lo que en su afán por sobrevivir tuvieron que pedir –paradójicamente– auxilio a alguna autoridad superior, como fue el caso de Cirilo Marmolejo, uno de los primeros mariachis en arribar a la gran urbe capitalina. Dicho mariachi ya contaba con algunas grabaciones fuera del país e incluso alguna aparición en la cinematografía nacional (en el film *Santa*, de 1931), aún así, no terminaban por afianzarse en la capital. Es por ello que, en junio de 1936, se vieron en la necesidad de hacer llegar una solicitud de ayuda al mismísimo presidente de

la república Lázaro Cárdenas, quien ya los conocía desde tiempo atrás debido a su colaboración como grupo musical durante su gira como candidato presidencial. Cárdenas correspondió a su ayuda durante la campaña por medio de su subalterno Adolfo Ruiz Cortines, quien era funcionario del Departamento del Distrito Federal. Por decreto, señaló:

En uso de la facultad que me concede el artículo 68 de la Ley Orgánica del Distrito y de los territorios federales, he tenido a bien nombrar a usted “Cancionero” Supernumerario (Grupo Mariachi Coculense) a partir del 16 del actual con adscripción a la Dirección general de Acción Cívica con el sueldo que fija a ese empleo la partida respectiva del presupuesto de egreso [...]. (Jáuregui, 1999).

Por voz de don Miguel Martínez Domínguez –considerado el patriarca de la trompeta mariachera– sabemos que el mariachi de los Hermanos Pulido también fue “absorbido” por la estructura gubernamental gracias a su vínculo con el presidente Cárdenas:

Cuando yo estaba en El Tenampa, llegaron los hermanos Pulido. Entonces era famoso el Mariachi Pulido, ese mariachi era de categoría, porque los cuates Pulido, que eran mellizos, eran paisanos de Lázaro Cárdenas, también eran de Jiquilpan. Fíjate como los quería Cárdenas: a uno de ellos, a David, lo puso de comandante de la policía en Xochimilco, y a su hermano, a Francisco, lo puso de jefe de mercados (en el Distrito Federal); pero tenían su mariachi. Ellos no tocaban, tenían personal, pero sí lo manejaban ellos al mariachi. A todos los de ese mariachi, Cárdenas los puso como empleados en Educación Pública, como maestros de primera enseñanza. Ellos tocaban en todos los programas oficiales, tocaban en la radiodifusora XEFO del gobierno, estaba por la calle de 5 de mayo. Traían buenos trajes... estaban bien vestidos, con sombreros bien galoneados; les daban dos trajes cada año. El grupo sonaba muy bien y tenía chambas con puros funcionarios de arriba. Los Pulido estaban muy bien parados (Jáuregui, 2012: 56).

Otro de los mariachis que se volvería institucional, al igual que el Pulido, sería el Mariachi Vargas de Tecalitlán, que también fue considerado por las autoridades gubernamentales gracias a que, en 1934, el gobernador de Jalisco, Sebastián Allende, los contrató para tocar en la toma de posesión del general

Lázaro Cárdenas, fue su presentación todo un éxito. Esto les valió para que Miguel Lerdo de Tejada –dirigente de la Orquesta Típica de la Ciudad de México– los promoviera con Emilio Azcárraga Vidaurreta, quien les asignó un segmento en la estación de radio “W”, además de ser nombrados el conjunto oficial de la Policía, puesto en el que permanecieron alrededor de 20 años (Jáuregui, 2007b: 113).

Institucionalización: mariachi y policía

La tendencia de contar con grupos musicales al interior de las instituciones gubernamentales fue constante a lo largo del siglo xx, ya que eran elementos importantes para dar cierta publicidad al organismo patrocinador del conjunto, aunado a la posibilidad de que incluso la base trabajadora del mismo tuviese la viabilidad de incorporarse a la labor musical. Sólo por citar algunos ejemplos, podemos nombrar a los grupos musicales de la Secretaría de la Defensa Nacional: cuentan con una orquesta sinfónica, un coro vocal y también un mariachi; se sabe también de la orquesta y mariachi de la Secretaría de Marina y, por supuesto, de los grupos apoyados por los cuerpos policiacos. En el caso de estos últimos, algunos de los conjuntos musicales que se han vuelto famosos a lo largo de las décadas son la Danzonera Pegaso, el coro vocal Los tenientes de Anáhuac y el mariachi Nueva Guardia Nacional, de quien ahondaremos a continuación.

Para hablar acerca del mariachi Nueva Guardia es necesario hablar también de una agrupación predecesora y a la cual en algún momento sustituyeron: el mariachi Guardia Nacional. El Guardia Nacional fue un mariachi creado en 1974, aproximadamente, liderado por el señor Héctor Vargas dentro de la entonces Dirección General de Policía y Tránsito (DGPT) del Departamento del Distrito Federal. Le fue encomendado amenizar diversos eventos al interior de la corporación, incluidos los del entonces titular de la dirección: Arturo Durazo Moreno, popularmente conocido como “El Negro” Durazo. Él, según uno de sus biógrafos, ostentaba ser originario del estado de Sonora, haciendo que los grupos musicales de la dirección, debido a su presunción, cantaran el corrido del “Moro de Cumpas” –que hiciera famoso el “charro de México”, Antonio Aguilar– como se narra a continuación:

[...] Todo hace suponer que “adoptó” al pueblo de Cumpas, porque se le cita en un corrido de caballos que le gustaba mucho; y como en su letra original se habla de una competencia donde pierde “el negro” de Cumpas, obligó a los grupos musicales de la DGPT, como son los tenientes de Anáhuac (a los cuales ascendió a capitanes), La Guardia Nacional, y otros, que cambiaran la letra del corrido e hicieran ganador al “Moro” de Cumpas. Para él la palabra derrota no podía estar en su diccionario (González, 1983: 113).

Por razones desconocidas, el Guardia Nacional dejó de funcionar dentro de la corporación, siendo por lo que fue necesario hacer una nueva convocatoria para que algún grupo de mariachi cubriera el lugar dejado por el anterior. En algún momento, el propio Héctor Vargas años después decidió retomar el nombre de Guardia Nacional, dicho mariachi adscrito a la Policía Federal Preventiva, de ahí que en ocasiones a veces se les confunda con el Nuevo Guardia Nacional adscrito actualmente a la Secretaría de Seguridad Pública de la Ciudad de México (Entrevista a Mario Ramírez, comunicación personal, 2017)

La corporación, tras verse desprovista de un mariachi, organizó una audición para los nuevos grupos, en mayo o junio de 1989, efectuada en las instalaciones de la dirección, por entonces ubicadas en la avenida Fray Servando número 32 de la Ciudad de México. A la cita acudieron siete grupos, entre ellos un mariachi de carácter familiar llamado Mariachi Juvenil Ramírez, que por entonces trabajaba en Garibaldi solamente y provenían del estado Guanajuato. Dicho mariachi resultó ganador de la audición que duró alrededor de 10 horas, según me cuenta su líder actual, don Mario Ramírez.

Don Mario señala que parece ser que la voz de su padre Carmelo Ramírez, conocido en el gremio mariachero como “El Palomo”, fue una de las cosas que terminó por decidir a los funcionarios policiacos a contratarlos para ser el mariachi de la policía capitalina. Ya instalados como el mariachi de la corporación, en algún encuentro con el por entonces secretario de protección y vialidad Javier García Paniagua los bautizó como Nueva Guardia Nacional, nombre que han mantenido hasta el día de hoy (Entrevista a Mario Ramírez, comunicación personal, 2017).

Al interior de la corporación, el mariachi pertenece actualmente a la Dirección de Comunicación Social y Deportiva, e inicialmente para distinguirse, y tal vez como un vínculo simbólico con la canción ranchera, iban a sus compromisos y eventos vestidos como los patrulleros motorizados –con los

que llegaron a coincidir para tocar en sus eventos acrobáticos– en recuerdo a Pedro Infante y Luis Aguilar, quienes participaron como tales en la famosa película *A toda máquina*, 1951, dirigida por Ismael Rodríguez. Actualmente visten el llamado “traje de gala” de la policía, con camisa, pantalón de vestir y saco, así como sus respectivos aditamentos que indican el grado de capitanes que tienen dentro de la corporación.

Tocan en todas las celebraciones de la corporación, el Día de las Madres, el Día del Padre, el Día del Policía, eventos de altos mandos y recepciones de visitantes distinguidos. En cuanto a eventos externos, generalmente son invitados a las ferias de las alcaldías junto con otros conjuntos musicales de otras corporaciones gubernamentales. En alguna ocasión fueron invitados – dice don Mario– al Instituto Politécnico Nacional, en donde el embajador de Argelia los escuchó y les prometió algún día llevarlos a su país a tocar. Tiempo después, don Mario fue citado por un secretario de Seguridad Pública de manera urgente para decirle que le tenía dos noticias: “¡No sé qué hicieron en el Politécnico que se tienen que ir a África!”. Enseguida le dijo la segunda noticia: “¡la buena es que se van con sueldo pagado a un servicio allá!”. El embajador cumplió su palabra. En 2007 hicieron una gira por el norte de África y visitaron Túnez, Libia –donde tuvieron la oportunidad de conocer al presidente Omar Gadafi–; por supuesto visitaron Argelia, en donde realizaron presentaciones en los estados de Oran y Digell, además de presentaciones en radio y televisión árabe (Al Jazeera). “La gente allá no nos entendía nada, pero nos veían y les gustaba la música, y la tarareaban” (Entrevista a Mario Ramírez, comunicación personal, 2017), dice orgulloso don Mario.

La Nueva Guardia Nacional tiene un roce continuo con gente de la farándula, jhan interactuado en diversos eventos para radio y televisión. En el año 2013, por ejemplo, colaboraron en una presentación con Omara Portuondo y Regina Orozco. Sus continuas apariciones en eventos son mostradas en la galería fotográfica que el mariachi tiene dentro de la red de amigos en su perfil en la red social Facebook. Actualmente, como un trabajo alterno al de su planta en la corporación policiaca, siguen presentándose en eventos particulares, y en ocasiones algunos de sus elementos se dejan ver por la plaza Garibaldi, donde comenzaron su travesía capitalina como mariachis.


Fuentes de consulta

- Archivo Histórico de la Ciudad de México [AHCM]. (Sin fecha). Decreto para la formación de tribunales para juzgar a los vagos establecido en el artículo 134 de las Bases orgánicas Gobierno del Distrito Federal.
- Entrevista a Mario Ramírez, director del Mariachi Nueva Guardia Nacional, realizada por Carlos Flores Claudio, San Ángel, Ciudad de México, 21 de julio de 2017.
- González G., J. (1983). *Lo negro del Negro Durazo*. México: Editorial Posada.
- Jáuregui, J. (1999). *Los mariachis de mi tierra: noticias, cuentos, testimonios y conjeturas: 1925-1994*. México: CONACULTA.
- Jáuregui, J. (2007a). *El mariachi. Símbolo musical de México*. México: Taurus.
- Jáuregui, J. (2007b, septiembre). “De la comarca a la fama mundial. Las transformaciones del Mariachi Vargas de Tecalitlán durante el siglo xx”. *Antropología*, 80, 101 – 128.
- Jáuregui, J. (2012). *El son mariachero de la negra. De gusto regional independiente a a aire nacional contemporáneo*. México: CONACULTA.
- Martínez D., M. (2012). *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas en la música de mariachi*. México: CONACULTA.
- Medrano R., S. (2018). La orquesta típica y el mariachi, promotores del nacionalismo mexicano en ambos lados de la frontera. En F. Samaniega (coord.), *Memoria del coloquio Del mariache al mariachi, música y músicos*. XVI Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional (pp. 247 – 263). Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- Ochoa Serrano, Á. (2008). *Mitote, Fandango y mariacheros*. México: Fondo Editorial Morevallado.
- Rafael, H. (1999). *Los primeros mariachis en la ciudad de México. Guía para el investigador*. México: Edición del autor.

Periódicos

- El mosquito mexicano*. (1836, 18 de noviembre).
- Diario oficial del Supremo Gobierno*. (1858, 4 de febrero).
- Diario oficial del Supremo Gobierno*. (1859a, 18 de febrero).
- La sociedad*. (1859b, 16 de noviembre).





Tercera parte
Música urbana
y tendencias recientes



Festivales musicales contraculturales y autoritarismo en las regiones de México, 1971-1976

J. Rodrigo Moreno Elizondo

Introducción

El festival musical de Avándaro, realizado el 11 y 12 de septiembre de 1971, ha sido fundamental en la historia de la música contemporánea como mito cohesionador de músicos, periodistas y jóvenes, erigido en el centro de la represión por parte del Estado autoritario, así como ha ocluido otros espacios de reproducción viva de la música contracultural local en la década de 1970. Por mi parte, la intención en esta reflexión, precisamente, es la de descentrar la mirada del festival de Avándaro para que deje ser un momento abstracto y adquiera sentido en relación con el conjunto de festivales contraculturales durante la primera mitad de la década de los setenta. Ese conjunto nos ofrece una arista que permite explorar la extensión, profundidad y dinámica del Estado autoritario luego de la represión del movimiento estudiantil-popular de 1968, en un proceso más com-

plejo de tensión entre el autoritarismo y la contracultura en disyuntiva frente a una maduración cualitativa y la descomposición a nivel local y global (Suri, 2009), además de represión recrudescida contra la guerrilla y los movimientos sociales (González, 2012).

Dichos festivales son apenas un momento de la música como proceso complejo y atravesado por diversos campos, pero también como objeto cultural no esencializado, por tanto, susceptible de procesos de apropiación y resignificación. Fueron un momento de reproducción viva de la música, así como del consumo y decodificación musical, pero más allá de un mero reflejo de la escucha en repetición –como copias de la abstracción sonora– (Attali, 2011: 175) dentro de relaciones capitalista de producción musical industrial (Adorno, 2009). También fueron espacios de reproducción de identidades contraculturales singulares y colectivas articuladas por la música no sólo como comunidad musical, sino contraculturalmente imaginada (Anderson, 2007), excepciones de la vida cotidiana en la que se redefinieron las reglas de lo permitido y las relaciones vinculantes de la comunidad imaginada (Marquard, 1993; Pieper, 1974).

En este sentido, la comunidad como fundamento material de la música y de los festivales nos remite a la dimensión política. Ésta no se reduce a la reafirmación de la comunidad, sino también a las relaciones de dominación que se puedan establecer en el momento de la reproducción viva entre partitura e intérprete, entre éste y el público (Attali, 2011: 175), e incluso dentro de este último a partir de posiciones de clase, identitarias o políticas; sin embargo, en un sentido amplio, la música y los festivales como fenómenos sociales, objetos-significados, pueden consonar en la reproducción rutinaria del estado de cosas vigentes –la situación política dominante–, también pueden aportar a la reproducción crítica, disruptiva, disonante, en tanto rechace, discrepe o dispute las estructuras de poder dominantes (Adorno, 2009: 219-235, 420-423; Attali, 2011: 177:178; Campell, *et. al.*, 1991: 26-27). Aún como excepción de la cotidianidad, los festivales musicales parten de ellas y expresan sus contradicciones, son penetrados por las relaciones sociales antagónicas y de poder, reestructurando también su propia dinámica interna. Aunque podrían parecer como condiciones extra musicales, en realidad forman parte orgánica del mundo de la música como producto y proceso social.

En el periodo que me interesa, los festivales fueron un espacio de apropiación plural y de disputa política. Los festivales musicales contraculturales

durante la primera mitad de la década de los setenta fueron espacios de reproducción de prácticas e identidades culturales alternativas, pero también para la disidencia política. Esto entró en tensión con la dinámica del Estado en el centro y las regiones del país: Ciudad de México, Estado de México, Nuevo León, Morelos, Puebla y Querétaro. De modo paralelo a la protesta antiautoritaria de la infrapolítica contracultural y los intentos de la izquierda para hacer de estos espacios la protesta encubierta,⁶ el Estado autoritario utilizó dichos espacios para la recomposición de su hegemonía luego de la represión del 2 de octubre de 1968 y del 10 de junio de 1971. En ese periodo, la dinámica autoritaria transitó lentamente de los intentos de cooptación a la institución de mecanismos de control y de circunscripción espacial; luego a la prohibición abierta, incluso con aquellos con pretensiones de cooptación por parte de instituciones gubernamentales. A partir de la segunda mitad de 1972, ya sin el impulso de la industria musical, abandonada la política de cultivo de la contracultura por la izquierda, los músicos de la onda chicana defendieron los espacios reconociendo la correlación desfavorable de fuerzas. Las tensiones inherentes a la contracultura se convirtieron en la justificación para reprimirlos, controlarlos y finalmente prohibirlos. Así, más que enfrentar una crisis,⁷ el Estado autoritario y patriarcal se fortaleció política e ideológicamente con la contracultura en descomposición.

Para mostrar los mecanismos del poder autoritario utilizamos diversas fuentes. Por una parte, de documentos del aparato de vigilancia del Estado producidos por la Dirección Federal de Seguridad (DFS) que no sólo vigiló sistemáticamente a la oposición política, sino a toda aquella manifestación que

6 Recupero el concepto de infrapolítica de Scott (2000) con el cual se aprehenden las prácticas relacionadas con el discurso oculto de los dominados orientadas a subvertir de modo indirecto las relaciones de dominación a pequeña escala y que contienen las bases estructurales y culturales para la práctica política abierta más compleja. Es la base que permite prácticas de resistencia masivas y abiertas, aparentemente espontáneas, anónimas o carentes de organización, que exteriorizan ese mundo simbólico que rechaza la relación de opresión representada. Dicho autor ha demostrado que estas prácticas políticas no expresan incapacidad de acción política, sino un aprendizaje popular traducido en sabiduría táctica frente a las limitaciones vigentes para desenvolver formas de protesta y resistencia seguras que exploran los límites simbólicos y materiales de lo permitido en cada desafío abierto contra la dominación en correlación con los castigos impuestos por las élites dominantes (2000: 39, 182, 217-237, 261). En un artículo en proceso de dictaminación he dedicado espacio a la relación entre la infrapolítica contracultural y las organizaciones políticas de izquierda para usar los festivales como espacio para la protesta. Aquí me circunscribo a caracterizar la dinámica autoritaria y su influencia en el desarrollo de los festivales musicales.

7 Es la tesis de la crisis del Estado patriarcal que atraviesa el trabajo de Zolov en *Rebeldes con causa* (2002).

a su juicio fuese un peligro potencial. Entre ellos estuvieron diversos actores y manifestaciones contraculturales vinculados con los festivales. Se produjeron informes, reportes y fotografías por parte de personal infiltrado en los eventos con seguimiento de inicio a fin. Impregnados por la mirada subrepticia del poder y susceptibles a la reproducción de los prejuicios, se han leído de modo crítico, a contrapelo, pero también se han contrastado con otras fuentes como revistas y periódicos de la época que nos permiten comprender más cabalmente tales espacios en tensión.⁸

En ese sentido, se divide este capítulo en dos apartados. En el primero analizo el papel de los festivales en relación con la necesidad de recomposición de la hegemonía tras la crisis del periodo 1968-1971, así como los intentos de cooptación como lógica de funcionamiento. En la segunda se analiza el proceso de control y represión como correlato a la recomposición y fortalecimiento del Estado patriarcal y autoritario.

Los festivales y la reconstrucción de hegemonía: cooptación

En el bienio posterior al movimiento estudiantil-popular de 1968, los grupos de choque del gobierno, conocidos como porras, utilizaron los conciertos de *rock* para mediatizar el movimiento estudiantil. Aunque el realizado en la Escuela de Economía de la UNAM a principios de 1969 fue rechazado por estudiantes de la izquierda estudiantil, encabezados por Enrique del Val Blanco, en el resto de los festivales promovidos se hizo corriente el reparto gratuito de mariguana entre la juventud para luego venderla a precios bajos (Rivas, 2007: 642; Jardón, 1998: 141); sin embargo, los festivales musicales masivos aún no adquirirían un grado de relevancia para el Estado autoritario.

La centralidad de dichos momentos de reproducción viva de la música sólo se debió al cruce de diversos fenómenos. Primero, el desarrollo de la contracultura con un nuevo movimiento local y su masificación. Segundo, el movimiento musical conocido como la onda chicana, que tuvo auge en esos años con el respaldo de la industria musical nacional y transnacional en ex-

8 Los objetos imagéticos han sido reclasificados y ordenados con base en los lineamientos establecidos por Aguayo y Martínez (2009).

pansión que articulaba regiones fronterizas con el centro.⁹ Por otro lado, la proliferación de pequeños conciertos que contribuían a la reproducción del consumo musical, pero también para la reproducción de las prácticas e identidades contraculturales. Finalmente, la represión política alrededor de 1968 que, en la extensión del campo de lo reprimible, alcanzó las prácticas culturales independientes y la contracultura. Con ello los festivales adquirieron un carácter político para la disensión pública, desde las prácticas infrapolíticas contraculturales hasta las formas más elementales de protesta impulsadas por la izquierda, pero también para la recomposición de la hegemonía por parte del Estado mediante los festivales como concesiones que daban cuenta de la existencia de libertades democráticas bajo la “apertura democrática”.

Dos acontecimientos son centrales para comprender la tensión en que se construyeron tales espacios. Por un lado, las presentaciones internacionales de grupos como Union Gap, The Birds y The Doors en 1969 en el centro nocturno Fórum, impulsadas por la industria discográfica, mostraron la demanda masiva de participación cuando transgredieron las barreras de clase en el espacio público, tornándola en una potencial conquista juvenil ante la represión inminente (Zolov, 2002: 210-217). Por otro, el riesgo de mediatización, pues el Departamento del Distrito Federal en los primeros meses de 1971 trató de canalizar la demanda juvenil en vinculación con la industria discográfica en una serie de conciertos dominicales, con la recompensa de un contrato de grabación e instrumentos musicales para los conjuntos ganadores. Las presentaciones generaron tensiones no sólo por la exigencia del público de música original, sino por los intentos de cooptación institucional intentando generar empatía con la jerga jipi (Castañeda, 1971, mayo).

En tales condiciones, el impulso por realizar presentaciones masivas cristalizó en una serie de festivales de carácter contracultural en el primer lustro de la década de 1970. Tras varios fracasos de conciertos masivos por la falta de difusión, segregación de clase o intentos de cooptación, el festival

9 Desde la década de 1960 se desarrolló una dialéctica centro-frontera con la llegada de música estadounidense por medio de radiodifusoras. Desde ciudad Acuña, Coahuila, con Wolfman Jack vinculó la frontera con El Paso, Texas, y Los Ángeles, California, en las décadas de 1960 y 1970, difundiendo contenido no permitido por el gobierno. Eso impulsó la penetración y apropiación del rock estadounidense y estimuló las camadas de músicos fronterizos que alimentaron la industria musical nacional y transnacional en la capital (Wolfman, 2016; Moyle 2015). Agradezco a mi colega Felipe Bárcenas por haberme hecho notar este relevante aspecto de la dinámica musical entre las regiones y el centro. Sobre la onda chicana ver Zolov (2004).

Avándaro de 1971 fue el primer momento de cristalización de dicho empuje, en éste se conjugaron intereses empresariales y medios de comunicación, conjuntos musicales,¹⁰ la participación de la pluralidad de subjetividades rebeldes contraculturales en un espacio abierto y sin limitaciones de clase. El empuje de Avándaro llevó a un intento de festival similar en Monterrey un mes más tarde, abortado por el despliegue de la maquinaria autoritaria luego de que la primera experiencia mostrara la imposibilidad de cooptación. Ya sin el apoyo de los grandes intereses empresariales o la participación de la izquierda, se realizaron eventos a los que la maquinaria del Estado permitió realizarse en condiciones de subordinación y en espacios controlados. En esas condiciones se realizaron los festivales de Cuernavaca y Querétaro en 1973, pero cuando un festival buscaba realizarse en un espacio abierto y no controlado fue disuelto, como en Puebla (1974) y el intento de reeditar Avándaro en 1976 incorporando otras expresiones musicales. En secreto y sujetos a la condición de no realizar publicidad ni tener presencia mediática, se pudieron realizar festivales privados en 1972 y 1975, por lo cual existe poca información. A lo largo de ese periodo se fue exacerbando el autoritarismo del intento de la cooptación al control y la represión abierta con la colaboración de las autoridades estatales y locales (Figura 1).

10 Eduardo López Negrete, administrador de empresas, organizó el evento con permiso de las autoridades locales. Para eso registró la compañía organizadora de carreras y festivales Promotora G.O., S.A el 3 de septiembre de 1971. Contó con varios colaboradores: Luis de Llano Macedo –promoción, transmisión por radio y televisión, sonido e iluminación y contratación de conjuntos musicales–; Justino Compeán, publicidad (era el vínculo con la publicitaria McCann-Erickson Stampton que trabajaba para Coca-Cola, fundamental para la comercialización y presencia de la marca en Avándaro); Ramón Fernández Fariñas, concesiones y venta de alimentos y bebidas; David D'Agrosa Molinari, la carrera de automóviles, y Armando Molina, quien había participado en La Máquina del Sonido fundada en 1967 y dirigido la revista *Pop*, antes del festival había formado con Waldo Tena la empresa Producción Arte para representar a los grupos Bandido, El Ritual, Peace and Love, Three Souls in my Mind, Polvo, Macho y Búfalo para que ejecutaran música original (AGN/DFS/ Festival Rock y Ruedas “Avándaro” [versión pública], C. 201, L. único, f. 186, 191 y 199; AGN/DFS/ Informes Diarios, c. 2470, e. único, f. 165; Castelazo, 1978, diciembre 23; Zolov, 2002: 281-282).



Figura 1. Festivales musicales contraculturales en México, 1971-1976

El festival de Avándaro se desarrolló de manera informal y formal durante el 11 y 12 de septiembre de 1971.¹¹ Se implementaron mecanismos de vigilancia: organizadores, policía local y estatal, así como agentes secretos del aparato de inteligencia. Dos compañías de la 22ª Zona Militar, bomberos, policías de Seguridad Pública y Tránsito, 400 policías judiciales del Estado de

11 Desde la tarde del 9 de septiembre acamparon grupos a orillas del lago y alrededor del circuito. Para llegar, diversos grupos juveniles tomaron camiones, uno de los principales actos introducidos por la izquierda estudiantil, y en la carretera pequeñas caravanas de jipis pedían aventón. Por la noche del 11 de septiembre ya había en el lugar poco más de cien mil personas. La gran afluencia de asistentes desembocó en el congestionamiento del tránsito desde Toluca a Valle de Bravo y en el flujo de peatones en la carretera de Valle de Bravo a Avándaro. Ante la impaciencia de los asistentes entre las dos y las seis de la tarde del 11 de septiembre comenzó el concierto de manera no oficial con La Sociedad Anónima y La Pared de Enfrente. Por la noche, los Dug Dug's dieron inicio formal, continuó después El Epílogo, La División del Norte, Los Tequila, Peace And Love, El Ritual, Enigma, Zafiro, La Tinta Blanca y El Amor. El evento se prolongó hasta alrededor de las cuatro de la madrugada cuando se descompuso una planta de energía, tras cuya reparación continuó el festival. Three Souls in my Mind fue el último conjunto en presentarse, tocó sólo media hora hasta que el sonido dejó de funcionar y el festival se declaró terminado (agn/DFS/ Festival Rock y Ruedas "Avándaro" (versión pública), c. 201, l. único, f. 193; agn/DFS/ Información General de los Estados, c. 1331A, e. 2, f. 334; agn/imc/DFS/ Informes Diarios, c. 2470, e. único, f. 98-100; Zolov, 2002: 285).

México se sumaron a la seguridad aportada por los organizadores.¹² Además, elementos jóvenes infiltrados de la Dirección Federal de Seguridad (DFS) fueron colocados en sitios estratégicos para impedir el ingreso a militantes de organizaciones políticas de izquierda y prevenir cualquier acto de protesta (Mendoza, 1971). Estos elementos cumplieron con las tareas de producción de informes y fotografías para documentar el festival (Figura 2).



Figura 2. MXAGNDIPS-8-1614A. Perspectiva de un costado del escenario. Estado de México, Avándaro, Valle de Bravo, 11 de septiembre de 1971. AGN/ DIPS/ C. 1614^a

Conjuntamente con esas condiciones, se implementaron mecanismos orientados a cooptar paternalistamente a la asistencia. En el intermedio de la participación de los conjuntos se anunció que el Gobierno Federal enviaría 300 camiones para descongestionar el tránsito. Se advertía que, si Avándaro resultaba positivo, se permitiría realizar otro de igual magnitud; sin embargo, en una muestra de rechazo por parte de la juventud antiautoritaria del intento de cobijo paternalista, las masas multisectoriales y no domesticadas reaccionaron con chiflidos, groserías e insultos, fue un eco de una actitud de rechazo

12 AGN/ DFS/ Festival Rock y Ruedas “Avándaro” (versión pública), c. 201, l. único, f. 200-201.

que ya habían expresado al comienzo del evento cuando confundieron helicópteros que repartían propaganda de las disqueras con los del gobierno.¹³ De hecho, la comunidad contracultural musicalmente imaginada también se afirmaba como una comunidad política renuente a ser canalizada mediante los mecanismos de cooptación gubernamental. La contracultura, el consumo de drogas y la audición musical se convirtieron en herramientas para articular el rechazo, la oposición y el enfrentamiento directo con el autoritarismo en el contexto represivo.

De tal modo que las fuerzas de seguridad no interfirieron con represión frente a las prácticas contraculturales y antiautoritarias de cerca de 200 mil personas, una cifra cercana a las manifestaciones públicas más nutridas durante el movimiento estudiantil-popular de 1968. De hecho, ante la apropiación del espacio por parte del público en la explanada y en las torres que mantenían las cámaras de televisión, el aparato de seguridad del Estado de México abrigó el temor de que la situación se tornara en un desorden absoluto.¹⁴ Cuando la fuerza numérica antiautoritaria fue alimentada y exacerbada por el consumo de droga y la incitación a su consumo se acentuó la alarma por la noche del 11 de septiembre cuando un joven irrumpió en el escenario y apoderado del micrófono exclamó: “jóvenes mexicanos hay que seguirnos drogando, amor y paz”.¹⁵ Paradójicamente, la distribución de droga por parte de los propios elementos de seguridad exacerbó esta actitud desafiante: Jorge del Valle, maestro en psicología por la UNAM –quien asistió al festival– afirmó que “ésta casi siempre se repartía gratuitamente, por los mismos policías que estuvieron presentes, dizque vigilando el orden. Algunos jóvenes que no eran adictos a la droga, motivados por su curiosidad y la facilidad con que podían obtenerla, la fumaron” ([S.A.], 1971, septiembre 14). De hecho, los organizadores pasaron de incitar al consumo a conminar a no armar desorden ni consumir más droga. Según informes de la DFS al menos la mitad de los asistentes se encontraban fuera de sí.¹⁶

13 AGN/ DFS/ Festival Rock y Ruedas “Avándaro” (versión pública), c. 201, l. único, f. 227; AGN/ DFS/ Informes Diarios, c. 2470, e. único, f. 100, 164-165. Zolov (2002: 297) coincide con esta interpretación de intento de cooptación de la contracultura.

14 AGN/ DFS/ Informes Diarios, c. 2470, e. único, f. 100.

15 AGN/ DFS/ Informes Diarios, c. 2470, e. único, f. 100 y 164.

16 AGN/ DFS/ Informes Diarios, c. 2470, e. único, f. 98 y 100.

Las interpretaciones respecto del carácter mediatizador y desmovilizador del festival predominaron en la izquierda. En las universidades lo consideraron experimento político contra enemigos políticos, así como de la demagogia echeverrista y de control social para canalizar el descontento social, promotor una juventud drogadicta mediante la venta de drogas por parte de soldados y la nula acción de las corporaciones estatales y federales para luego reprobar lo acaecido el 10 de junio y en aras de frenar la agitación juvenil desde 1968.¹⁷ Aunque los cuadros estudiantiles del Partido Comunista Mexicano (PCM) intentaron politizar el festival mediante brigadas, las conclusiones expresadas en los documentos de la JC y en particular de los Comités de Barrio criticaban la actitud gubernamental en Avándaro en comparación con la actitud represora de las marchas del 13 de septiembre de 1968 y del 10 de junio de 1971. Se concluía que “la juventud preferida del régimen empieza a vislumbrarse: la adhesiva o la evasiva, nunca la impugnadora” y se denunciaba el ocultamiento del conflicto de clase bajo la apariencia de uno generacional, ya que esa juventud:

que puede pasar varias horas escuchando música, que no quiere sino “paz y amor”, que en no pocos casos ingiere tóxicos, que intenta evadirse de la realidad y crear un mundo ajeno –por las normas sociales, el lenguaje, la música, la vestimenta, etc.–, puede ser objeto hasta de ayuda: se le puede tender un cordón policiaco-militar que sirva de mudo testigo, se pueden llevar carros de la CONASUPO para equilibrar la existencia y la demanda de alimentos y bebidas; en suma, se puede coadyuvar a institucionalizar la supuesta protesta (Avándaro, 1971d).

Las tensiones inherentes a la contracultura denunciadas en los intentos de cooptación gubernamental se convirtieron en la justificación para desacreditarlos paternalmente. La prensa secundaba el discurso de existencia de libertades democráticas y de reunión a la vez que denunciaba el consumo de drogas –exacerbado por la promoción de la policía– junto con la presencia de alcohol, el nudismo, el libertinaje, la falta de respeto a la bandera nacional, así como supuestas muertes, violaciones y conflictos diversos para desacreditar al festival, en contraposición al discurso de existencia de libertades de reunión y expresión.

17 AGN/ sg/ dips/ Generalidades, c. 1614-A, e. 1, f. 304 y 456; agn/ DFS/ Festival Rock y Ruedas “Avándaro” (versión pública), c. 201, l. único, f. 125-129.

Basta para ello una somera revisión de las ediciones de los días posteriores para observar una lluvia de noticias orientadas a vilipendiar el concierto. Del mismo modo, la derecha católica por medio de la Juventud Inconforme Positiva (JIP) realizó una ofensiva que denunció la desnudez y consumo de drogas que daban lugar al libertinaje con la connivencia de autoridades y militares. Venía ahí el quiebre de la autoridad gubernamental, el proceso, el civismo y de la autoridad divida debido a “la coexistencia pacífica con la degeneración, con el comunismo, con los enemigos mortales de la juventud”. El comunicado exhortaba al gobierno a combatir tales prácticas, a la Iglesia a predicar el culto divino, a la familia a acentuar la moral y a la juventud a declarar la guerra al jipismo y la degeneración. La declaración fue fortalecida con el mitin de 5 mil personas realizado en Puebla el 23 de septiembre en el que con antorchas se protestaba contra el comunismo y el jipismo, así como a favor del cristianismo y el nacionalismo.¹⁸

Bajo tales justificaciones, la respuesta gubernamental se orientó a comprometer a la juventud. Aunque al inicio se intentó responsabilizar a los organizadores mediante una amplia investigación en todos los niveles gubernamentales, se especuló sobre un potencial ataque a la posición política de Carlos Hank González, gobernador del estado de México enemistado con Echeverría, pero bajo el argumento de respeto a las soberanías locales ninguna autoridad fue responsabilizada. Se vilipendió el abuso por parte de los intereses privados y la culpa recayó en los jóvenes: hubo más de treinta detenidos consignados por delitos contra la salud por la venta de marihuana (Avándaro, 1971d; 30 vándalos, 1971e; Es casi seguro, 1971j).¹⁹

Se ejerció una acción moralizante que anunciaba el autoritarismo en la censura bajo el argumento de la existencia de libertades políticas que no se sabían utilizar. Si bien se ha considerado la suspensión de la transmisión de Radio Juventud como un acto autoritario frente al lenguaje de los músicos (Paredes y Blanc, 2010: 410; Zolov, 2002: 281-282), lo cierto es que los locutores afirmaron haberlo hecho por haber transcurrido un periodo muy prolongado en transmisión. Unas semanas después sí se censuraron las transmisiones de la emisora y fue multada por transmitir la canción “Marihuana” y las mentadas de madre. Los locutores fueron cesados bajo el argumento de reajuste de per-

18 AGN/ DFS/ Festival Rock y Ruedas “Avándaro” (versión pública), c. 201, l. único, f. 30-31, 35-37.

19 La tesis del festival para desacreditar a Hank González ha sido defendida actualmente por Rubli (2007: 488-502).

sonal del Grupo Oro al que pertenecía la estación radial, además de controlarse los centros y portadas de acetatos para evitar ofensas a la moral y buenas costumbres (Galván, 2013: 57-59; Zolov, 2002: 302).

La realidad es que los costos políticos y morales habían sido minúsculos en comparación con las ganancias y el negocio potencial que representaban. Se calcula una ganancia de 10 millones de pesos por entradas y consumo en las concesiones a las refresqueras y cerveceras (Michel, 1971). Así, aunque se ha argumentado que bajo las presiones la Cámara Nacional de la Industria de la Radiodifusión y del gobierno se dio marcha atrás al apoyo a los músicos que habían vehiculado la contracultura y eran motivo de festivales (Zolov, 2002: 306), se preveía un gran negocio. Circularon versiones de estudio del evento: *Vibraciones del 11 de septiembre* (Polydor) y *Rock en Avándaro* (Orfeón); revistas como *Piedra Rodante*, *Ídolos del rock*, *Pop*, *México Canta* y *Dimensión* continuaron su papel fundamental en la promoción de la contracultura y la onda chicana dando visos de vitalidad comercial y una promisoría comercialización del *rock* durante el resto del año con la promoción de la serie “10 del pop de 1971”. Incluso para principios de 1972 se consideraba que el empuje de la onda chicana podría tener repercusiones mundiales por medio del conjunto La Revolución de Emiliano Zapata (Ortiz, 1972).

No sorprende así que, pese a las críticas moralistas, la realización de Avándaro diera lugar a realizar otros festivales y audiciones musicales en los que hubo expresiones de protesta social encubierta y aceleraron la respuesta autoritaria ante la imposibilidad de cooptación. Poco después de Avándaro comenzó a promoverse una audición musical pública de 24 horas con venta de boletos para una carrera de autos en Monterrey, Nuevo León, como un Festival de Música Pop y Rock and Roll a realizarse el 22 de octubre, con el permiso de las autoridades locales. El permiso se tramitó ante la autoridad local responsable de organizar festivales semanales en la Plaza Zaragoza y se anunció como festival bajo el lema “A vencer o morir”, que denotaba la identificación entre festival y protesta. Esto alertó a las autoridades del peligro del evento ante la potencial llegada de “agitadores” y “provocadores” –tal como se buscaba prevenir en Avándaro–. Al conocer de la autorización y de la propaganda, la respuesta de Gerardo Torres Díaz, alcalde local, fue la suspensión (Actúan, 1971g). No sorprende que fuera en una de las localidades donde el movimiento estudiantil y popular eran fuertes.

Para cuando se ejecutó la orden ya se habían reunido en la plaza cinco mil jóvenes entre los que se encontraban activistas estudiantiles. En una suerte de protesta contra la moral vigente los jóvenes realizaron “actos bochornosos” en público y desnudaron a la gente que pasaba. La protesta creció cuando se anunció la cancelación del evento y comenzaron a ser apedreados escaparates de comercio, el edificio del gobierno municipal, el local de la estación de radio y se destruyeron teléfonos públicos. Un grupo de 150 jóvenes se enfrentó con la policía, que hasta el momento había permanecido observando, y alentó a otros dos mil a continuar una lucha en la plaza y calles aledañas que se prolongó hasta entrada la madrugada. Sólo la intervención coordinada de diversos cuerpos policiacos logró disolver la protesta multitudinaria y se detuvieron a poco más de medio centenar de ellos, quienes fueron consignados por daños a las propiedades afectadas. No obstante, los detenidos lograron eludir la cárcel cuando manifestaron que sólo transitaban por el lugar, apelando al anonimato que brindaba una acción de protesta en multitud.²⁰ En efecto, el festival había mostrado la manera en que un espacio así se podía transformar en un mecanismo seguro para la protesta antiautoritaria encubierta bajo el cobijo de la multitud.

De ahí que no sorprendan los temores de que los festivales musicales funcionaran como espacios no controlados susceptibles para la protesta social, por lo que inició una acción autoritaria contra las mediaciones económicas de la música que alimentaban la reproducción viva. Durante 1972 se imposibilitó la creación de mercado y de consumo al suprimir la proyección de música en radio y en prensa –las que desaparecieron por fuertes presiones, incluso de violencia física–, se obligó a las compañías a ceder su autonomía estética y componer música que no fuese contracultural, por lo que cedían o eran despedidos, pese a las protestas públicas.²¹ Una vez que se modificaron las relaciones de producción-distribución y consumo musicales, los músicos

20 Los nombres de los detenidos eran: Álvaro Ernesto Delgado Montalvo, Raúl Sergio Gómez González, Enrique Adolfo Delgado Montalvo, Ramiro González Alvarado, Huego Raúl Treviño Andar, Francisco Javier González Almaguer, Salvador Leandro Moreno, Luis Lauro González, Juan Manuel Cázares Villalobos, Jorge Gerardo Escalera Garza, Jaime Barrera Velázquez, José Galindo García, Armando Martínez Torres, Juan Ángel Escalera García, J. Guadalupe de León Moncada, Juan José Padilla López, Rodolfo Medrano Zamora, Enrique Benítez Reséndiz, Julio César Zepeda Villarreal, Pedro Manuel Garza Cuervo y Alfredo Guillén Gutiérrez (agn/ DFS/ Festivales de música, e. 14-4-71, l. 2, f. 1; 30 vándalos, 1971e; Para evadir, 1971f; Actuán, 1971g; Daños, 1971h; 21 detenidos, 1971i; Es casi seguro, 1971j).

21 AGN/ DFS, Periódico “Piedra Rodante”, e. 65-206-72, l. 1, f. 1-3, 6 y 27; Miranda, 1972, mayo; Ortiz, 1972. Manifiesto de los Músicos. En Valdés, 2002: 34-35; Zolov, 2002: 306-307.

continuaron impulsando los festivales musicales, pero con una correlación de fuerzas desfavorable, limitadas capacidades organizativas y sin el apoyo de la industria musical. Ello obligó a tales eventos a realizarse de modo privado como el de Temixco, Morelos, a mediados de 1972 o bien subordinarse a las limitaciones que les imprimía la lógica autoritaria.

La recomposición autoritaria: del control a la prohibición

Los festivales contraculturales precisaban de espacios abiertos no controlados para la libre apropiación social, así como para la protesta encubierta. Ese elemento fue rápidamente identificado por las autoridades. No se prohibieron de manera abierta los festivales que intentaron realizarse en tanto carecían capacidad de proyección mediática. En conjunto fueron reclusos a espacios cerrados y bien controlados, así como sujetos a las condiciones impuestas por las autoridades gubernamentales con la articulación de los niveles municipales y estatales. La protesta contracultural comenzó a ser domesticada en relación directa a la recomposición del Estado patriarcal y autoritario hasta que finalmente fue abiertamente prohibida.

La dimensión del control se expresó en los festivales de Cuernavaca y Querétaro en el año de 1973, los cuales se desarrollaron dentro de un lienzo charro y en un estadio de fútbol respectivamente. En ellos se subordinó la contracultura a las instituciones gubernamentales para obtener permiso, desde el nivel estatal hasta el local, pasando por el conocimiento de los funcionarios subordinados. Aunado a ello, la aceptación de las condiciones impuestas, la auto represión con la asunción de medidas de vigilancia, la participación de las instituciones de policía, e incluso del ejército, fueron la expresión de las tensiones de la contracultura y su lento desvanecimiento.



Figura 3. MXAGNDFSfestivales-1-14-4-73-2. Panorámica del festival de *rock* en el lienzo charro de Buenavista, Cuernavaca, Morelos. AGN/DFS/ Festivales de música, e. 14-4-73, l. 2, f. 3.

El festival de Cuernavaca, realizado el 17 de junio, coordinado por Alfonso Amor, alumno de la Facultad de Derecho de la UNAM, buscaba destinar los ingresos a comprar libros de la Biblioteca de la Facultad de Derecho y los gastos del Comité Ejecutivo de la Sociedad de Alumnos de la Universidad de Morelos y el resto sería de ganancias personales. Previa autorización directa de Felipe Rivera Crespo, gobernador del Estado de Morelos, Carlos Rodríguez Terrazas, director de Licencias y Reglamentos, en conjunto con David Jiménez González, presidente municipal de Cuernavaca, permitieron la realización bajo la condición de no vender bebidas alcohólicas, tener un horario restringido y vigilancia policial, pues de sus resultados dependían futuros permisos. Aunque se realizaría en el espacio abierto del Jardín Borda en el centro de la localidad, las autoridades ordenaron su traslado al lienzo charro a las afueras de la ciudad y cerca del cuartel de la XXIV Zona Militar para prevenir cualquier incidente (Figura 3). Las medidas tomadas no sorprenden, pues el evento tenía un cariz político expresado el día del evento durante la misa panamericana celebrada en la Catedral de Cuernavaca en la cual Sergio Méndez

Arceo,²² obispo y oficiante de la misa, señalaba a los feligreses que el Festival Pop a realizarse en el lienzo charro de Buenavista era una reunión de fiesta y de protesta.²³

El desbordamiento del evento era menos probable con la limitación impuesta al concentrar a la juventud dentro de un espacio cerrado y controlado. Los jóvenes procedentes de diversas partes de la república habían llegado caminando o por aventón, mientras que no hubo tolerancia con los 160 estudiantes del Colegio de Ciencias y Humanidades de Azcapotzalco y de la Preparatoria 5 que fueron detenidos por la policía de la Ciudad de México luego de haber tomado tres autobuses para dirigirse al festival, fueron acusados de asociación delictuosa y robo de uso (García, 1973; Iban al Festival, 1973b). El lienzo tenía capacidad para un máximo de 3 mil personas, pero las autoridades cifraron una asistencia de 6,500 personas que se redujeron al cupo máximo en el transcurso del evento,²⁴ mientras que la prensa contabilizó más de 10 mil personas –8 mil hombres y 2 mil mujeres– acampando en el ruedo, esta cifra más correspondiente con las fotografías tomadas por los agentes de la DFS. Estaban inspeccionados por un Comité de Vigilancia de cien estudiantes y policías bajo el mando del coronel Francisco Quiroga Turrubiates y el ejército acuartelado en la localidad.

El festival de Querétaro realizado tres meses después en el estadio de fútbol estatal, el 8 de septiembre de 1973, superó las primeras negativas de Manuel Trejo Vega, presidente municipal. Fue promovido por una comisión de cien personas encabezada Juan Carlos Palacios Mondragón, estudiante de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), bajo a las condiciones del presidente municipal de no introducir bebidas alcohólicas o drogas. Las limitaciones espaciales y las prohibiciones, junto con el clima, incidieron en la exigua asistencia ascendente a 2 mil personas, aun cuando el sitio tenía cabida para unas 10 mil y había vendido 8 mil boletos; el viento fue suspendido por la noche a causa de la lluvia.²⁵

22 Méndez Arceo fue vigilado de cerca por la DFS por órdenes expresas de Echeverría y del gobernador de Cuernavaca pues desde que había viajado a Chile al Encuentro de Cristianos por el Socialismo se le relacionaba con la guerrilla, las huelgas y los movimientos sociales (Mier, 2003: 136-137).

23 AGN/ DFS, Festivales de música, e. 14-4-73, l. 2, f. 24 y 26; Otro Avándaro, 1973^a.

24 AGN/ DFS, Festivales de música, e. 14-4-73, l. 2, f. 24 y 26.

25 AGN/ DFS, Festivales de música, e. 100-20-1, l. 5, f. 304, 306 y 308. Los grupos que se presentaron en la ocasión fueron Medusa, Náhuatl, Pájaro Alberto y Sacrosaurio, Three Souls In My Mind, Tinta Blanca y los locales Smocking, Escusado Ocupado y T. Tock's (Pérez C., 1975).

También jugó un papel la autorepresión de los músicos y organizadores para difundir la imagen de un tipo de música ordenada. Los conjuntos que se presentaron en Cuernavaca²⁶ buscaban demostrar la viabilidad de reuniones juveniles con orden y obtener una fuente de ingresos luego de ser marginados de la radio y empresas discográficas comerciales. Armando Molina, del grupo México 13, lo consideraba un éxito económico, el comienzo de más conciertos y fuentes de trabajo, por lo cual agradeció la autorización al gobernador y al presidente municipal, presente en el evento.²⁷

Se habían reafirmado prácticas, símbolos, lenguaje e idearios contraculturales, como la apropiación jazzística del himno nacional por el conjunto Náhuatl o el flujo de la jerga contracultural, al tiempo que, pese a las prohibiciones, afloraron las tensiones exacerbadas con las presiones mediáticas que acentuaban el consumo de drogas y la degeneración juvenil. En Cuernavaca hubo consumo de marihuana, licor e inhalación de cemento y adelgazante; los llamados de organizadores y conjuntos para no desnudarse fueron blanco de abucheos de un individuo que lo realizó, mientras que en Querétaro los informes de la DFS hablan de un consumo generalizado de marihuana, pastillas y alcohol,²⁸ el primero tuvo mayor eco en la prensa. Aún cuando la prensa en conjunto reconocía el comportamiento refrenado de los jóvenes en Cuernavaca, acentuó la crítica escrita y gráfica para descalificar y criminalizar a la juventud y sus prácticas a partir de la drogadicción en todas sus expresiones y consecuencias, subrayadas con la represión, el desencanto y la marginación (Saad, 1973; Haces, 1973). A la vez la prensa denunciaba la omisión y tolerancia gubernamental, por lo cual Artemio Rubio y Mendizabal, de *El Universal*, señalaba que “esos festivales no pueden, no deben celebrarse por ningún concepto. Porque si un mariguano es peligroso por las calles, andando solo, imagínese usted lo que varios centenares o millares de mariguanos pueden hacer en un momento dado, cuando menos se piense y se sospeche” (Rubio, 1973).

26 Desde las 9 de la mañana se presentaron Árbol, Medusa, Las Abejas, El Toro, Enigma, Norma y Náhuatl, con la presencia otros más reconocidos como los Dug Dug's, Three Souls In My Mind, Peace and Love, La Revolución de Emiliano Zapata, México 13 y Anáhuac. Por su parte, los documentos de la DFS sostienen que fueron Toro, Medusa, Las Abejas, Dug Dugs, El Pájaro y Sus Amigos, Three Souls in my Mind, La Raza, Náhuatl y Peace and Love. agn/ DFS, Festivales de música, e. 14-4-73, l. 2, f. 28.

27 AGN/ DFS, Festivales de música, e. 14-4-73, l. 2, f. 25 y Saad, G., 1973.

28 AGN/ DFS, Festivales de música, e. 100-20-1, l. 5, f. 304, 306 y 308.

Finalmente, la responsabilidad bajaba hasta el núcleo familiar, el debilitamiento de la moral y la poca vigilancia paterna (Editorial, 1973c).



Figura 4. MXAGNDFSfestivales-1-100-19-38-1. Presa Manuel Ávila Camacho y terrenos adyacentes, Lago de Valsequillo, Puebla. AGN/ DFS/ Festivales de música, e. 100-19-1, l. 38, f. 272.

A partir de entonces, el régimen autoritario decidió prohibir cualquier tipo de concentración juvenil abierta y masiva, reprimió a organizadores y asistentes, aun cuando fuesen intentos de cooptación institucional. Fue el caso del Festival de Música Pop en Puebla que pretendía realizarse los días 14 y 15 de septiembre de 1974 en las inmediaciones del Lago de Valsequillo, en la presa Manuel Ávila Camacho. A pesar de la negativa del gobierno estatal, fue organizado por integrantes locales del INJUVE alentados por Óscar Vázquez Jiménez, presidente local de la institución, quien prometió solucionar el obstáculo desde la capital. Para ello comisionó a Armando Vázquez Sánchez para realizar trámites y obtener permisos, quien promovió un amparo en los juzgados de la ciudad ante la negativa de las autoridades locales, con lo cual impulsó propaganda en radio y televisión. Con el amparo entregado al grupo de jóvenes y una cantidad de 2 mil pesos para alquilar una planta portátil

generadora de luz, se transportaron en una camioneta Javier Palacios Salas,²⁹ Antonio Cabrera Ramírez, Alberto González Cejudo y Daniel Velasco.

El espacio abierto e ilimitado apenas por las aguas de la presa (Figura 4) representaba un peligro potencial de tornarse en un Avándaro con asistencia masiva, alimentada por el impacto mediático de su anuncio en radio y televisión, contraviniendo las prohibiciones establecidas en los años previos. El evento había vendido cerca de 25 mil boletos y para la tarde del 14 de septiembre había reunidas en los alrededores del lago 10 mil personas de ambos sexos procedentes de diversas entidades. Existía no sólo la posibilidad de la reproducción de prácticas contraculturales vinculadas con el naturismo, el yoga, la meditación y el consumo de drogas, sino que, incluso, podía dar lugar a un rechazo político mediante una protesta masiva al conjugar a una multitud juvenil antiautoritaria y medianamente politizada, pero ya sin el catalizador que representaba el trabajo político de la izquierda.

De ahí que se movilizaran los medios necesarios para impedir el festival. Quienes transportaban la planta fueron detenidos antes de llegar al sitio para encontrarse con Abel Cerón San Nicolás, dirigente estatal del INJUVE, y Juan Gómez Solís, presidente del Comité Ejecutivo estatal de la institución. La Dirección General de Policía y Tránsito había girado órdenes para detener a 27 camiones en que viajaban numerosos jóvenes, mientras que, con la negativa para realizar el festival de Luis Vázquez Lapuente, presidente municipal de San Juan de Dios Tzicatlacoyapán, la policía apostada en lago comenzó a desalojar a los jóvenes que ya se encontraban ahí (Figura 5). La mayoría se retiró, mientras que los 2 mil que decidieron quedarse fueron detenidos y remitidos a la cárcel municipal. Cerca de 900 fueron liberados en Puebla y volvieron a su lugar de origen en caravanas por la orilla de la carretera (Figura 6), la policía tenía instrucciones de remitir de vuelta a todo vehículo que pretendiera entrar para asistir al festival. El resto fue enviado a la Ciudad de México a bordo de autobuses y dejados en Río Frío, en los límites del Estado de México y Puebla, donde esperaban treinta patrullas de Policía Preventiva para remitirlos a las diversas colonias del ex Vaso de Texcoco.³⁰

29 Presidente de la Comisión Nacional de Acción Política del Consejo Nacional Directivo del INJUVE y afiliado a la Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP).

30 AGN/ DFS, Festivales de música, e. 100-19-1, l. 38, f. 227, 235 y 258-262.



Figura 5. MXAGNDFSfestivales-2-100-19-38-1. Jóvenes en los terrenos adyacentes al Lago de Valsequillo, Puebla, 1974. AGN/ DFS/ Festivales de música, e. 100-19-1, l. 38, f. 272.



Figura 6. MXAGNDFSfestivales-3-100-19-38-1. Jóvenes varados en la carretera, Puebla, 1974. AGN/ DFS/ Festivales de música, e. 100-19-1, l. 38, f. 272.

Los detenidos fueron interrogados junto con Vázquez Jiménez, una acción punitiva fuerte contra ellos como responsables. En las declaraciones se afirmaba que Armando Vázquez Sánchez, miembro del Comité Ejecutivo estatal del INJUVE, había solicitado ayuda para la organización, a lo cual había accedido Vázquez Jiménez con la prevención de los peligros de realizarlo al tratarse de *rock* y aun así lo apoyó con el contacto de dos miembros más del instituto. Para responsabilizarlo, el 15 de septiembre de 1974, el diario *Ovaciones* publicó una nota en la que Vázquez Sánchez asumía la responsabilidad total. Aunque ciertamente había obtenido el permiso del presidente municipal para la venta de boletos, se averiguó que vivía en un cuarto de azotea apenas amueblado en la colonia San Rafael del D.F., por el cual pagaba un alquiler de doscientos pesos, de lo que inferían que carecía de recursos e instrucción para redactar dicha carta. El resultado de las indagatorias señaló a Faustino Vázquez como el autor intelectual, por lo que fue consignado junto con el resto de los detenidos bajo la acusación del delito de fraude e investigado por delitos contra la salud, para las pruebas utilizaron las drogas decomisadas a los asistentes. De los detenidos, sólo Daniel Velasco Pérez fue liberado al comprobarse que su participación se había reducido a conducir la camioneta que transportaba la planta de luz.³¹ El caso da cuenta a la vez del temor de las autoridades por la sobrepolitización de la institución y las posibles consecuencias de ésta al promover reuniones juveniles de tal magnitud bajo el antiautoritarismo que vehiculaba la contracultura.

La era de los festivales había terminado. Quedó claro en los dos años siguientes cuando apenas se concedió un permiso para celebrar un festival privado en los clubes de elite en Valle de Bravo (1975), con la condición de que no fuese de *rock* ni que tuviera difusión mediática (Zolov, 2002: 309). Los músicos intentaron acercarse a formas musicales no estigmatizadas como la música académica, el *jazz* o el folclor, como sucedió con el festival La Creación del Infierno de los Músicos, auspiciado por la Casa de Cultura del Estado, una Comisión de Radiodifusión y Micky Salas, exbaterista de Javier Bátiz, que pretendía realizarse en abril de 1976 en Valle de Bravo en aras de revivir una experiencia similar a Avándaro. Si bien se había omitido la mención de los

31 AGN/ DFS, Festivales de música, e. 100-19-1, l. 38, f. 154-155, 283-287 y 316.

grupos de *rock* para evitar la censura, las autoridades decidieron de última hora no conceder el permiso bajo el argumento de algún potencial desorden.³²

A modo de conclusión

Los festivales contraculturales fueron objetos susceptibles de diversas formas de apropiación por parte de músicos, industria musical, medios de comunicación, comunidad celebrante, organizaciones políticas. En este sentido, como hemos observado, fueron disputados por el régimen autoritario en un intento de reconstruir la hegemonía perdida a partir de su actuar en el movimiento estudiantil-popular de 1968; no obstante, dicha inclinación entró en tensión con el carácter antiautoritario de la juventud y la apropiación de lo festivo-musical para reafirmar prácticas e identidades alternativas como una forma de disensión infrapolítica y en algunos casos para incursionar en la protesta abierta.

Los límites de lo permitido fueron establecidos casi de modo inmediato. El régimen autoritario transitó de los intentos de mediatización y cooptación al establecimiento de límites simbólicos y materiales por medio de la estigmatización de las contradicciones de la contracultura, la circunscripción de los festivales a espacios controlados y, finalmente, la represión abierta. En los casos en los que se implementaron medidas punitivas, éstas fueron recibidas por los niveles más bajos de la estructura institucional y la responsabilidad se atribuyó a la juventud y a su familia. La comunidad contracultural fue desarticulada y experimentó transformaciones de su dimensión comunitaria a un individualismo de cambio de valores personales ligado al retorno de alternativas transmundanas. La contracultura sucumbió a sus tensiones sin lograr construir una cultura alterna a la dominante. Los festivales de masas que canalizaban el *rock* como vehículo musical de la contracultura, una vez reprimidos por el autoritarismo, se recluyeron en las escenas musicales locales a lo largo

32 Se pretendía presentar a conjuntos *rock*, jazz, música contemporánea y de laboratorio, así como exhibir películas de festivales como Newport, Montreux, Monterey y Woodstock. Los representantes de la música folclórica serían Guadalupe Trigo, los folcloristas y Cantos Nobles. En el ámbito del jazz se consideró a Cecil Taylor, Elvin Jones, Gato Barbieri y los mexicanos Chilo Morán, Mario Patrón y Juan José Calatayud. Con música académica estarían presentes la Orquesta de Cámara de la UNAM, el Quinteto de Alientos de la Orquesta Sinfónica Nacional y la Sinfónica del Estado de México con el músico francés Charles Munch, como director huésped y como solista al violoncelista Pierre Fournier (Castelazo, 1976a; 1976b).

de la república y en la capital al calor de las fiestas semanales. Explorar el desarrollo de las escenas locales regionales rebasa las intenciones de este capítulo, pero queda como una veta de indagación prometedora.

Fuentes de consulta

Archivo

Archivo General de la Nación

Dirección Federal de Seguridad

Festival Rock y Ruedas “Avándaro” (versión pública)

Festivales de Música

Informes Diarios

Información de los Estados

Información General de los Estados

Dirección de Investigaciones Políticas y Sociales

Generalidades

Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista

Colección Juventud Comunista de México

Periódicos

Avándaro: otra maniobra mediatizadora de la juventud. (1971d, 25 de septiembre). *Boletín. Órgano informativo de los Clubes de Barrio de la Juventud Comunista*. CEMOS, *Colección Juventud Comunista de México*, Carpeta 4.

Boletín. Órgano informativo de los Clubes de Barrio de la Juventud Comunista. CEMOS, *Colección Juventud Comunista de México*, Carpeta 4. (1971d, 25 de septiembre). Avándaro: otra maniobra mediatizadora de la juventud.

Castelazo, A. (1976a, abril). Ahí se va. *Conecte*, 17, 6.

Castelazo, A. (1976b, julio). Ahí se va. *Conecte*, 20, 6.

El Día. (1973a, 17 de junio). Otro Avándaro, hoy, en Cuernavaca. *El Día*.

El Heraldo de México. (1973c, 19 de junio). Editorial. El Festival de Cuernavaca. En *El Heraldo de México*.

- El Porvenir. El periódico de la frontera.* (1971i, 24 de octubre). 21 detenidos por tropelías en la suspensión de un festival.
- El Porvenir. El periódico de la frontera.* (1971i, 24 de octubre). 21 detenidos por tropelías en la suspensión de un festival. *El porvenir. El periódico de la frontera.*
- El Sol de México.* (1971a, 14 de septiembre). Lo mismo jóvenes que adultos, funcionarios que particulares censuraron ayer lo de Avándaro.
- El Sol de México.* (1973b, 18 de junio). Iban al Festival de 'rock', *El Sol de México.*
- El Sol. Diario regiomontano de la tarde.* (1971f, 23 de octubre). Para evadir el castigo todos los salvajes de anoche se echan atrás.
- El Sol. Diario regiomontano de la tarde.* (1971f, 23 de octubre). Para evadir el castigo todos los salvajes de anoche se echan atrás. *El Sol. Diario regiomontano de la tarde.*
- El Sol. Diario regiomontano de la tarde.* (1971j, 25 de octubre). Es casi seguro que los barbajanes montoneros quedarán en libertad. *El Sol. Diario regiomontano de la tarde.*
- Excélsior.* (1971c, 15 de septiembre). Doce funcionarios a declarar. Aún no se sabe quién organizó lo de Avándaro.
- Excélsior.* (1971c, 15 de septiembre). Doce funcionarios a declarar. Aún no se sabe quién organizó lo de Avándaro.
- Excélsior.* (1971k, 20 de noviembre). Habla Luis de Llano Jr.
- Haces, C. (1973, 18 de junio). Con marihuana y música, miles de jóvenes celebraron un 'Domingo maravilloso'. *El Herald de México.*
- Mendoza, X. (1971, 12 de septiembre). Una fiesta de amor, música y ... drogas. *El Universal.*
- Michel, J. (1971, 12 de septiembre). Negocio de 10 millones. *El Universal.*
- Novedades.* (1971b, 15 de septiembre). Interroga la Procuraduría a Funcionarios.
- Novedades.* (1971b, 15 de septiembre). Interroga la Procuraduría a Funcionarios. *Novedades.*
- Rubio, A. (1973, 19 de junio). La música y la marihuana. *El Universal.*
- Rubio, A. (1973, 19 de junio). La música y la marihuana. *El Universal.*
- Tribuna de Monterrey.* (1971e, 23 de octubre). 30 vándalos fueron detenidos por la policía judicial.
- Tribuna de Monterrey.* ((1971g, 24 de octubre). Actúan aquí impunemente promotores de la disolución. Querían un Avándarito. *Tribuna de Monterrey.*

Tribuna de Monterrey. (1971e, 23 de octubre). 30 vándalos fueron detenidos por la policía judicial. *Tribuna de Monterrey*.

Tribuna de Monterrey. (1971g, 24 de octubre). Actúan aquí impunemente promotores de la disolución. Querían un Avándarito.

Tribuna de Monterrey. (1971h, 24 de octubre). Daños en 39 comercios. La policía admite que actuó con tolerancia por creerlos estudiantes.

Tribuna de Monterrey. (1971h, 24 de octubre). Daños en 39 comercios. La policía admite que actuó con tolerancia por creerlos estudiantes. *Tribuna de Monterrey*.

Bibliografía

Adorno, T. (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal.

Aguayo, F. y Martínez, J. (2012). Lineamientos para la descripción de fotografías. En Aguayo y Roca (Comps.). *Investigación con imágenes: usos y retos metodológicos* (191-228). México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Anderson, B. (2007). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Attali, J. (2011). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.

Campbell, D. et al. (1991). *Music at the Margins. Popular Music and Global Cultural Diversity*. Estados Unidos: Sage Publications Inc.

Castañeda, G. (1971, mayo). Chapultepec: Festival del Naranjazo. *Piedra Rodante*, 1, 1-6.

Castelazo, A. (1978, 23 de diciembre). Conectando a Armando Molina, organizador directo de Avándaro. *Conecte*, 114.

Galván, H. (2013). *Rock Impop. El rock mexicano en la radio top 40*. México: El autor.

García, D. (1973, 28 de junio). Desquiciante festival pop. *La Prensa*, 2, 47.

González, R. (2012). *Historia de la desaparición. Nacimiento de una tecnología represiva*. México: Terracota.

Jardón, R. (1998). *1968, el fuego de la esperanza*. México: Siglo XXI.

- Marquard, O. (1993) Una pequeña filosofía de la fiesta. En U. Schultz (coord.), *La fiesta. Una historia cultural desde la antigüedad hasta nuestros días* (357-366). España: Alianza.
- Mier, A. (2003). *Sujetos, luchas, procesos y movimientos sociales en el Morelos contemporáneo. Una interpretación*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Miranda, A. (1972, mayo). Rafael González. El propulsor de la Onda Chicana se retira. *Ídolos del Rock*, 85, pp. 40-43.
- Moyle, I. (2015, 22 de noviembre). Chuck Berry, Bill Halley y ZZ Top han tocado aquí. 'El rock llegaba antes que al DF a la frontera.' *El Mañana*. Reynosa.
- Ortiz, E. (1972, enero). Monitoreando. *Ídolos del Rock*, 81, 48.
- Paredes, J. y Blanc, E. (2010). Rock mexicano, breve recuento del siglo xx. En A. Tello (coord.), *La música en México. Panorama del siglo xx* (395-485). México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez, C. (1975, julio). Cuartillas de mi libro. Los festivales de Rock (última parte). *Conecte*, 10, 8.
- Pieper, J. (1974). *Una teoría de la fiesta*. Barcelona: Rialp.
- Rivas, R. (2007). *La izquierda estudiantil en la UNAM. Organizaciones, movilizaciones y liderazgos (1958-1972)*. México: UNAM.
- Rubli, F. (2007). *Estremécete y rueda. Loco por el rock & roll. Un relato acerca de la historia del rock en México correspondiente al periodo 1956-1976, a partir de vivencias personales*. México: Arturo Chapa Ediciones.
- Saad, G. (1973, junio 18). Hubo orden en el festival de rock en Cuernavaca. En *Novedades*: 6.
- Scott, J. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Era.
- Suri, J. (2009, febrero). The Rise and Fall of an International Counterculture, 1960-1975. *American Historical Review*, 114, pp. 45-68.
- Valdés, M. (2002). *Ahí la llevamos cantinflando... rock mexicano*. México: El autor.
- Wolfman, J. (2016, 16 de enero). 1990: Wolfman Jack Interview. *Canadian Music Week*. En <https://youtu.be/is7HKh39vhE>
- Zolov, E. (2002). *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*. México: Norma.

Zolov, E. (2004). La Onda Chicana. Mexico's Forgotten Rock Counterculture. En D. Pacini H. et. al. *Rocking las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America* (21-42). Pittsburg: University of Pittsburg Press.



Presencia musical mexicana en la Casa de las Américas (1959-1982). Sonidos y reflexiones como arquetipos de un acervo latinoamericano

Renier Garnier García

Preliminares

Con la fundación de la Casa de las Américas, La Habana, Cuba, en abril de 1959 y en el marco para la conformación de la Dirección de Música en 1965, se crearon varios espacios para el intercambio estético, ideológico, científico y profesional. Algunos años después se instauraron los Premios de Composición y de Musicología, a los cuales acudieron –y actualmente asisten– muchos de los más importantes músicos y compositores latinoamericanos. Uno de los pilares de la actividad de la Dirección de Música fue el lanzamiento, en 1970, de su órgano de prensa, el boletín Música de la Casa de las Américas. Simultáneamente se inició una significativa gestión de acciones musicales, archivísticas, editoriales y de reflexión teórica. En este contexto, debido la cercanía geográfica entre Cuba y México, así como a las sólidas relaciones diplomáticas bilaterales, que se mantuvieron

con altibajos desde el 1960 hasta la actualidad, la presencia musical mexicana en la Casa es de las más relevantes en relación con otras naciones de la región.

Aunque el objetivo fundacional de la Casa de las Américas era contrarrestar, desde la producción artística y literaria, el aislamiento que se le impuso a Cuba dentro del contexto latinoamericano, la realidad superó dicho programa. La Casa representaba entonces una nueva institucionalización de la cultura que se propuso además de acercar el proceso cubano al resto de la región, amparar la vanguardia artística, la cual, en consonancia con el direccionamiento cultural cubano, esbozaba, según Carlos A. Gadea, el atrevimiento de “desmitificar y desgastar el discurso legitimador de la política de élite, entendida como profundamente dependiente del poder hegemónico norteamericano” (2004: 30).

La entidad cubana desde su origen ha funcionado como nodo de confluencias del pensamiento y la creación orientada hacia la izquierda, lo que explica por qué en sus espacios se construyó una parte significativa del acervo cultural e ideológico de nuestra área. En el marco de la Casa, las exposiciones, las representaciones escénicas, los conciertos, las grabaciones, publicaciones, premios, la labor archivística y bibliotecológica, así como la repercusión mediática, han impactado fuertemente el contexto sociocultural de la región.

La crisis de la institucionalidad cultural latinoamericana, incapaz de acoger a los movimientos artísticos de principios de los 60, explica el hecho de que los creadores del área adolecieran de un espacio para el intercambio, la divulgación y la autorreflexión, de tal suerte que, ante los impactantes sucesos ocurridos en la mayor de las Antillas, tras la creación de la Casa las Américas, fue natural que paulatinamente los intelectuales y artistas del área, identificados con el proceso cubano, crearan lazos cada vez más fuertes con dicha institución. Desde conciertos, eventos y premios que generaban impacto en los periódicos cubanos, revistas y producciones fonográficas, hasta el amplio intercambio epistolar y la labor archivística, se evidencia el importante rol que los creadores musicales mexicanos desarrollaron en el marco de la Casa, así como el interés de sus homólogos cubanos por la vida musical del país vecino.

Como resultado de esta actividad ha quedado un importante legado documental resguardado fundamentalmente en la hemeroteca de la institución y en el archivo de la Dirección de Música. Ello sustenta que para el desarrollo del presente estudio se analicen dos tipos de fuentes documentales: hemerográficas y archivísticas. Las hemerográficas incluyen periódicos, aún vigentes en

Cuba, como *Granma*, *Juventud Rebelde* y *Trabajadores*, así como revistas también presentes hoy, como *Bohemia* y el boletín *Música* de la Casa de las Américas. Los periódicos mencionados, así como la revista *Bohemia*, relacionados con la producción mexicana, se encuentran depositados en la hemeroteca mencionada y la colección completa de *Música* se conserva en el archivo de la Dirección de Música.

Como parte de la búsqueda archivística se identificó la presencia de partituras de compositores mexicanos, epistolarios cruzados entre creadores e investigadores de ambos países, programas de concierto, realizados tanto en Cuba como en México, biografías de músicos y científicos mexicanos, así como fotografías de estos. En conjunto, esto ha permitido reconstruir los espacios de recepción y circulación musical mexicana en Cuba: conciertos, colección de grabaciones sonoras, premios y simposios, publicaciones en el boletín *Música* y la constitución del archivo de partituras. Este escrito ahonda en torno a los hechos relacionados con los conciertos, premios y simposios que dan cuenta de las conexiones musicales entre México y Cuba, en el marco de la Casa de las Américas, en el lapso temporal señalado.

Algunos antecedentes

La preservación y estudio del acervo resguardado en la actual Dirección de Música de la Casa de las Américas está a cargo de un grupo de musicólogas dirigidas por María Elena Vinuesa, quien en 2017 amablemente facilitó la consulta y digitalización de los documentos empleados en este trabajo. Como parte del citado colectivo, integrado además por Carmen Souto Anido y Layda Ferrando, se han generado textos monográficos que profundizan tanto en la considerable colección de partituras y grabaciones sonoras con las que cuenta el fondo, así como sobre diversos materiales en torno a la actividad musical, a saber, artículos y composiciones publicadas en el boletín *Música* y legajos diversos enviados por músicos e investigadores fundamentalmente de Latinoamérica y del antiguo campo socialista.

Una parte del espacio de creación y discusión que generó la Casa desde 1970 queda reseñada en el artículo *Notas y nuevas obras: bocetos para un estudio* de las mencionadas musicólogas Layda Ferrando y Carmen Souto Anido (2011), quienes proponen un acercamiento a las secciones del boletín *Músi-*

ca que presentan noticias (*Notas*) y composiciones cubanas (*Nuevas obras*). Aunque las autoras hacen énfasis en el inventario de las piezas cubanas publicadas, el interés de este estudio se centra en detalles de la sección noticiosa, pues esta ofrece pautas para ubicar la producción mexicana en el boletín como espacio de circulación y discusión mediado por la Casa. En este sentido, al hacer balance sobre la relación de las secciones estudiadas en el artículo y sobre el impacto y proyecto del boletín, las autoras apuntan:

Desde su proyección integradora de pensamiento-acción, *Música* puso ambas secciones [*Notas* y *Nuevas obras*] en perspectiva en estrecha relación con su corpus temático, que incluyó artículos analíticos, históricos y críticos dedicados a propiciar la teorización del acto creacional, asunto de cardinal importancia para la comprensión de la música contemporánea (Ferrando & Souto Anido, 2011: 91).

Esta cita, así como el balance final del citado texto, permite inferir que en *Música* existió un programa discursivo novedoso en la región construido entre las secciones de óperas primas, de noticias y de escritos temáticos, que perseguía no sólo informar, sino polemizar sobre la actividad musical latinoamericana –como veremos con fuerte presencia de la mexicana–, desde la rectoría epistemológica del musicólogo cubano Argeliers León y desde el cauce ideológico de la Casa. Pero los resultados de *Música* sólo se comprenden en el contexto de la intensa actividad creativa e investigativa que se produjo en el ámbito de la institución habanera.

En este sentido, la musicóloga Liliana González Moreno aborda la construcción de discursos creativos atravesados por el derrotero institucional de la Casa en la década de los 70, como concreción triangulada entre elecciones composicionales, intelectualidad e ideología. Según esta autora, en esta década se constituyó un campo intelectual latinoamericano que se expresó en la construcción de un proyecto creativo común como concreción de un inconsciente cultural regional en el que se inscriben “las apropiaciones del sentido general de una época que hace posible el sentido particular en el que encuentra la expresión de cada creador” (González, 2014: 2).

Más allá del ámbito composicional, este supuesto se aplica a la información que emana de los documentos aquí abordados, pues a partir de su estudio se comprueba la tendencia de generar un corpus intelectual holístico sobre mú-

sica centrado en la región que cruza la creación, la ejecución y el debate musicológico. En torno a la construcción de imaginarios y praxis creativas regionales alrededor de la institución, González Moreno apunta:

Casa de las Américas, en la década del 70, se convierte en territorio de disputas, creación, manifiestos, interconecta individuos en diálogos sostenidos a través de sus eventos, ideas y prácticas culturales de diversos entornos sociales del continente, y conforma así ciertas redes de identidad colectiva (González, 2014: 12).

De este modo, puede concluirse que, si bien se produjeron discursos aunados por identidades emergentes en la región desde el proyecto ideológico de la Casa, no es posible considerar el acervo resultante como un bloque monolítico. Al analizar la circulación de ideas en estos materiales –aunque no es el objetivo perseguido en este escrito–, se constata que no existen propósitos creativos o investigativos totalmente coincidentes. Por una parte, existe una tendencia inclinada a privilegiar los lenguajes composicionales académicos, pero dentro de ellos aparecen diversos referentes y programas estéticos, desde experimentales hasta nacionalistas. Por otra, los artículos temáticos y los conciertos abordan también una considerable variedad de música de la región. Tal pluralidad de enfoques y resultados constituye justamente el acierto del proyecto de la Casa, encabezado por Argeliers León, hecho que da al traste con la generación de un corpus discursivo rico y por ello no exento de contradicciones internas.

Aunque, como se ha podido comprobar, existen textos que abordan diversos aspectos de la producción musical en torno a la Casa de las Américas, el considerable acervo mexicano en este universo constituye un área de oportunidad que podría arrojar luz sobre las dinámicas, características y alcances programáticos de los nexos latinoamericanos producidos en Cuba desde el triunfo de la revolución. El presente artículo reconstruye las relaciones musicales cubano-mexicanas, entre 1959 y 1982,³³ orientadas por la Casa mediante los registros documentales que testimonian dicho acervo, en especial fuentes hemerográficas, como el boletín *Música*, aunque también se emplean para este

33 Este es el lapso temporal al que se pudo acceder como parte de la investigación realizada en la Hemeroteca y el Archivo de la Dirección de Música de la Casa de las Américas.

fin programas de concierto y otros materiales. Persigue así exponer la variedad documental en torno a la relación cubano-mexicana resguardada en la Dirección de Música de la Casa de las Américas que en futuros estudios pueda ofrecer claves sobre las historias culturales de ambos países y de nuestra región.

Conciertos: claves sonoras para la comprensión de la música académica mexicana en Cuba

Entre los espacios de recepción y circulación musical auspiciados por la Casa, en los que desde el propio año 1959 destacan músicos mexicanos y su obra, los conciertos resultan ilustrativos. La intención de la institución de que en su marco se conociera la producción musical del continente generó la llegada a la isla de consagrados y noveles compositores, intérpretes y musicólogos mexicanos, que sostuvieron relaciones con la Casa, incluso hasta la actualidad.

Las presentaciones de estos artistas fueron reflejadas tanto en los programas de conciertos como en las secciones culturales de las publicaciones periódicas cubanas. Era común que, aunque la razón inicial de la visita fuera la presentación de un concierto, los intérpretes aprovecharan la ocasión para formar parte de los debates socioculturales y musicológicos que constantemente se sucedían en la Casa. En ocasiones estos músicos visitaban instituciones culturales, educativas y comparecían para algún periódico.

En fecha tan temprana como 1959, se realiza como parte de la Semana Mexicana la presentación en la Casa de la Orquesta Yolopatli. El programa presenta una selección de piezas barrocas, clásicas y una obra de Blas Galindo. Es evidente la intención de sus organizadores –la embajada de México, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Departamento de Promoción Internacional de Cultura, todas instituciones mexicanas– de promover las relaciones musicales entre ambos países.

Así también, a propósito del 154 aniversario del Grito de Dolores y de la Semana Mexicana en 1964, consta la visita coordinada por la Casa y respaldada por la Sociedad Cubano-Mexicana de Relaciones Culturales, el Consejo Nacional de Cultura de Cuba y la Embajada de México, de la pianista María Teresa Rodríguez, quien se presentó en dos ocasiones en el Teatro Auditorium “Amadeo Roldán”, junto a la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo de la dirección de Manuel Duchesne y Roberto Sánchez Ferrer.

El año 1970 marca el inicio de la presencia ininterrumpida de la música mexicana en la Casa de las Américas. Este es el caso de las “Audiciones de Música Mexicana”, cuya primera edición, acontecida el 20 de marzo 1970, fue organizada por Duchesne y el destacado compositor cubano Leo Brouwer en un concierto llevado a cabo por el Conjunto Instrumental Nuestro Tiempo, que mostró una selección de la producción mexicana por entonces contemporánea -Raúl Cosío, Mario Kuri-Aldana, Eduardo Mata, Manuel Enríquez y Francisco Savín-. La intención de ofrecer una panorámica de este grupo emerge en las notas del programa del concierto cuando se afirma que es:

[...]una generación, cuyos problemas no son la adopción de una técnica o la incorporación de una escuela, sino [...] la búsqueda de una expresión individual. Sea a través del neonacionalismo de Kuri-Aldana, del serialismo de un Quintanar, o una suma de conceptos formativos más particulares y más “abiertos” [...] como en las obras de un Henríquez o de un Mata (Programa de Concierto de la Primera Audición de Música Mexicana, 1970, párr. 3).

Se deriva de este criterio que la producción musical académica de México despertó entre los músicos cubanos de primer nivel, no sólo curiosidad, sino que, dado la alta calidad técnica que exhibía, también se generaron teorizaciones sobre sus procedimientos y presupuestos estéticos.

En esta misma órbita, la segunda Audición de Música Mexicana documentada se llevó a cabo en el mismo año el 13 de noviembre. Fue organizada por la musicóloga Carmen Valdés y el compositor Roberto Valera y estuvo dedicada a la producción para diversos formatos en el país vecino desde principios del siglo xx hasta el momento. La audición incluyó obras de Silvestre Revueltas, Rodolfo Halffter, Eduardo Mata, Manuel de Elías y Manuel Enríquez.



Figuras 1 y 2. Portada y programa de la primera Audición de Música Mexicana.

Entre 1972 y 1980 no se ha encontrado evidencia de conciertos de músicos mexicanos o sobre música mexicana en forma de programas, pues éstos solían vincularse a los premios y simposios donde se debatía sobre posturas estéticas y problemas socioculturales y políticos de Latinoamérica, relativos fundamentalmente a la cruenta realidad de la región, plagada de dictaduras y a problemáticas sobre el consumo musical. En su lugar se identifican notas publicadas en periódicos cubanos relativos a los conciertos didácticos, como el llevado a cabo durante el Encuentro de Música Latinoamericana, en 1972, y la Mesa Redonda sobre la Música Contemporánea en América Latina, de 1977, en el cual, el compositor y musicólogo Mario Lavista ofreció el 7 de septiembre la conferencia titulada “La obra de compositores jóvenes de México”, en la cual ilustró al piano su *Pieza para dos pianistas y un piano* y estrenó la *Sonata para piano* de Federico Ibarra. A propósito de esta presentación el día 13 de septiembre, el periódico cubano *Juventud Rebelde* publicó una entrevista a Lavista en la que el compositor expresa sus posturas estéticas, sobre todo en lo concerniente a su visión del empleo de los instrumentos tradicionales con enfoques

novedosos. Una amplia información sobre la participación de Lavista en las actividades del simposio puede constatarse en el número 66 del boletín *Música*, en el que también aparece publicada el artículo del compositor titulado “En el ambiente de la renovación de los lenguajes musicales”.

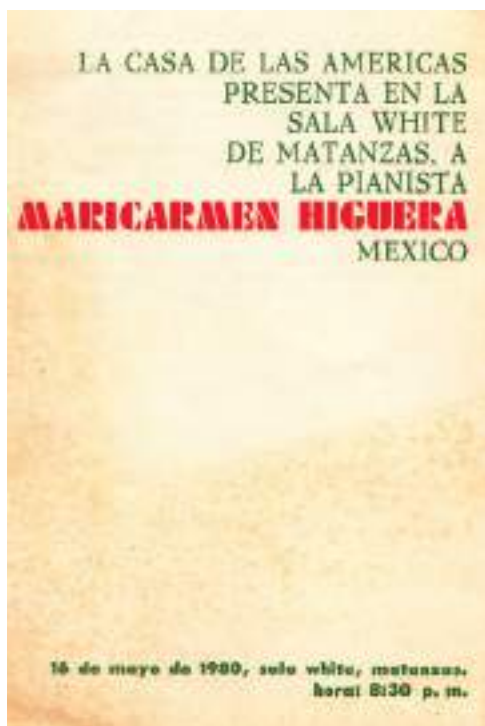


Figura 3. Durante las sesiones de la Mesa Redonda sobre la Música Contemporánea en América Latina, de 1977, Mario Lavista interpreta *Pieza para dos pianistas y un piano* y la *Sonata para piano* de Federico Ibarra.

Del mismo modo, quedó registrado el recital ofrecido por el guitarrista mexicano Ernesto García de León, quien como parte del Premio de Musicología y el Encuentro de Músicos de América Latina y el Caribe, ofreció un concierto el 14 de septiembre de 1979 en la Casa, en el que, bajo el título *Ocho compositores mexicanos*, le dedicó la velada a los veinte años de la institución cubana. En 1980 llegó a Cuba la pianista Maricarmen Higuera, invitada por la Casa de las Américas, institución que organizó dos conciertos, el primero de ellos en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional, el 13 de mayo, y el segundo el 16 de mismo mes en la Sala Cervantes de la ciudad de Matanzas. En ambos conciertos presentó un programa con obras para piano de Rodolfo Halffter, Gerhard Muench, Manuel Enríquez, Mario Lavista, Julián Carrillo y José Pablo

Moncayo. Maricarmen Higuera causó tal impacto en la isla que Argeliers León le dedicó un artículo en el que refiere sus dotes como intérprete y su compromiso con el desarrollo de la música de México y Latinoamérica (León, 1980).

Su paso por la isla repercutió en la prensa, el periódico *Granma*, el 12 de mayo, previo al recital en el Teatro Nacional, publicó un artículo dedicado a los conciertos y a la figura de la pianista en donde se reproduce el criterio de la artista: “En mi carrera, veo como una gran oportunidad el poder venir aquí a tocar música mexicana [...] si uno no trabaja por la música de su país, pues quién lo hace entonces” (Peláez, 1980, párr. 5).



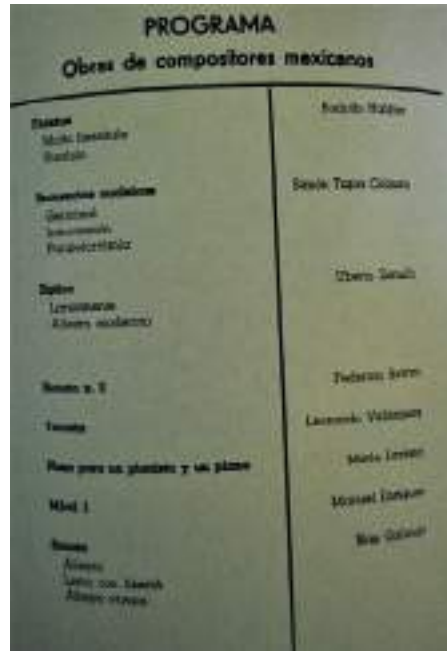
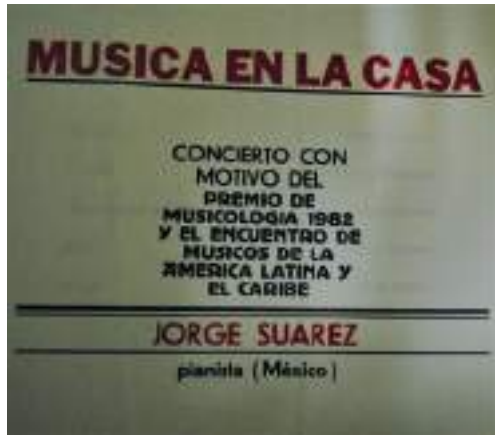
Figuras 4 y 5. Programa del recital que ofreciera la pianista Maricarmen Higuera en la Sala Cervantes de Matanzas, el 16 de mayo de 1980.

Como parte de la serie Música, en 1981 fue invitado el dúo de guitarristas Castañón-Buñuelos, integrado por Margarita Castañón y Federico Buñuelos, quienes se presentaron el día el 6 y 8 de mayo de año mencionado. Ofrecieron

una panorámica de la producción musical mexicana original en arreglo para dúo de guitarras, tocaron obras de compositores por entonces conocidos en Cuba como Manuel M. Ponce, José Antonio Alcaraz y Mario Lavista, así como de otros menos escuchados como Francisco Núñez, Marcela Rodríguez, Antonio Navarro, Gerardo Támez y Ernesto García de León.

El año de 1982 fue particularmente intenso en las relaciones musicales cubano-mexicanas. Destaca la visita en septiembre de ese año del Cuarteto Bitrán, integrado por la prestigiosa familia de instrumentistas chileno-mexicana, que ofreció sendos conciertos en la Casa, los cuales alcanzaron gran repercusión en la prensa cubana. Asimismo, también se recibió la visita del pianista Jorge Suárez junto con su esposa Maricarmen Higuera. Suárez llegó inicialmente invitado al Premio de Musicología 1982, pero rápidamente se organizó un concierto en el que, según las propias palabras del intérprete, su intención era “ofrecer una panorámica de lo que se está haciendo allá” (Surí, 1982: 3). El pianista interpretó obras de Halffter, Lavista, Galindo, Enríquez, Ibarra y, como novedades en Cuba, de Simón Tapia Colman y Uberto Zanolli.

Dos días después, con motivo del Premio de Musicología, se produjo en la Casa el concierto de la pianista cubana Ninowska Fernández. Esta vez se interpretaron obras de compositores venezolanos, argentinos y mexicanos. Entre estos últimos fueron escuchadas obras de Mario Kuri-Aldana, Antonio Navarro, José Rolón y Manuel Enríquez.



Figuras 6 y 7. Programa del concierto ofrecido en la Casa de las Américas por el pianista mexicano Jorge Suárez a propósito de su asistencia al Premio de Musicología Casa de las Américas el 17 de noviembre de 1982.

Premios y simposios: sinergia estética y teórica entorno a la música latinoamericana

Aunque, según se afirma, la creación de la Casa estuvo enfocada hacia el fomento de las expresiones literarias en Latinoamérica, desde la fundación de la institución se vislumbró que la música tendría en su seno un marco de desarrollo propicio. Pronto fue evidente que la reflexión teórica sobre la música sería un factor determinante. Como precedentes, en 1966, la iniciativa del maestro cubano Harold Gramatges logró despertar el interés de Haydee Santamaría -entonces presidenta de la Casa- y en 1966 y 1967 se desarrollaron sendos concursos de composición musical que lograron “reunir como jurados y concursantes a muchos de los más destacados exponentes de la creación musical latinoamericana” (I Premio de Composición Casa de las Américas..., 2005: 78). En la primera edición del concurso, en 1966, fue laureado el mexi-

cano Luis Sandi en la categoría de voz solista acompañada de un instrumento por la obra *Destino*. Entorno a los conciertos antes aludidos y a estos eventos se fue creando una amplia red de colaboración, circulación y reflexión estética que sentaría pautas en el devenir musical latinoamericano.

Este movimiento sustentó el Encuentro de Música Latinoamericana de 1972 que atrajo a La Habana a alrededor de setenta creadores de música académica y popular. Se realizaron conciertos de los cuales quedó registro magnetofónico. Por parte de México se estrenó música de Mario-Kuri Aldana y de Héctor Quintanar. Una vez que Argeliers León tomó la dirección de la Dirección de Música, de inmediato fue lanzada una estrategia para la creación de redes de información musical por todo el continente.

De este modo, a partir del año 1976, se sistematizan los encuentros, conferencias y premios. Llama la atención que después del 72, la primera nota de prensa detectada sobre actividad teórico-musical en la Casa es la conferencia ofrecida el 21 de julio de 1976 por la musicóloga mexicana Carmen Sordo Sodí, entonces directora del CENIDIM, titulada *El folklore en la Ciudad de México en la época de Juárez*, ponencia que luego sería publicada en el número 64 del boletín Música.

El año 1977 marca un hito en cuanto al papel de liderazgo musical latinoamericano de la Casa, pues en este año se realiza la mesa redonda “Hacia la identidad del músico latinoamericano”, desarrollada entre el 13 y el 15 de septiembre como continuidad del Encuentro de Música Latinoamericana de 1972 y del Encuentro de la Canción Protesta de 1967. Este evento representa un giro en cuanto a la perspectiva sobre el desarrollo de la creación musical latinoamericana, sin duda debido a la influencia de León, quien comprendió, y así lo expuso varias veces, que la situación de incomunicación entre las culturas musicales del área sólo sería vencida en el marco de este tipo de encuentros.

Las ponencias presentadas evidenciaron un alto grado de reflexión socio-cultural y musicológica. Tocaron temas referentes a las identidades musicales del continente, el problema de los nacionalismos, las nuevas técnicas compositivas que entonces se consideraban vitales para reinsuflar de nueva vida y actualidad a los lenguajes creativos académicos, los problemas del consumo musical y la influencia en éste de las grandes transnacionales de la cultura hegemónica. Se debatió además sobre la necesidad de una nueva perspectiva pedagógica sobre la música acorde a las tradiciones y necesidades de los pueblos latinoamericanos.

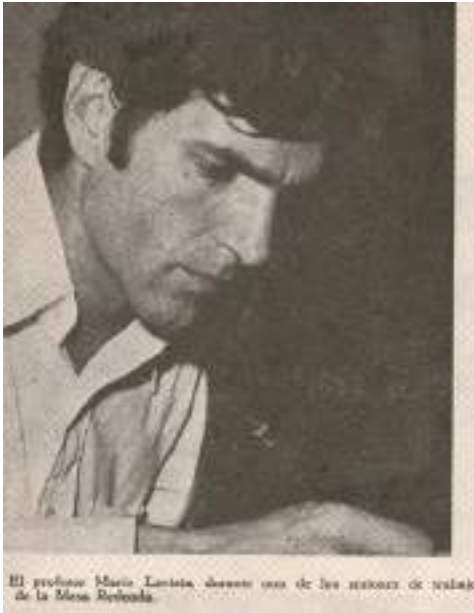
Como se puntualizó en el acápite anterior, durante los días de sesión de la mesa redonda se generó una amplia programación de conciertos que incluyeron obras de los participantes, entre éstos Lavista, quien, como ya se apuntó, fungió como intérprete. Como proyectos a desarrollar fue tomada en cuenta la observación de Lavista sobre la necesidad de estimular la producción musicológica en el continente al instaurar un premio de musicología, iniciativa que tuvo amplia repercusión en las directrices de la Dirección de Música, cuyo director era ya el eminente musicólogo Argeliers León, padre de esta disciplina en Cuba.

Al respecto de la propuesta del compositor mexicano, León le escribe una misiva a Kuri-Aldana, con fecha 30 de mayo de 1978, en la que le solicita su contribución para conectar a los músicos mexicanos con la Casa, le expone el origen y las pautas del nuevo certamen:

Vamos a lanzar un proyecto “casi mexicano”. Se trata de un Concurso de Musicología, tal y como Mario Lavista propuso en la pasada Mesa Redonda que celebramos en La Habana en septiembre pasado. Uno de los acuerdos a propuesta de Lavista, fue que la Casa de las Américas convocara a este premio [...]. Sería altamente apreciable que este concurso sirva para estimular, no sólo la Musicología en Nuestra América, sino para impulsar nuevos valores (León, 1978: párr. 2).

Aunque de momento se desconoce la respuesta de Kuri-Aldana a León y los esfuerzos en este sentido llevados a cabo por Mario Lavista en México tras la Mesa, se infiere que la labor de estos compositores en tal dirección dio sus frutos, pues en los años siguientes se evidencia la visita sostenida de investigadores mexicanos a Cuba, así como en el hecho de que las contribuciones del país vecino para el boletín *Música* aumentaron considerablemente.

La prensa cubana se hizo eco de este evento. En los principales periódicos aparecieron noticias y crónicas sobre las actividades colaterales llevadas a cabo por los asistentes foráneos, así como particularidades sobre los debates sostenidos en las mesas, entrevistas a sus participantes y el análisis de los acuerdos fundamentales emergidos del debate que, en la pluma de León, adquirirían rasgos de programa en función de próximas ediciones de eventos teóricos. Es así como en 1978 se lanzan en el boletín *Música* las bases del Premio de Musicología Casa de las Américas.



El profesor Mario Lavista, durante una de las sesiones de trabajo de la Mesa Redonda.



Figuras 8 y 9. El compositor e investigador mexicano Mario Lavista genera relevantes intervenciones en la mesa redonda “Hacia la identidad del músico latinoamericano”. Dicta una conferencia sobre el estado de música de vanguardia mexicana que aparece en el número 66 de Música.

En 1978 fue realizado el Encuentro de Guitarristas de América Latina y el Caribe, en el que se reunieron un grupo instrumentistas que debatieron sobre la historia y los retos de la práctica guitarrística en el continente. De México asistieron los ya consagrados maestros Selvio Carrizosa y Juan Helguera. Ambos fueron figuras centrales en el evento, pues se presentaron en concierto y dictaron conferencias magistrales. Los dos intérpretes desarrollaron un recital que incluyó obras anónimas ejecutadas en guitarra barroca, transcripciones de danzas indígenas mexicanas realizadas por Carrizosa y obras de Manuel M. Ponce. La conferencia de Helguera se tituló *La Guitarra en México* y consta en el número 73 del boletín.



Figuras 10 y 11. Conferencia magistral ofrecida por Juan Helguera sobre la guitarra en México y concierto de Selvio Carrizosa, ambos como parte del Encuentro de Guitarras de América Latina y el Caribe.

Finalmente, la primera edición del Premio de Musicología se desarrolló en noviembre de 1979, se preveía que asistiera como miembro de jurado el musicólogo mexicano José Antonio Alcaraz, pero no consta su participación física en ningún documento encontrado. Colateralmente al Premio, sesionó un Encuentro de Músicos; en su marco pudieron interactuar los noveles investigadores, compositores e intérpretes con los ya consagrados. De México, en esta ocasión, participó el por entonces joven guitarrista Ernesto García de León, quien formó parte de los debates a puertas abiertas, como lo demuestran las transcripciones de las sesiones, integró un conversatorio el día 12 y ofreció un concierto. El propio músico, al referirse al programa que ejecutaría afirmó:

La obra de los compositores jóvenes mexicanos [...] que voy a presentar aquí el próximo miércoles, es totalmente nueva. La escritura que se ha abordado en toda esta obra es la tradicional. Este movimiento es muy reciente, se está empezando a consolidar apenas en este año, y ellos dedican el programa donde aparecen algunas de sus obras, a los veinte años de la Casa de las Américas (Conversatorio con los invitados al Premio de Musicología 1979, 1980: 15).

De lo anterior se concluye la intención de García de León de dar a conocer en Cuba la reciente producción musical en México, y para ello no duda en introducir un grupo de compositores adscritos, como el mismo afirma, a

lenguajes tradicionales, cuando la postura de la Casa privilegiaba las posiciones vanguardistas y experimentales; sin embargo, la recepción del concierto muestra que dicha música fue bien acogida. Esta situación trasluce que se experimentaba ya un “cambio de aires” hacia el discurso posmoderno, en parte sostenido por la apertura de la política cultural cubana que sucedió al quinquenio gris.³⁴

Los años siguientes –1981 y 1982– fueron de ardua organización para la segunda edición del Premio de Musicología en 1983. Hacia fines de 1982 se constituye el jurado en el cual participarían, Jorge Suárez y su esposa Maricarmen Higuera por parte de México. Como se vio anteriormente, Higuera, en 1980, ofreció conciertos y e intercambios con Cuba. A fines de 1982 le correspondió a Suárez sentarse al piano para dar a conocer exponentes consagrados y noveles de la composición pianística mexicana.

Consideraciones finales

El análisis de los datos aportados revela que la actividad musical mexicana en Cuba, mediada por la Casa de las Américas entre 1959 y 1982, es numerosa, rica y abarca varias esferas, entre éstas, la reflexión estética, teórica, la interpretación musical y la investigación sobre música. Asimismo, se pueden comprobar los lazos cercanos generados entre músicos e investigadores de ambos países como expresión de las conexiones establecidas con intelectuales y creadores de toda la región. Llama la atención que, poco después del propio triunfo de la Revolución cubana, comenzó la llegada de músicos mexicanos a La Habana, actividad que se mantuvo estable, según los resultados de esta investigación, hasta principios de la década de 1980, lo que sugiere que existían puntos ideo-estéticos coincidentes entre los músicos de los dos países, pues como se sabe la isla caribeña a la sazón era objeto de un fuerte aislamiento de los diálogos regionales.

Entre los temas recurrentes que caracterizan este acervo se encuentra la determinación por parte de sus actores de dar a conocer en Cuba tanto los repertorios históricos como vanguardistas mexicanos, en una variedad de for-

34 Comprendido entre 1971 y 1975, fue un periodo de la historia cubana marcado por una política cultural férrea que favorecía las expresiones discursivas conectadas con el realismo socialista y excluía las obras y creadores con una orientación estética divergente.

matos instrumentales entre los que destacan el piano y la guitarra, aunque músicos cubanos como Roberto Varela y Leo Brouwer estrenaron partituras orquestales del país vecino en la Casa. Si bien es cierto que se produjeron encuentros con músicos de otras corrientes –no abordados aquí, como el sostenido con Los Folkloristas– y creadores del movimiento Canción Protesta, la mayor parte de la actividad mexicana en la institución habanera se circunscribe en la esfera de la música académica, aunque estuvieron muy presentes los debates sobre la necesidad de rescatar, estudiar y difundir los repertorios denominados folklórico-populares.

Los simposios estudiados convocaron a importantes actores de la investigación musical mexicana como Mario Lavista, Mario Kuri-Aldana y Leonora Saavedra, quienes contribuyeron decisivamente a la fundación de un movimiento musicológico regional, cuya expresión más acabada es el Premio de Musicología. Fue motivo de muchos debates el papel histórico que le tocaba jugar a los compositores contemporáneos y la adscripción a unas u otras técnicas en función de romper tradiciones y hacer sentir la voz del continente en el concierto de la música académica global. Desde perspectivas científicas, con el concurso de Argeliers León, estos eventos trataron problemáticas sobre la inserción de la producción musical latinoamericana en el contexto de un mundo globalizado. En esta dirección, también fueron debatidos temas referentes a la lucha contra la penetración de la industria cultural hegemónica y el lugar principal de los músicos de la región en esta suerte de contraofensiva. Podría concluirse de este modo que, en el ámbito de la intelectualidad musical de las dos naciones vinculadas con Cuba, se constituyeron identidades convergentes en torno a la generación de discursos creativos e investigativos emergentes que, no sin puntuales contradicciones, se alinearon con el proyecto cultural de izquierda generado por la Casa de las Américas.

Queda pendiente el estudio de este corpus desde perspectivas epistemológicas que permitan comprender los alcances de tales aportes en el ámbito de los lenguajes compositivos y musicológicos que circularon en dicho marco como clave para comprender un momento singular en el que Cuba fue núcleo de una parte de la vanguardia cultural de la región. Los sonidos mexicanos en la Casa de las Américas constituyen el eco de una época en la que ambos pueblos se unieron, en el arte y en la investigación, para eludir el muro ideológico que de facto dio al traste con el peligroso periodo de la Guerra Fría y la instalación de regímenes dictatoriales en la región. Sirva este escrito para arrojar luz so-

bre un periodo histórico latinoamericano en el cual la música tendió puentes entre ambas riberas del Golfo de México.

Archivo de la Dirección de Música de la Casa de las Américas

Audición de Música Mexicana (13 de noviembre de 1970). Programa de concierto.
Audición de Música Mexicana. (20 de marzo de 1970). Programa de concierto.
Cuarteto Bitrán, Chile-México (14 de septiembre de 1982) Programa de concierto.
León, Argeliers (30 de mayo de 1978). Carta a Mario Kuri-Aldana, Ref: Mus-40.
Maricarmen Higuera. (19 de mayo de 1980). Programa de concierto.
Música en la Casa, Concierto con motivo del Premio de Musicología 1982 y el Encuentro de Músicos de América Latina y el Caribe (17 de noviembre de 1982). Programa de concierto.
Música en la Casa, Concierto con motivo del Premio de Musicología 1982 y el Encuentro de Músicos de América Latina y el Caribe (19 de noviembre de 1982). Programa de concierto.
Música en la Casa, Dúo de Guitarras Castañón Buñuelos (6 y 8 de mayo de 1981). Programa de concierto.
Semana Mexicana, Orquesta Yolopatli. (17 de septiembre de 1959). Programa de concierto.

Fuentes de consulta

I Premio de Composición Casa de las Américas y XIV Foro de Compositores del Caribe (2005). En *Boletín Música*, nueva época, (78), 15-16.
Bases Premio de Musicología Casa de las Américas (mayo-junio de 1978). En boletín *Música*, primera época, (70), 3-4.
Berroa, J. (1972). Encuentro de música latinoamericana septiembre 1972. En boletín *Música*, primera época, (28).
Colina, Ciso (6 de noviembre de 1979). Presentado el Jurado del Premio de Musicología Casa de las Américas 1979. En *Granma*.
Conclusiones de la Mesa Redonda (septiembre-octubre de 1972). En boletín *Música*, primera época, (66), 17-18.

- Conversatorio con los invitados el Premio de Musicología 1979 (enero-febrero de 1979). En boletín *Música*, primera época, (80), 15-35.
- Declaración final del encuentro de música latinoamericana (1972). En boletín *Música*, primera época, número especial por el Encuentro de Música Latinoamericana Casa de las Américas.
- Editorial (septiembre-octubre de 1977). En boletín *Música*, primera época, (66).
- Encuentro de Música Latinoamericana (1972). En boletín *Música*, primera época, (27).
- Ferrando, L. & Souto Anido, C. (2011). Notas y Nuevas obras: bocetos para un estudio. En *Boletín Música*, nueva época, (28), 82-91.
- Gadea, C. A. (enero-marzo de 2004). Vanguardias político-culturales y la prehistoria de lo posmoderno en América Latina. En *La Colmena, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (41).
- González Moreno, L. (2014). *Ideología de izquierda y vanguardia musical en América Latina. La Casa de las Américas como espacio de configuración discursiva*. Ponencia inédita dictada en el VIII Coloquio de Musicología de la Casa de las Américas, La Habana.
- Helguera, J. (noviembre-diciembre de 1978). La guitarra en México. En boletín *Música*, (73), 11-18.
- León, A. (noviembre-diciembre de 1980). Maricarmen Higuera: Pianista de México. En boletín *Música*, (85), 25-29.
- Peláez, E. (12 de mayo de 1980). Se presentará mañana en el Teatro Nacional, joven pianista mexicana. En *Granma*.
- Recital de Maricarmen Higuera esta noche en la Covarrubias (13 de mayo de 1980) En *Trabajadores*.
- Sordo Sodí, C. (mayo-junio de 1977). El folclor en la Ciudad de México en la época de Juárez. En boletín *Música*, (64), 3-15.
- Surí Quesada, E. (17 de noviembre de 1982). Jorge Suárez actúa hoy en Casa de las Américas. En *Bohemia*.
- Visitó el ISA Maricarmen Higuera (12 de mayo de 1980). En *Granma*.

Las baladas del narcotráfico: música, texto y contexto³⁵

Luis Díaz-Santana Garza

*Because much musical activity is also social activity
it can come to have many social meanings, offering
a variety of social rewards to those who participate in it.*

John A. Sloboda

A Juan Carlos Ramírez-Pimienta

Introducción

El 15 de junio de 2015, dentro del Segundo Festival del Corrido, celebrado en la ciudad de Zacatecas, asistí a la conferencia *Con-
tar cantando y cantar contando: corrido y cultura popular en la*

35 Este trabajo se realizó en el marco del proyecto SEP-CONACYT, núm. 243073: *Muerte y resurrección en la frontera. Procesos regionales en la construcción de la cultura en el noreste de México y sur de Texas*, coordinado por el Dr. José Juan Olvera Gudiño. Agradezco a los participantes de nuestros encuentros sus valiosas sugerencias.

frontera México-Estados Unidos impartida por un investigador de El Colegio de la Frontera Norte. En el programa general del evento, se mencionaba que dicha plática giraría en torno a los corridos sobre el narcotráfico; sin embargo, prácticamente no se habló de música: sólo escuchamos una alarmante referencia al problema de violencia que sufre el país desde hace años. Contradictoriamente, la charla se concentró en el gran número de civiles desaparecidos por el narcotráfico, aunque el comentarista narró el “levantón” que sufrió y la manera en la que los sicarios lo dejaron en libertad luego de comprobar que eran inofensivas las preguntas que realizaba en la zona. Esa tarde, la única mención de corridos fue relativa al mensaje de sus letras. De manera similar, he presenciado conferencias y ponencias cuya finalidad es demostrar, únicamente por medio de las coplas, el perverso ascendiente de los narcocorridos en la población –especialmente en la juventud– y el “incuestionable y perverso” resultado que tendrá su sola audición.

Con la anécdota inicial deseo resaltar que es difícil hablar del narcocorrido sin caer en el sensacionalismo y la exageración. Por desgracia, desde ese punto lo observan muchos medios masivos, funcionarios de los tres niveles de gobierno, la opinión pública por medio de las redes sociales e incluso algunos escritores e investigadores, además del mencionado académico radicado en Tijuana, el músico Rubén Tinajero y María Hernández (2004: 147) pone en duda la autenticidad del narcocorrido como género popular y considera que el tratamiento de sus letras lo convierte en “una expresión enajenante de las clases marginales”. La etnomusicóloga suiza Helena Simonett (2001: 229), proclama que los corridos del narcotráfico son “una apoteosis del narco y de su estilo de vida”, fomentan los estereotipos y hacen promoción de las campañas negativas del gobierno mexicano. En un artículo reciente, varios académicos profundizan exclusivamente en “el significado simbólico de la lírica del narcocorrido” (Valenzuela Reyes *et al.*, 2017: 77). Otros que no estudian el fenómeno de la música, pero sí del narcotráfico, tienen representaciones similares, tal como Rossana Reguillo (2011) cuando compara a la que llama “narcomáquina” con “el fino y sistemático trabajo de disolución de la persona” que practicaban los nazis en sus campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial.

Pero si estas ideas son difundidas por destacados académicos, ¿qué podemos esperar de la prensa militante? Durante varios años –al menos hasta antes de las elecciones federales de 2018– el periódico *La Jornada* ubicaba a México entre los países con mayor número de muertos por conflictos armados, com-

parando a nuestro país con Siria e Irak. No obstante, ésta es otra desproporción de una prensa que le interesa la nota alarmante, pues no podemos equiparar a países en guerra civil, o con grupos de mercenarios extranjeros, con la guerra contra el narco. En México, efectivamente había víctimas colaterales, pero el número de éstas es reducido con relación a los desaparecidos que provienen de las disputas territoriales entre bandas del crimen organizado, y entre éstas y el ejército. En este sentido, es cuestionable que tales medios masivos promovieran la percepción de que todos los desaparecidos, o la mayoría, son parte de la población civil. Es verdad que la cifra de dieciséis muertos por cada cien mil habitantes que tuvo México en el año 2015 no es decorosa, pero tal violencia no es comparable con los cincuenta y siete asesinatos en Venezuela o los ciento nueve en El Salvador. Los datos, tomados de las estadísticas del Banco Mundial, muestran la gran reducción de homicidios en Colombia entre 1995 y 2015 (de setenta a veintisiete muertes por cada cien mil habitantes), precisamente en la medida en la que el gobierno lograba desmembrar a las grandes bandas de narcotraficantes y capturar a sus líderes (datos.bancomundial.org).

Por fortuna, algunos académicos tienen una perspectiva diferente y como ejemplo podemos referir el libro *Cantar a los narcos: voces y versos del narcocorrido* de Juan Carlos Ramírez-Pimienta (2011), sin duda el trabajo más completo sobre la historia de los corridos del narcotráfico, donde el autor no se obsesiona con las letras, sino que describe la trayectoria de agrupaciones y solistas que dieron forma y consolidaron el género. Otro ejemplo es el de Salvador Hernández (2018: 201), quien analizó diversos motivos musicales que ejecuta el acordeón en algunos narcocorridos de Los Tigres del Norte y donde concluye que dichos adornos melódicos “constituyen dimensiones afectivas alrededor de la identidad del narcotraficante a través de estos vínculos indexales”. En tercer lugar, Pablo Rojas Sahurie (2021: 64) ha criticado la tendencia de analizar “los textos de las canciones y otras formas musicales vocales como si fueran poemas o textos sobre papel”, pues ello “insonoriza las palabras de las expresiones musicales al no reparar en que se encuentran dentro de una situación sonora más amplia”. Por mi parte, en un libro reciente (Díaz-Santana Garza, 2021), dediqué una sección al fenómeno de los corridos sobre el tráfico de estupefacientes, me concentré en la *recepción* por parte del público y la manera en la cual el Estado mexicano, la literatura y los medios masivos de comunicación tienen gran influencia en la creación de un imaginario colectivo muy riguroso al sugerirnos que los compositores o sus intérpretes son

miembros del crimen organizado o que el gusto por el género puede ser fatal para sus fans.

Este capítulo intenta seguir dicha línea, procurando ser un contrapeso al énfasis que comúnmente se ubica en el análisis y comentario de las letras. Para ello, presento breves fragmentos musicales para tratar de mostrar la polisemia entre el discurso textual y el discurso musical, así como de los espacios físicos en los que se ubican tales significados heterogéneos para formar un nuevo sentido. Mi propuesta es que el conflicto de símbolos en los narcocorridos tiene, en primer lugar, la función de enfatizar el aspecto lúdico y caricaturesco en los contextos *performativos* de la música. En segundo lugar, la industria musical nos presenta cada año cientos de músicas nuevas, por lo que una manera para destacarse entre los competidores consiste en grabar canciones con letras directas, explícitas y no convencionales, la consigna parece ser: mientras más provocativas mayor impacto publicitario, aunque, como observa el especialista en estudios culturales, Richard Hoggart (1958), tales letras irreprochables sólo pueden hacerse populares “si la *melodía* es pegadiza”.

Narcocorridos, sus espacios performativos y su música “jubilosa”

Considero que el narcocorrido es heredero del corrido tradicional y la *recepción* por parte de un público que no sea consumidor habitual de los mismos está prejuiciado de inicio, pues tal como lo mencionó Peter Van Der Merwe, (citado en Frith, 1996: 10) “los argumentos estéticos sólo son posibles cuando tienen lugar dentro de un discurso crítico compartido”. Por su lado, el profesor de psicología, John Sloboda (1994: 63), nos recuerda que “la capacidad de “leer” el lenguaje emocional de la música [lenguaje que, por cierto, “no tiene semántica”] es una habilidad adquirida, y tal vez no debemos sorprendernos de que un grupo de sujetos “ordinarios” [los que desconocen un determinado género] no demuestre mucha conciencia de los detalles más finos de este lenguaje”. Así, un grupo de consumidores de narcocorridos son capaces de “leer” y mofarse de los diversos signos presentes en su música preferida, frente a otro grupo de sujetos “ordinarios” que censuran esta música sin conocerla y que sólo contemplan en la superficie señales aparentemente perniciosas.

Antes de entrar en materia, debo subrayar los sentimientos que causan en el escucha las desigualdades entre las tonalidades mayores y las tonalidades

menores; teóricos de la música se han referido a los disímiles estados de ánimo que nos producen. Johann Quantz (Murillo, 1997: 214-215), incluso señaló que, “aunque no hay consenso en cuanto a los efectos particulares de ciertas tonalidades” acepta que “en las tonalidades de la y do menor, re sostenido mayor y fa menor se puede expresar un sentimiento triste más fácilmente que en otras tonalidades menores... las otras tonalidades mayores y menores se utilizan en piezas agradables, cantables y en aquellas cuya finalidad es la de causar placer”. En tiempos modernos, y gracias a una construcción cultural, muchos músicos disientimos con el hecho de que el flautista incluya algunos tonos menores en la lista de “música agradable, cantable y placentera”, pero aquí ejemplificaré con algunos narcocorridos que, al ser parte de la música popular de occidente, conservan el vocabulario armónico y melódico de la tradición europea. En tal sentido, algunos investigadores, como el musicólogo inglés Deryck Cooke, han llamado a rechazar la noción de “intrínseca neutralidad” en la música, se prefieren la relación de emociones positivas sugeridas, por ejemplo, por secuencias mayores, especialmente las que involucran a las triadas (mencionado en Sloboda, 1994). Aceptando que no son percepciones universales en la sociedad occidental, como resultado de una construcción social y “por razones que son en gran parte culturales, tendemos a asociar las escalas mayores con emociones felices y triunfantes, y las escalas menores con emociones tristes y derrotistas” (Levitin, 2007: 38). En occidente, incluso los niños de cinco años parecen haber asimilado las progresiones de acordes, tal como lo muestra la respuesta eléctrica del cerebro (mencionado en Peretz & Zatorre, 2005). Teniendo en cuenta lo anterior, examinar la música solamente basados en sus coplas es estudiarla de una manera bastante parcial, pues, como observó el sociólogo inglés Simon Frith (1996), el análisis de la letra no revela nada sobre la música que la acompaña ni sobre las prácticas sociales asociadas al género musical, tampoco sobre los contextos donde la música tiene presencia y menos aún sobre la reciprocidad que se establece entre la música y el público.

Por ello, deseo presentar la transcripción musical de algunos corridos sin entrar en detalles técnicos ni musicológicos. Primeramente, quiero hablar de un corrido compuesto en Texas a mediados de la década de 1970: “El nuevo corrido de Gómez Carrasco” (Figura 1), de Salomé Gutiérrez, interpretado por el Duetto Carta Blanca, donde su autor muestra cierto arrepentimiento en relación a su postura inicial. Al igual que en su corrido anterior dedicado al capo mexicano-americano Fred Gómez Carrasco, y en contra de la versión oficial, Gu-

tiérrez insiste en que el narcotraficante fue acribillado por los Texas Rangers, pero parece moderar sus ideas en relación al heroísmo y al castigo del protagonista: “Aquí está el nuevo corrido/ que habla de Gómez Carrasco/ que un sábado por la noche/ fue acribillado a balazos [...] / Carrasco ya está acusado/ por el supremo hacedor/ a muchos dejó llorando/ que Dios le dé su perdón”. Musicalmente hablando, la forma de tocar es muy tradicional, con guitarras y acordeón, aunque la velocidad de la pieza, los giros melódicos y las voces entrecortadas muestran cierta picardía: ¿acaso la música que acompaña al corrido muestra que el autor rectifica su postura o que emplea un doble discurso? Tal parece que Gutiérrez ofrece una letra relativamente acorde con el discurso oficial anglosajón, mientras que musicalmente envía un mensaje codificado a los mexico-americanos, donde ridiculiza, o al menos debate, dicha postura.

El nuevo corrido de Gómez Carrasco

Salomé Gutiérrez



Figura 1. “El nuevo corrido de Gómez Carrasco”.

En segundo lugar, aludiré a uno de los pioneros en el campo de los corridos que nos interesan: Rosalino Sánchez Félix, mejor conocido como Chalino Sánchez. El cantante y compositor de *corridos bravíos* nacido en 1960 cerca de Culiacán, Sinaloa, se convirtió en parte fundamental de la cultura musical chicana en Los Ángeles, California, a inicios de la década de los noventa. Cuando cantaba su afinación era deficiente y el timbre de su voz particularmente rudo, a tal grado que su esposa afirmaba que era como el agua turbia (mencionado en Simonett, 2001); pero nadie puede negar que tenía una enorme facilidad para crear letras y melodías, así como un magnetismo sobre el escenario. Ramírez-Pimienta (2011) aclara que Chalino Sánchez no fue el fundador o padre del narcocorrido, pero pondera el mito que rodeó su figura, mismo que ayudó a desplazar “al norte del Norte” el “*locus* de enunciación del corrido norteño”, sin mencionar que la relativa afinidad de sus canciones con el rap reconectó con su mexicanidad a los ciudadanos nacidos o criados

en Estados Unidos. Sánchez no fue el fundador del narcocorrido, pero sí su precursor inmediato, por lo que comenzaré analizando un *corrido de valientes* que hizo célebre en su faceta de intérprete: “El crimen de Culiacán” (Figura 2), también llamado “El Corrido de Culiacán”, que fue grabado con acompañamiento de conjunto norteño, con composición original de Nacho Hernández:

Corrido de Culiacán

Chalino Sánchez

o - tro día los en - con - tra-ron al a - ma-ne - cer el dí-a
te-nian las tri - pas de fue-ra yun pe - rro se las co - mí-a

Figura 2. “Corrido de Culiacán”.

Lo primero que llama la atención es la estructura rítmica, melódica y armónica, herencia de los viejos corridos de la Revolución y de la guerra cristera, que tiene similitud con las famosas *mañanas*, es decir, con los corridos creados en el territorio que comprende los estados de Zacatecas y Aguascalientes, así como partes de Durango, Jalisco y Nayarit, influenciados por las tradiciones étnicas locales, y cuya “interpretación valseada y sus ricas melodías hacen que, de esta región, sean los corridos más famosos del país” (Avitia Hernández, 1997: 16). Para muestra de su parentesco, presento un fragmento del “Corrido de la toma de Zacatecas” (Figura 3). Nacho Hernández, o los músicos que crearon el citado corrido revolucionario, no sabían leer música, mantenían una antigua tradición oral, pero no es necesario tener conocimiento de síncopas y anacrusas para que cualquiera logre ver la semejanza entre los corridos que transcribí en la Figura 1 y 2:

Corrido de la toma de Zacatecas

Anónimo



Figura 3. “Corrido de la toma de Zacatecas”.

Aunque no es propiamente un narcocorrido, en el “Corrido de Culiacán” podemos constatar la disparidad entre el texto y las ideas musicales, pues nos preguntamos ¿cómo es posible que alegremente se entone en la tonalidad de sol mayor, con ritmo de vals, que cuando encontraron a los protagonistas con las tripas de fuera un perro se las comía? Los reporteros –especialmente los europeos– frecuentemente le hacen preguntas como ésta al citado Ramírez–Pimienta (2017), y los mismos periodistas dicen que la música parece “de circo”, mientras lo que se narra es sangriento. Esto me da oportunidad de indagar acerca de los espacios performativos (contextos) del narcocorrido, ya que si solamente observamos la letra sin escuchar la música que la respalda, como en este capítulo, es probable que algunas personas se atemoricen o perturben con los versos. Pero no sucede igual en los variados contextos urbanos y rurales donde se consume esta música: en un concierto o en una fiesta, mientras se baila y se canta, después de haber bebido algunas cervezas, o paseando en un auto mientras se transgrede el espacio público por medio del llamado *boom-car* (auto con estridente equipo de sonido, que causa vibración en las ventanas del vecindario). La antropóloga Ruth Finnegan (2013) enfatizó la importancia de los “roles y experiencias de los miembros de la audiencia”, que no son equiparables a los de los intérpretes o compositores de un determinado género musical, e incluso existen roles diferentes al interior de este “evento performativo”.

En los espacios performativos del narcocorrido, la letra violenta, acompañada de una suave melodía valseada, no se recibe aislada ni pasivamente. Aquí, lo terrible y lo grotesco se retoma de antiguas tradiciones populares, y pueden ser interpretados como una broma pesada, un acto de catarsis, una

asociación del humor al lado del horror del que habló el dramaturgo Fabio Rubiano (Morales, 2015); o puede adquirir un cariz extravagante y alegre: “lo grotesco integrado a la cultura popular se aproxima al mundo humano, lo corporiza” (Bajtin, 2003: 33).

Una muestra de extravagancia y alegría, de esa risa popular, son las estrofas y la música del corrido “Me cayó el FBI” (Figura 4), interpretado por Los Inquietos del Norte, grupo formado en California en 1995, por ejecutantes de Jalisco y Michoacán. Si bien el corrido tiene una melodía tradicional, en vals de compás ternario, la misma se ve alterada por un tempo vertiginoso, así como figuras rítmicas y síncopas poco frecuentes en la música norteña. Como veremos, la gente asocia las tonalidades mayores y el tempo apresurado de la música con la felicidad, y esta interpretación apresurada es una característica de los corridos *hyphys*, palabra derivada de la voz inglesa que designa *hiperactividad*. La pieza debe ser bailada velozmente y, a semejanza del corrido anterior, la letra y la música tienen sentidos opuestos, con la finalidad de multiplicar la picardía en contextos joviales, tal como lo observó el sociólogo estadounidense Mark Edberg (2011) con un grupo de jóvenes marginados de la frontera para quienes los narcocorridos eran tan divertidos como los dibujos animados o la lucha libre profesional.

Me cayó el FBI

Los inquietos del norte

co,men - za - ron a tum - bar las pa - re - das de mi ca - sa

Figura 4. “Me cayó el FBI”.

Ahora, quiero finalizar con la canción “Fuiste mía” (figura 5) de Gerardo Ortiz. El cantante y compositor originario de Pasadena, California, es uno de los más notorios creadores de narcocorridos, aunque la letra de la melodía citada, acompañada por una banda, es semejante a muchas otras canciones que hablan de la relación de pareja: “Llegas y me tocas el cuerpo/ y te llevas mi

alma/ bien sabes lo que siento/ me ilusionas, me juras/ sin algunas perjuradas, que soy yo tu deseo...”.

Aquí no hay significados contradictorios entre la música y el texto, cualquiera podría decir que la letra es tierna, aunque con un toque de reproche, mientras la música evoca afabilidad, con cierta expectación. Por supuesto que ésta es una percepción propia, cada persona se refleja en la música de manera diferente, pero seguramente nadie vería algo negativo, pues si se trata de una canción de un hombre hacia una mujer, las coplas exaltan a la figura femenina con frases como “eres tú tan divina... llegas y me elevas al cielo”.

Fuiste mía

Gerardo Ortiz

C

Voice

Lle - gas y me to - cas el cuer - po y te lle - vas - mi al -

Vo.

ma bi - en sa - bes lo que sien - to, mei - lu - sio - nas me ju - ras

Figura 5. “Fuiste mía”.

Sin embargo, el video que se hizo para esta canción no proyecta las imágenes mentales que generan su música y letra, y causó una enorme conmoción en los medios de comunicación. A grandes rasgos, un hombre llega a su casa en horario inoportuno y encuentra a su pareja con otro varón. El ofendido, interpretado en el video por el mismo Ortiz, tiene lista su arma para propinarle un tiro en la cabeza al rival para después encajular a la chica y prenderle fuego al auto. Muy pronto, algunos grupos exigieron que se retirara el video de internet, sosteniendo que promovía el “feminicidio” (al parecer, nadie consideró trascendente que también asesinaban a un varón), aunque la propuesta para retirar el video no fue impulsada por feministas, sino por un tal Iván Jakes, siendo su única petición en el sitio Change.org. Por ello, no hay que descartar la idea de que el dicho Jakes trabajara para Gerardo Ortiz y promoviera esta campaña para darle mayor visibilidad mediática a una sencilla

balada. Como quiera que fuese, en abril de 2016, los medios mexicanos dieron cuenta de que el video había sido retirado de YouTube.

Pero suprimir el video no fue obstáculo para que el público lo continuara viendo en otras páginas oficiales del propio Ortiz o en YouTube, gracias a usuarios que obtendrían buenas ganancias debidas al enorme número de visitas. Unos meses después, el especialista en espectáculos, Francisco Inzunza (2016), calculó que, sólo en las plataformas de videos, “Fuiste mía” le embolsó más de cien mil dólares a Gerardo Ortiz. Si acaso se enteraron de esta noticia, los grupos antiOrtiz no hubiesen estado contentos, como sí lo estuvieron cuando, gracias al polémico video, se confirmó la cancelación de varios de sus conciertos en Puebla, Aguascalientes y Puerto Vallarta. Las autoridades de Puebla citaron a conferencias de prensa para dar a conocer su postura para justificar la cancelación y oportunamente seguir promocionando su campaña por la precandidatura presidencial, Rafael Moreno Valle, entonces gobernador del estado, afirmó que “pueden ser muy exitosos y llenar el palenque y llenar la taquilla, pero nosotros también tenemos que buscar que haya una empatía en lo que estamos buscando como gobierno, que sea una feria familiar” (Hernández, 2016). Pero el político, y otros que respaldaron la censura, no mencionaron al público que el cantante ya tenía firmados sendos contratos con las ferias que cancelaron sus presentaciones pactadas con anticipación. En semejante escenario, y como músico profesional, puedo decir que cuando un concierto se suspende por causa del contratista, el artista tiene derecho a cobrar entre el cincuenta y el ochenta por ciento del sueldo convenido, dependiendo de los términos de cada contrato. Así, Ortiz aseguró una muy buena cantidad de dinero sin salir de su casa, mientras veía como cientos de miles de personas que antes no lo conocían ahora comentaban su video.

No es mi objetivo analizar un video musical, pero debo especificar que la imagen de los artistas tiene gran relevancia, pues, como lo sugirió la socióloga Tricia Rose (1994: cap 1), en las discusiones de los fans en torno a las canciones, y las historias que cuentan, usualmente hay una “lectura” del video, en la cual “se revisan significados, *proporcionan interpretaciones preferentes de las letras*, crean un contexto estilístico y físico para la recepción; y validan la presencia icónica del artista”. Lo que me interesa es la influencia que puede tener la imagen del artista con la percepción de sus letras y la reacción desmedida que tienen miles, o incluso millones de personas, que se indignan con una melodía y un video ficticio como si fuese real, o es que ¿acaso algunos padres de

familia suponen que sus hijos olvidarán sus valores y cambiarán el rumbo de sus vidas por un video y una canción que tiene una duración de tres minutos? Los sociólogos Peter Berger y Thomas Luckman (1995) están seguros de que esto no es posible, ya que podemos ubicar el narcocorrido en lo que ellos consideran una “zona limitada de significado” y, cuando el corrido acaba, el oyente vuelve a la “suprema realidad de la vida cotidiana”, en comparación con la cual las otras realidades son tenues y efímeras.

A manera de conclusión, debo decir que no tuvieron el resultado esperado las diversas conferencias que elaboré para cuestionar la manera en la que se trata de implantar en la sociedad una idea negativa sobre el influjo de los narcocorridos y otras músicas censuradas, como el *heavy metal* o el reguetón. De entrada, observé que las opiniones externas no tienen tanto peso en la propia y que las letras de la música popular no nos inquietan tanto como sostienen las personas que no frecuentan dichas armonías. Los versos de una canción no son determinantes en nuestra vida, como se hizo evidente en la resolución de la suprema corte de justicia de Los Ángeles, California, en el caso contra el cantante y compositor Ozzy Osbourne, acusado de ser responsable por el suicidio de un joven que escuchaba su música. El juez, John Cole, desestimó el caso y dictaminó que “Las letras de la música y la poesía... no tienen la intención de ser y no deben ser leídas literalmente... Las personas razonables entienden las letras musicales y las convenciones poéticas como las expresiones figurativas que son” (citado en Wiederhorn, 2017). Podemos suponer que el fallo del magistrado puede ser aplicado a cualquier género de música popular donde se quiera imponer una relación causa-efecto entre el contenido de las letras y una conducta criminal. Estas cualidades de los versos de canciones ya habían sido observadas por el etnomusicólogo pionero Alan Merriam (1964: 46), tal como lo menciona en el libro seminal *The anthropology of music*:

El lenguaje del texto de la canción tiende en muchos casos a ser distinto del discurso ordinario, y en algunos casos... a ser un lenguaje “secreto” conocido solo por un cierto segmento de la sociedad. En los textos de las canciones, el lenguaje a menudo es más permisivo que en el discurso ordinario, y esto puede revelar no solo procesos psicológicos como la liberación de la tensión, sino información de una naturaleza que de otro modo no sería fácilmente accesible. Por razones similares, los textos de las canciones a menudo revelan valores y metas profundamente arraigados que se expresan.

A fin de cuentas, las coplas de los narcocorridos explotan figuras como la metonimia y sinécdoque: muestran parodia y picardía, son bromas obscenas que no todos pueden comprender, transgreden la realidad y el orden social de manera simbólica. Y la conjunción de letra, música y espacio performativo se convierte en una válvula de escape liberadora de tensión, un montaje teatral donde se muestra una imagen que otorga identidad grupal, en donde una comunidad discriminada por sus gustos alcanza un empoderamiento y consigue trascender esa condición periférica al convertirse en el personaje del corrido que, al menos durante el performance del concierto público o la fiesta privada, se desquita con la autoridad.

Es necesario que se realicen investigaciones que abarquen un corpus mucho mayor de corridos del narcotráfico, pero podemos adelantar que, a pesar de contar con letras e imágenes extremadamente violentas, el público consumidor relaciona la música fundamentalmente con la fiesta, el regocijo y la dipsomanía, incluso se burlan de las estrofas, por lo que no debemos tomar tan seriamente ese artefacto cultural llamado narcocorrido. Diversas publicaciones neuropsicológicas han demostrado que los escuchas “ordinarios” asocian inmediatamente las tonalidades mayores y el tempo apresurado de la música con la felicidad (véase Vieillard, Roy & Peretz, 2011), ambas características habituales de los narcocorridos. Por si fuera poco, las baladas del narcotráfico son escuchadas generalmente en grupo, confirmado por los psicólogos Patrik Juslin y Daniel Västfjäll (2008) que cuando estamos acompañados por otras personas, la reacción hacia la música es mucho más entusiasta que cuando la audición se realiza en soledad.

Por otra parte, se equivocan los detractores que consideran esta música como un subgénero creado explícitamente por una industria musical sólo para producir dividendos, desaprobando de paso el derecho de los artistas a vivir de su trabajo, pues en el siglo XXI, y como señalé anteriormente (Díaz-Santana Garza, 2021), el narcocorrido es compuesto y cantado a cambio de unas cuantas monedas por trovadores de las zonas rurales más apartadas, no solamente del norte de México, sino también en el centro y sur de la nación, y los grupos de mayor visibilidad mediática continúan entonando letrillas que les ofrecen humildes y desconocidos creadores que provienen de la base social. Buena parte de los compositores e intérpretes que hoy cuentan con el apoyo de los medios masivos provienen justamente de esa clase social humilde, son herederos del corrido tradicional y contrario a lo que afirma Simonett, son

muestra de que estos corridos sí pueden ser considerados como “baladas folclóricas en las que las personas comunes expresan sus sentimientos y puntos de vista con respecto a su realidad social” (2001: 229).

Quiero concluir con algunas ideas sobre el análisis que los académicos hacemos del narcocorrido. La primera es de Aristóteles (2005: 406) y se refiere al conocimiento que tenían los antiguos griegos de la música, la cual era aceptada como parte de la educación de los jóvenes pero, sobre todo, se consideraba imprescindible para el placer y la relajación. La segunda idea es de Simon Frith, que indica que sólo podemos considerar una música como valiosa “cuando sabemos que escuchar de ella y cómo escucharlo. Nuestra recepción de la música y nuestras expectativas en torno a ella no son inherentes a la música” (1996: 26). Así, luego de haber explorado artículos y libros cuyo tema es el narcocorrido, los cuales profundizan en los versos aislándolos del resto de los elementos (por ejemplo, Valenzuela, 2002; Tinajero Medina, 2004; Simnett 2001; Valenzuela Reyes *et al.*, 2017, entre otros), vemos que la mayoría no toma en cuenta la función social ni lúdica de la música –sin importar que el gran público acuerde que son sus empleos primarios–, por lo cual es pertinente que los investigadores pongamos más atención a lo que debemos escuchar de la música y cómo escucharlo. Por su carácter narrativo, el examen de las letras de los corridos es importante, pero no debe convertirse en una obsesión heredada de la crítica literaria. Para comprender la risa popular presente en los narcocorridos, una investigación que pretenda ser integral debe analizar los diversos elementos de la canción y sus contextos performativos, además de aspirar a ser multidisciplinaria. Ya hace años, el filósofo ruso Mijail Bajtin (2003: 4) señaló que “la risa popular y sus formas, constituyen el campo menos estudiado de la creación popular”, y que su naturaleza específica “aparece totalmente deformada porque se le aplican ideas y nociones que le son ajenas”.

Fuentes de consulta

- Aristóteles. (2005). *Política*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Avitia Hernández, A. (1997). *Corrido histórico mexicano* (Vol. I). México: Porrúa.
- Bajtin, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento, el contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

- Berger, P., & Luckman, T. (1995). *La construcción social de la realidad*. España: Amorrortu.
- Díaz-Santana Garza, L. (2021). *Between Norteño and Tejano Conjunto: Music, Tradition, and Culture at the U.S.-Mexico Border*. Lanham: Lexington Books.
- Edberg, M. C. (2011). Narcocorridos: Narratives of a Cultural Persona and Power on the Border. En A. L. Madrid (ed.). *Transnational Encounters, Music and Performance at the U. S.-Mexico Border*, 67-82. Nueva York: Oxford University Press.
- Finnegan, R. (2013). *Music and Creation*. Milton Keynes: Callender Press.
- Frith, S. (1996). *Performing Rites, on the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hernández, D. (2016). Gobierno de Puebla cancela presentación de Gerardo Ortiz. *Milenio*, Recuperado de: <http://www.milenio.com/estados/gobierno-puebla-cancela-presentacion-gerardo-ortiz>
- Hernández, S. (2018). Afecto e identidad en los narcocorridos de Los tigres del norte. En L. Díaz-Santana Garza (coord.). *La investigación musical en las regiones de México*, 191-212. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas/Texere.
- Hoggart, R. (1958). *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*. Londres: Penguin Books.
- Inzunza, F. (2016). ¿Por qué Gerardo Ortiz ganó 102 mil dólares con Fuiste mía? *Debate*, Recuperado de: <http://www.debate.com.mx/show/Porque-Gerardo-Ortiz-gano-102-mil-dolares-con-Fuiste-mia-20160723-0080.html>
- Juslin, P. N., & Västfjäll, D. (2008). Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31 (5):559-575.
- Levitin, D. J. (2007). *This is your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. Nueva York: Penguin Group.
- Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Morales, F. (2015). Trae Rubiano humor y horror. *Reforma*, Recuperado de: <https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=618732&md5=8523f0b58ac43d36e3fcbfeec29c3a5a&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe>

- Murillo, R. (1997). *Spanish Translation of Johann Joachim Quantz's Essai D'une Méthode Pour Apprendre à Jouer de la Flûte Traversière*. Tesis doctoral. Estados Unidos: Arizona State University.
- Peretz, I., & Zatorre, R. J. (2005). Brain Organization for Music Processing. *Annual Review of Psychology*, 56(1), 89-114.
- Ramírez-Pimienta, J. C. (2011). *Cantar a los narcos: voces y versos del narcocorrido*. México: Editorial Planeta.
- Reguillo, R. (2011). La narcomáquina y el trabajo de la violencia: apuntes para su decodificación. *E-misphérica* 8.2 #narcomáquina. Recuperado de: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/reguillo>
- Rojas Sahurie, P. (2021). Al pie de la letra: una aproximación al lenguaje verbal como parte constitutiva de la dimensión sonora de la música. *Resonancias* 25, (48), pp. 63-86.
- Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Connecticut: Wesleyand University Press.
- Simonett, H. (2001). *Banda: Mexican Musical Life Across Borders*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Sloboda, J. A. (1994). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Tinajero Medina, R., & Hernández Iznaga, M. (2004). Chihuahua: Universidad Autónoma de Chihuahua.
- Valenzuela, J. M. (2002). *Jefe de jefes: corridos y narcocultura en México*. México: Plaza y Janés.
- Valenzuela Reyes, J. L., Burgos Dávila, C. J., Moreno Candil, D., & Mondaca Cota, A. (2017). Culturas juveniles y narcotráfico en Sinaloa. Vida cotidiana y transgresión desde la lírica del narcocorrido. *Revista Conjeturas Sociológicas*, 14, 69-92.
- Vieillard, S., Mathieu Roy & Peretz, I. (2011). Expressiveness in Musical Emotions. *Psychological Research*, 76(5), 641-653.
- Wiederhorn, J. (2017). 32 Years Ago: Ozzy Osbourne Exonerated in 'Suicide Solution' Fan Death Lawsuit. *Loudwire*. Recuperado de: <http://loudwire.com/ozzy-osbourne-exonerated-suicide-solution-fan-death-lawsuit-anniversary/>

Páginas web

Banco Mundial

[https://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.](https://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.PSRC5?end=2015&name_desc=false&start=2015&view=bar)

[PSRC5?end=2015&name_desc=false&start=2015&view=bar](https://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.PSRC5?end=2015&name_desc=false&start=2015&view=bar). (n.d.).

Retrieved November 2, 2017, from [https://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.PSRC.P5?end=2015&name_desc=false&start=2015&view=bar](https://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.PSRC5?end=2015&name_desc=false&start=2015&view=bar)

Entrevistas

Comunicación personal de Juan Carlos Ramírez-Pimienta. (2017).



Las batallas de rap en el norte de México. Algunos puntos para su comprensión

Adriana Guadalupe Dávila Trejo

En agosto de 1973, se comenzaba a escribir otro capítulo en la historia de la música. El movimiento del hip hop veía la luz en las calles del sur del Bronx, Nueva York, en Estados Unidos. Abrazado por el *break dance*, el grafiti y las figuras del MC (maestro de ceremonias) y DJ, este movimiento adquiriría fuerza entre jóvenes que se enfrentaban a la migración, al racismo y exclusión, jóvenes que resistieron desde el arte.

El DJ se encargaba de musicalizar el ambiente mientras que otros pintaban o bailaban y el MC tomaba el micrófono para compartir frases y poesía con los presentes. De esto último, es de donde surge la figura del rapero, de la apropiación por medio de la palabra y sincronización de la música o el *beat*, que es la parte instrumental o pieza musical. La palabra *rap* surge por la abreviación de “Rhythm and Poetry” (rap). Dentro de la carga social, histórica y política, sus seguidores lo clasifican en vieja escuela y nueva escuela. La primera, entendida desde los inicios del hip

hop, tenía valores precarios, homofóbicos y basaban su estructura en el *punchline*, mientras que la segunda, que aparece a mediados de los ochenta, trata de demostrar destreza, profesionalismo y eligen el *flow* frente al *punchline*.

De manera breve, hago mención que *punchline* y *flow* son dos de las palabras que más se encontrarán en las descripciones del rap. El primero puede ser entendido como aquella frase en la que el exponente concluye su participación y ataca a su contrincante, mientras que el segundo se refiere a la forma en cómo se toma el ritmo del beat y se sobreponen en él las rimas.

En el caso del rap, con su producción musical y alcances a nivel mundial, trajo como consecuencia numerosos artistas, productores, conciertos, acciones que alimentan su historia desde la década de los ochenta. Hoy en día, y más allá de la música, están vigentes otros espacios para circulación y consumo del rap: las batallas. Estos eventos los encontré un día en Ciudad Juárez, Chihuahua, como parte de las actividades que jóvenes raperos reproducen de la escena del rap a nivel nacional e internacional.

Ciudad Juárez, una de las fronteras más importantes en México, ha sido señalada por la ola de violencia de los últimos años. A pesar de la presencia del narcotráfico, secuestros, extorciones y feminicidios, jóvenes raperos trabajan para proyectar su gusto y alcances desde el hip hop. Las batallas de rap se integran en un abanico de posibilidades y estrategias de reconocimiento con otros raperos locales o nacionales mediante los enfrentamientos con un tiempo delimitado para desarrollar una temática sobre un escenario ante un público.

Fue entonces que, al observar la dinámica de las batallas en Ciudad Juárez, características e historia, encontré una relación muy cercana con otros eventos del mismo tipo en otros estados del país. La red de negociaciones, así como la apertura que hay para que el rapero adquiriera varios roles dentro de la organización y promoción de las batallas, me dio pie para observarlas como parte de las estrategias en la escena del rap.

Lo que a continuación comparto son varios puntos de análisis que me ayudaron a entender qué son las batallas de rap y cómo abordarlas desde la antropología: performatividad, consumo y violencia simbólica son tan sólo algunas de las piezas claves para su comprensión. Luego, en la articulación e interpretación de resultados, encontré cómo las batallas van más allá de una simple demostración de talento.

Como parte de la investigación de posgrado, debo aclarar que trabajé con raperos de Ciudad Juárez que tienen un historial y conocimiento dentro

y fuera de las batallas. Con entrevistas semiestructuradas y entrevistas grupales, me fue posible extender la discusión y dar espacio para la diversidad de perspectivas que se obtienen de ver, cuestionar y analizar las batallas con ellos, con el uso de sus propios materiales visuales, es decir, videos que ellos mismos editan y suben a las redes sociales para su circulación.

El rap en México, breves anotaciones

A inicios de la década de los ochenta, el rap llegó a México por la radio, la música y en las maletas de hombres y mujeres que regresaban a casa como parte de la migración de retorno, traían consigo discos, música, palabras y estilos de vida propias del Hip Hop (Bojórquez, 2004; Cortés, 2004). Se escuchaban en los hogares de México, discos, cintas con las mejores canciones de rap, ganando así espacios, oyentes, públicos y artistas.

En consecuencia, nacen los primeros intentos de hacer rap en español: Sindicato del Terror y 4to de Tren. Lo más comercial que se dio a inicios de la década de los noventa fue Caló, que comenzaba a sonar al mismo tiempo que se escuchaba Mc Hammer y Vanilla Ice en Estados Unidos, así como El General, desde Panamá. Con varios exponentes y líricas, el rap tomaba fuerza y sus alcances llegaron hasta la frontera norte de México.

En el libro *Economías del rap en el noreste de México*, José Juan Olvera Gudiño (2018) menciona un movimiento que revolucionó la escucha y la conformación de grupos de música alternativa en la década de los noventa en el noreste de México: la avanzada regia. En este movimiento figuraban bandas de punk, rock y hip hop como Plastilina Mosh, El Gran Silencio, Cabrito Vudú, La Última de Lucas, Jumbo, Inspector, Zurdok, Flor de Lingo y Control Machete.

Control Machete, conformado por Fermín IV, Patricio Elizalde y “Toy” Hernández supieron cómo acercarse a un sello discográfico de origen estadounidense para lograr sacar su primer disco en Monterrey, Nuevo León. El resultado fue el material titulado *Mucho Barato* en 1996. El disco se convirtió rápidamente en el referente musical del rap en México, marcó la diferencia entre hacer música desde el *underground* (o desde abajo) y pasar al *mainstream* (comercial o hegemónico).

Estas fueron las referencias que llegaban al norte del país a finales de la década de los noventa y que rápidamente se convirtieron en ejemplos a repro-

ducir entre los jóvenes de Ciudad Juárez. Las nociones de la historia del rap, de escribir, de comprar casetes o discos, de crear estudios de grabación caseros fueron una constante por más de una década. Pero con la comercialización y la representación de otros exponentes desde Latinoamérica, comenzaron a figurar las batallas de rap, abarcando también a México.

Las batallas: nuevos espacios de comercialización del rap

Hoy en día una de las formas más reconocidas de exponerse frente al público, además de la música, son las batallas de rap. Una batalla viene del acto de presumir y tratar de demostrar ante un público quién es el mejor a través de reproches o insultos (Edward, 2009). Esto va más apegado a ser “fanfarrón”, a imponerse desde su ego y exhibirse hablando sobre su cuerpo, su masculinidad, sus logros, sus luchas y logros personales.

Hablar de los inicios de las batallas, o de los elementos que de ella se rescatan, es hablar del boxeador Muhammad Ali, quien se destacó por hacer un álbum de *spoken word* (palabra hablada) y poesía en 1963 que, años más tarde, las grandes figuras del hip hop reconocerían como las primeras rimas del rap de estilo libre que Muhammad implementó dentro de su música y su activismo. El álbum resalta porque hizo de cada canción un *round* en una presentación en vivo ante 200 personas y el más aplaudido fue el round 5: “Will the real Sonny Liston please fall down”.

La historia de las batallas viene desde la rivalidad entre los principales raperos y grupos a inicios de los años ochenta. Las competencias, los enfrentamientos entre raperos o grupos de *break dance* comenzaron con el objetivo de canalizar esas violencias que anteriormente habían dividido los *guettos* o barrios en el Bronx y demostrar quiénes debían ser reconocidos y respetados. Las batallas suelen dividirse en “rounds”, se acompañan por un *beat* que toca el DJ; en otras ocasiones, hay eventos en los que son a capela, es decir, un round sin música, en ellos queda la responsabilidad de darle ritmo a sus versos. En una batalla se mezclan noticias, sarcasmo, bromas, argumentos, versos de otras canciones o poemas; anécdotas propias o de los demás, además de otras figuras retóricas y metáforas propias de la literatura.

Hasta el momento identifico dos tipos de batalla: *freestyle* y escrita. La primera es la más conocida por el nivel de improvisación que presenta el *frees-*

tyler para estructurar e hilar versos, en ocasiones se deja en estilo libre o se propone un concepto a desarrollar; la escrita, por otro lado, es la que se prepara con anticipación al evento o espacio donde se realizan las batallas. Se da un tiempo prudente que pueden ser dos o tres meses para que los contendientes piensen en la estructura o contenido, ya sea libre o con un concepto a tratar.

Tess La, youtuber y crítico de batallas procedente de Ciudad Juárez, explica que en 2012 en México apareció el primer evento de batallas en español: Spit MX, mientras que Línea 16 apareció en 2014. Con el éxito obtenido, comenzaron a invitar a raperos internacionales. Entre 2015 y 2016, con la consolidación de los anteriores eventos de batallas, son los raperos “pochos”, o mexicanoamericanos, quienes son invitados a batallar en México.

Coliseo fue otro de los eventos que se suman a la lista, remarcando al mismo tiempo los nombres de los que ahora son grandes exponentes dentro del *freestyle*: Dominic, Aczino, Johnny Beltrán, Danger, El Grave, Eptos, Sipo, Lobo Estepario. En cuanto a las batallas escritas, Tess La considera que se han perfilado como una disciplina en la que destacan Gino, Proof, T-killa y otros más que están por descubrirse.

La distinción que surge luego de reconocer poco a poco las batallas es lo que me provocó a ver las batallas como nuevos espacios de mercantilización del rap, en donde hay inversiones de tiempo y dinero, además de que se vuelven plataformas en donde los raperos pueden medir su talento al enfrentarse a un rival. De aquí que haya tenido la necesidad de conceptualizarlas desde la escena musical.

Escena musical y su estrecha relación con el rap

Analizar las batallas, su relevancia y desarrollo desde el concepto de *escena musical*, me permitió vincular todo lo anterior y traducirlo no sólo en actores y espacios en los que el rap se hace presente, sino en redireccionarlo a las actividades que los jóvenes realizan dentro y fuera de un espacio físico en pro de un género musical específico. Así, la temática de las batallas se complejizó al conocer de cerca la variedad de roles que ellos intercambian en su quehacer en el rap.

Los antecedentes de tal concepto vienen de William Straw (1991) y Sara Cohen (1993), quienes buscaron una forma de introducirse a los estudios en

la música e interconectar acciones y actores, no nada más a productores, músicos y públicos. Desde el *rock*, el *punk*, *country* y los antecedentes de estudios culturales realizados en Birmingham, vieron poco pertinente reproducir el término de subcultura o comunidad, pues restaban interés al tema de las “identidades fluidas” (Bennett, 2004).

Para tales fines, el concepto de escena lo entiendo como la forma en que productores, músicos, aficionados y una amplia gama de personajes secundarios (diseñadores, blogueros, youtubers, productores, dueños de estudios de grabación, sellos discográficos, colectivos, marcas comerciales que patrocinan las batallas, administradores de redes sociales) que comparten gustos musicales y dan seguimiento a las actividades que realizan para sostenerse dentro de esa esfera musical a través de la interacción y la creación de espacios que abarquen más públicos (Straw, 1991; Bennett y Peterson, 2004).

A lo anterior puedo agregar que, en la escena del rap, específicamente en la dinámica de las batallas, es posible analizar otros aspectos que están presentes en el interior de éstas: el consumo, el *performance* y los señalamientos que se hacen sobre las batallas y sus contenidos.

¿Qué significa saber sobre las batallas? Notas desde el consumo

Con los aportes de Bourdieu (2010) entiendo cómo es que el raperero, dentro de la batalla, circula como un bien simbólico y se coloca en el gusto del público. El significado que le otorgan va a depender de su desempeño en el rap, en su música y, sobre todo, en la calidad de sus participaciones. Se definen niveles o posiciones, es el público quien pide y consume batallas de aquellos raperos que tengan las características y preparación para esos enfrentamientos.

Actualmente, a nivel internacional existen distintos eventos: Campeonato Internacional de Freestyle, Freestyle Master Series (FMS), Pangea, God Level, Red Bull Batalla de los Gallos y Secretos de Sócrates. Ejemplos de estos campeonatos a nivel nacional puedo mencionar algunos: Spit MX, Liga 16, Batalla de Maestros (conocida por sus siglas BDM), El Club de la Pelea, Supremacía, Redención o Tiempos de Guerra. En el norte de México: Ronin Bars, Calle Genera y, recientemente, Batallas del Desierto.

En Ciudad Juárez, estos eventos tienen eco y se han organizado otros como VERBAL, Cara a cara, Crack's del Norte, Kill Contender, Golden Bars,

El Más Gallo Liga de Freestyle y Gnesis. Los organizadores, distintos para cada uno de los que nombré, se basaron en presentaciones a nivel nacional e internacional como los citados en el párrafo anterior. Ellos, a quienes me refiero como organizadores, son los exponentes con más años de trayectoria dentro del hip hop o las figuras principales de colectivos que buscan expandir la escena del rap en Ciudad Juárez.

Por ejemplo, a comparación de las batallas a nivel nacional e internacional, el número de reproducciones en los videos de las batallas organizadas en Ciudad Juárez no es relevante, muchas de ellas apenas rebasan las mil visualizaciones y tienen pocos comentarios en el historial que muestra YouTube. Ya sea que se traten de batallas de VERBAL, Gnesis o Cara a Cara, las batallas que se dan en la escena local no tienen el mismo impacto en las redes como las hay en ligas internacionales como Red Bull.

Por ello la importancia de estos materiales audiovisuales y su circulación. El público puede comprar boletos, asistir, ver las transmisiones en vivo o, tiempo después, buscar los videos de esas batallas en canales como YouTube, así como lo hice cuando tuve mis primeros acercamientos al tema. La importancia de que esos videos circulen en internet es porque el público los sigue consumiendo y emite, a partir de ellos, una opinión.

Si hablamos de precios, aquí dejo una breve comparación. Tan sólo la final de Red Bull Nacional, en México, maneja de dos a tres tarifas distintas dependiendo de la zona que se compre (VIP o general). El precio varía entre \$420 y \$830 y es un lugar con capacidad para 3,500 asistentes aproximadamente. A comparación de los eventos que se han hecho en Juárez, la asistencia es de no más de 50 personas y pagan por un boleto que ronda los \$200.

El rapero se vuelve el objeto al que el público puede acceder mediante la capacidad adquisitiva que se tiene. Incluso, no sólo es el rapero quien se glorifica al estar en eventos de batallas, hay otra perspectiva del público al saberse ahí, en el evento en vivo, contemplar cada detalle, a diferencia de quienes están desde una transmisión por internet o que tendrán que esperar a que suban los videos y no tengan conocimiento de aquello que las cámaras no logran captar.

Esas jerarquías se hacen presentes, decidir cuándo y dónde invertir para un evento de batallas. El consumo, además de lo monetario, se traduce en el conocimiento que se tenga de los raperos que estarán en el enfrentamiento y en la validez que tenga el nombre de la liga o evento. Son espacios que se afi-

nan cada vez más para que el público asista, opine, sean jueces y críticos de los raperos. Para que el público se apodere de la dinámica.

Desde la performatividad y construcción del personaje

¿Qué y cómo se quiere comunicar? Ésta es una pregunta básica en el ámbito de las batallas. Una de las características que me encontré con frecuencia para hablar de ellas es la manera en cómo se lleva a cabo el *performance*. De primera instancia, entendía el *performance* como la preparación y la puesta en escena, pero es algo más complejo que mencionaré con calma.

Richard Bauman (1984) en su texto *Verbal Art as Performance* nos dirige al *performance* como un modo de hablar y una transformación del uso del lenguaje. La emergencia del *performance*, como lo argumenta Bauman en sus anotaciones desde la lingüística, se compone de dos partes. La primera es la singularidad de las actuaciones, los recursos de comunicación y la creatividad; la segunda, la necesidad de una audiencia que se convierta en la evaluadora de esa competencia comunicativa.

Una batalla se reconoce por ser un espacio ritualizado en el que el *performance* tiene el protagonismo por medio de su presencia y actuación en el escenario y el enfrentamiento con el otro. Es claro que hay un antes y un después de la confrontación, se está ante un rito de paso que “asegura un cambio de estado” (Van Gennep, 2008), que marcan etapas en su trayectoria en el rap. Se adquiere distinción al momento de que se enuncia contra quién se va a batallar.

Quien se suma a los aportes recién mencionados es Erving Goffman (2001), que traslada el concepto a la vida cotidiana entendiendo ésta como una obra teatral y donde el actor se presenta en sus diferentes escenarios: la calle, la escuela, el trabajo, la familia. Por ende, define al *performance* como “la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre otros participantes” (Goffman, 2001: 27) y da inicio a una interacción con los observadores o audiencias.

A su vez, quien se apoya de los aportes de Goffman es Philip Auslander (2006) para debatir el término de *performance* y observarlo desde la música. A manera de resumen, y por lo que es pertinente hacer mención de él, habla de cómo se construye un personaje musical (*musical personae*) dependiendo del género musical, espacios y público. A este último, lo enuncia como el cocreador

de ese personaje porque, gracias a ello, el personaje está en constante redefinición para cumplir una función social.

Es importante comentar que la noción del *performance* es rescatada por los raperos en Ciudad Juárez con mucha frecuencia, por lo que tuve que recurrir a la revisión bibliográfica y poder dialogarlo con ellos. Fue enriquecedor ver las distintas líneas de discusión que hay sobre el concepto y, dado su complejidad, elegir cómo podría traerlo a la investigación. Las pláticas con los raperos me hicieron declinar por los aportes de Auslander ya que tiene claro el papel del público sobre el artista en función a la escena, en este caso, del rap.

Este personaje musical al que se refiere da cuenta de cómo es el *performance* y el desenvolvimiento del sujeto en un escenario, de cómo piensa, cuáles son las expectativas que él debe cumplir ante los demás y cuáles son las propias. Ese momento de preparación, de evaluación y observación, en relación con el género musical en el que están, permite que haya un hilo conductor entre el rapero y su público.

El cruce entre estas referencias teóricas y la significación que los raperos tienen sobre el *performance* dio pie para entenderlos a ellos como sujetos que se redefinen en cada batalla en la que son expuestos. Pensar las batallas no sólo como actos comerciales, sino como momentos en los que los participantes se observan y se autocritican, me lleva a entenderlos desde la complejidad de saberse internos en un ciclo de preparación en el que el *performance* es el principal elemento.

¿Qué se dice de las batallas? Los debates externos

En su libro, *La interpretación de las culturas*, Clifford Geertz (1973) se encarga de narrar una de las experiencias más enriquecedoras que le ocurrió en Bali: presenciar una riña de gallos. Se trata de cómo, a partir de encuentros ilegales en la comunidad y huir lejos de la policía, Geertz pudo entender más acerca de las dinámicas sociales del grupo de estudio en el que ya estaba interno.

Al leer ese breve ensayo etnográfico, la comparación entre la significación de los gallos entre esas riñas y las batallas de rap toma sentido. Geertz explica que los gallos, desde su animalidad, se convierten en la representación de los hombres: su valentía, masculinidad, destreza y su aparente necesidad de estar

en juego y ganar o, en dado caso, ver al otro perder. La función que cumplen dentro de la comunidad es desplegar las pasiones sociales.

Se pensaba que una riña de gallos en Bali era para pelear y cambiar de estatus. Geertz comenta que ese cambio de estatus no es en la realidad. Más bien, es la sensación momentánea del ganar o perder. Las riñas, dice Geertz, se dan entre “plumas, sangre, muchedumbre y dinero”; las batallas de rap se dan, desde sus inicios, entre insultos y ofensas que llegan a ser actos incómodos para quienes siguen la evolución de éstas y que proponen darle un giro a los contenidos que se exponen. Son raperas y poetas quienes debaten lo anterior dicho, pues notan cómo las batallas se envuelven de una estela de violencia que, quienes están en el escenario no perciben, pero el público sí y es quien se queda con los contenidos de las batallas.

En otras palabras, la batalla que ahora se sostiene es ante la masculinización de los espacios y la poca o nula participación de la mujer en ellos. En este nivel, donde las batallas adquieren otra significación por parte de las raperas, me vi en la necesidad de incluir más voces. Fue con el acercamiento que tuve con Batallones Femeninos que pude canalizar esta discusión hacia ellas, las raperas, al preguntar cuál es su opinión respecto a las batallas, si han participado o no de éstas y si es posible ver una transformación.

Sus respuestas se inclinaron a hacer una comparativa entre los inicios del hip hop y las concepciones erróneas que se tienen ahora sobre las batallas. Ellas consideran que se pierde objetividad al momento de estar frente al otro, pues ya no se esfuerzan por resaltar su capacidad lírica y creativa, sino por ofender al otro y justo ese elemento lleva a las batallas a caer en un espacio de espectáculo dirigido por el morbo.

Hablaron también de las escasas veces que han estado en estas competencias y señalan desde sus experiencias cómo es que los compañeros raperos usan en su contra su condición de mujer y las mandan a “terminar las labores domésticas”. Dicho esto, se tiene el aplauso y el respaldo del resto de los compañeros, lo que hace que ellas salgan de la competencia.

Las integrantes del colectivo feminista Batallones Femeninos mencionan nuevamente que los espacios creados y comercializados desde Red Bull son imaginarios para burlarse del otro por sus apariencias, condiciones sociales o económicas, a comparación de los pocos espacios o circuitos en los que buscan eliminar la competencia, por eso es que la labor de Batallones Femeninos se ocupa por crear espacios exentos de conductas violentas.

¿Qué es lo que se defiende en la batalla? Al revisar las anotaciones de Bourdieu (1997) a la par de observar las críticas sobre las batallas, doy cuenta de que existe una disputa por un capital simbólico y, por consiguiente, sus actos recaen en una *violencia simbólica* por parte de agentes –en ese caso, los raperos– que están formados para valorar esas relaciones de sumisión sin siquiera percibir las. Entender la violencia simbólica que se ejerce en cada batalla exige contemplar esas “expectativas colectivas”, la complicidad de quienes están ahí presentes: raperos, jueces, público.

Los raperos batallan por el honor y reconocimiento, por la escala de su carrera, por la presunción de decir “estoy, estuve o estaré en la liga...”, por mantener a un público activo, a un público que los escucha, los sigue y funge como principal evaluador de su trabajo. En otras palabras, el conflicto que se da al interior de las batallas se da en tanto que se defiende el renombre o capital simbólico del rapero a partir del enfrentamiento, entendido como violencia simbólica.

Notas de cierre

La batalla, un acto de confrontación entre dos o más raperos en un escenario, es una de las prácticas más seguidas y solicitadas dentro de la escena del rap en la actualidad. Demuestra un nivel de consumo por parte de una vasta red de sujetos que están detrás de estos montajes: raperos, organizadores, patrocinadores, públicos, medios de comunicación. La suma de esfuerzos entre promotores y marcas comerciales ha hecho posible el consumo y circulación de las batallas.

La reflexión que me dan estas tensiones las relaciono nuevamente con la riña de gallos de Geertz y lo desarrollado sobre las batallas. Si bien es cierto que en un contexto tan violento como el que vive México no se puede hacer más apología de la violencia o, más bien, no se debe permitir que estas violencias se conviertan en violencia verbal, es esta violencia simbólica la que los raperos retoman y, por medio de su verbalización, son convocados para atacar al otro.

En respuesta a lo anterior, son poetas y raperas quienes construyen espacios alternativos para atraer perfiles distintos en sus públicos y seguidores, diferenciando lo que es una batalla y lo que no. Estas tensiones que nacen de los posicionamientos aquí descritos, desde una escala local como Ciudad Juárez,

y que se reproducen en la mayoría de los eventos, tienden a poner a las batallas ante los ojos de un público curioso e incrédulo.

Confirmando cómo es que las batallas son estrategias de consumo. En la escena del rap, el aspecto de la música ya está consolidado y se busca de otros espacios para los que deciden medir su talento de otras maneras que les sume valor a sus trayectorias. Se vuelven sujetos consumidores y consumibles por los diversos roles que adoptan y que suelen ver como parte de su carrera profesional. Habría que cuestionarnos cuánto tiempo más seremos capaces de sostener estas dinámicas, si cambiarán sus formatos o si en efecto el uso de la violencia verbal es la única forma de reconocer el concepto de batallas.

Fuentes de consulta

- Auslander, P. (2006). Música personae. *The Drama Review* 50 (1), 100-119.
- Bauman, R. (1977). *Verbal Art as Performance*. Rowley, Massachusetts: Newbury House.
- Bennett, A. & Peterson R. (2004). *Music scenes local, translocal, and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bojórquez, T. (2004). De boogie down a Neza York, ¡hip hop no para! Del rap como un género de la poesía oral. Tesis de Licenciatura Escuela Nacional de Antropología e Historia. México.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Chang, J. (2017). *Generación hip hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Argentina: Caja Negra.
- Cohen, S. (1993). Ethnography and popular music studies. *Popular Music* 12 (2),123-138.
- Cortés Arce, D. (2004). Producción y difusión de formas simbólicas, Hip Hop en la Ciudad de México y zonas conurbadas. Tesis de Licenciatura. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. México: UNAM.
- Edwards, P. (2009). *How to rap: the art and science of the Hip Hop MC*. Estados Unidos: Chicago Review Press.
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. España: Gedisa.

- Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Argentina: Amorrortu Editores.
- Olvera Gudiño, J. J. (2018). *Economías del rap en el noreste de México*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Straw, W. (1991). Systems of Articulation Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies* 5(3), 368-388.
- Van Gennep, A. (2008). “Clasificación de los ritos”, En *Los Ritos de Paso*. España: Alianza Editorial.



Sobre los autores

John G. Lazos

Doctor en musicología (Université de Montreal, 2010) como investigador independiente, se concentra en la búsqueda, rescate, organización y estudio de la práctica musical en el México del siglo XIX, el periodo musical, por cierto, menos estudiado. Considera a los sonidos como aspectos definitorios de nuestra identidad. Actualmente se encuentra activo como asesor, ofrece seminarios y conferencias, publica artículos y, sobre todo, continúa en la producción de catálogos musicales.

Raúl W. Capistrán Gracia

Pianista, educador e investigador mexicano. Licenciado en Ejecución Pianística por la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey; es maestro en Ejecución Pianística con distinción en Baylor University, y tiene doctorado en Pedagogía Pianística con honores en Texas Tech University. Ha llevado a cabo estancias de investigación en el Institute of Education de la University College London, en el Reino Unido, la Universidad de Granada, España, y la Universidad Argentina de la Empresa, Argentina. Su producción incluye libros, capítulos de libro, artículos en revistas arbitradas e indexadas y en revistas de divulgación. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, trabaja como profesor investigador titular de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, donde representa el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura.

Sonia Medrano Ruiz

Integrante del Sistema Nacional de Investigadores, es doctora en Historia con la tesis “Las orquestas típicas en Zacatecas. De la invención a la consolidación de una tradición, 1889-1991”. Ha sido docente investigadora de las materias Patrimonio Gastronómico y Cocina, Cultura e Identidad-México y Zacatecas. Como cantante concertista ganó el primer lugar en el Concurso Nacional Jóvenes Ejecutantes, en 1993, convocado por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato. Ha grabado los discos *Canciones y danzas mexicanas del siglo XIX* en 2 volúmenes, *Cantos y juegos tradicionales de México* y *De tragedia, pasión... canciones, mañanas y corridos zacatecanos*.

Arturo Javier Ramírez Estrada

Guitarrista e investigador, doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid. Profesor investigador del Programa Académico de la Licenciatura en Música de la Universidad Autónoma de Nayarit (UAN). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) Nivel I, del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) en el campo disciplinar denominado “Estudio de las artes escénicas”, subdisciplina de la musicología.

Francisco Ramos Aguirre

Investigador y cronista del municipio de Ciudad Victoria. Obtuvo la licenciatura en Español en la Escuela Normal Superior de Tamaulipas; tiene especialidad en Historia de México y maestría en Historia por los Institutos de Investigaciones Históricas de la UNAM/UAT. Es autor de los libros *Allá por el norte; Memoria de esos tiempos; Leyendas de Tamaulipas; Diccionario biográfico del magisterio tamaulipeco; Fuente de la libertad. La educación en Tamaulipas 1822-1870; Antes escuelas que parroquias; Revolucionarios a la carta; De punta y talón. La música norteña en Tamaulipas y Viejos sabores de Tamaulipas*.

Ulises Julio Fierro Alonso

Maestro en Historia y Etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Fue investigador del Proyecto Nacional de Etnografía de las Regiones Indígenas de México: 2003-2007. Ha participado en diversos congresos nacionales y ha publicado varios ensayos, artículos, capítulos, monografías, así como ha coordinado libros para el INAH, la UNAM y la desaparecida Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Para esta última, realizó varios fonogramas del 2004 al 2008. Ha realizado estancias de investigación en el Colegio de Frontera Norte. Es profesor investigador de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán desde el 2009. Ha participado en diversos congresos internacionales y actualmente forma parte de Cuerpo Académico Movimientos Sociales, Etnodesarrollo y Educación Intercultural.

Salvador Hernández

Estudiante del doctorado en Etnomusicología en la Universidad del Norte de Texas, donde también se desempeña como asistente de enseñanza para cursos de etnomusicología y teoría musical. Sus intereses de investigación incluyen etnomusicología sostenible, semiótica peirceana y teoría del manejo del terror; gran parte de su investigación se centra en la creación musical como respuesta a la ansiedad por la muerte, las reificaciones sonoras de las cosmovisiones culturales y la sostenibilidad de los significados musicales. Ha realizado investigaciones de campo con grupos indígenas en la región de Gran Nayar de México y actualmente trabaja para comprender cómo las cosmologías y rituales indígenas se ven amenazados por la crisis climática global.

Carlos Flores Claudio

Maestrante del posgrado en Historiografía en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Licenciado en Historia con especialidad en Historia de México por la Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la UNAM. Dedicado a labores de catalogación e investigación de fondos documentales como becario de distintos proyectos en instituciones como el INEHRM, el INAH y el

Archivo General de la Nación-México. Es colaborador de la revista cultural digital Vagabunda.mx y actualmente investiga la historia de la música mexicana, en particular del mariachi.

J. Rodrigo Moreno Elizondo

Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y maestro en Historia Moderna y Contemporánea por el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. Es doctor en Ciencias Políticas en el posgrado de Ciencias Políticas y Sociales en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Sus indagaciones se centran en los estudios culturales y políticos. Sus principales líneas de investigación giran en torno a la cultura y la hegemonía, los partidos políticos de izquierda, los movimientos urbanos, los procesos de articulación sociopolítica y la construcción del poder popular en América Latina. Ha publicado su trabajo en revistas especializadas de México, Chile y Colombia.

Renier Garnier García

Estudiante del doctorado en Etnomusicología de la UNAM. Maestro en Artes (Universidad de Guanajuato); licenciado en Música, perfil de musicología (Universidad de las Artes, ISA, Cuba); profesor de Asignaturas Teórico-Musicales, (Escuela Profesional de Arte “Samuel Feijóo”, Villa Clara, Cuba). Sus trabajos aparecen en publicaciones de Cuba, España, Colombia, México y Argentina. Ha participado en varios congresos de Iberoamérica y Estados Unidos. Se desempeñó como especialista en análisis de la actividad cultural en el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas OHC, adjunto al Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana. Ha desarrollado investigaciones sobre el *jazz* en la isla y entorno a la producción musical académica mexicana en la mayor de la Antillas. Actualmente indaga sobre la construcción de subjetividades, discursividades y textualidades multimodales en el videoclip cubano desde la semiótica social de la música.

Alejandro Mercado Villalobos

Doctor en Historia por la UMSNH. Adscrito al Departamento de Estudios Culturales, Universidad de Guanajuato. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de CONACYT y perfil deseable SEP-PRODEP. Desarrolla el campo de estudio de la música, los músicos y espacios de actuación, fiestas y festividades, educación artística. Autor de seis libros y coautor en una veintena más, asimismo de diversos artículos académicos. Editor de la revista *El Artista*.

Luis Díaz-Santana Garza

Estudió en la Facultad de Música de la Universidad Regiomontana, donde obtuvo el título de licenciado en Música, además de ser maestro en Humanidades y doctor en Historia con mención honorífica por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Ha realizado investigación de la música mexicana del periodo colonial hasta nuestros días, la cual interpreta en instrumentos originales, como guitarra barroca y séptima mexicana del siglo XIX. Ha publicado cinco libros y artículos en revistas especializadas, es profesor-investigador de tiempo completo en la Unidad de Artes UAZ, miembro del Sistema Nacional de Investigadores y cuenta con reconocimiento del perfil PRODEP.

Adriana Guadalupe Dávila Trejo

Licenciada en Antropología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Unidad Chihuahua. Maestra en Antropología por la UNAM en la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) en Morelia, Michoacán. Actualmente cursa el doctorado en Antropología en la UNAM. Ha participado en proyectos relacionados al desarrollo artístico, cultural y participativo de infancias y juventudes en la Secretaría de Cultura del Estado de Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Juventud y el Fondo de Población de las Naciones Unidas. Principales líneas de investigación: feminismo, juventudes, consumo, escena musical y rap.

MÚSICA MEXICANA Y ESTUDIOS REGIONALES
Historia, tradiciones y tendencias recientes

Primera edición 2023

El cuidado y diseño de la edición estuvieron a cargo del Departamento Editorial de la Dirección General de Difusión y Vinculación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.