

## DE ALGUNAS NOTAS SOBRE LA MÚSICA E INSTRUMENTOS TRADICIONALES EN EL HOY MÉXICO

Por etnohistoriador Rafael Parra Muñoz,  
Escuela Nacional de Antropología e Historia.  
parra7212@hotmail.com

Entre los géneros musicales tradicionales de estas tierras destacan los de baile, como el son, que además es de los que refieren los documentos más antiguamente. A continuación damos algunos datos históricos sobre él, y sobre el jarabe, otro género de baile importante.

### **Del son.**

El término son ha evolucionado a lo largo de los siglos en la lengua castellana, en la cual se le puede encontrar desde la edad media por lo menos. En la obra de Dámaso Alonso (1966: 37) se transcriben algunos fragmentos del *Libro de Apolonio*, del siglo XIII. En una parte se enuncia que Apolonio, rey de Tiro, “levantó en la vihuela unos tan dulces sonos, doblas y debailadas, temblantes semitones”. Aquí se aplica el término sonos a los sonidos que se producen, o a las tonadas que se obtienen, al tocar la vihuela. Alonso (1966: 89) transcribe asimismo fragmentos del poema “Decir de las Siete Virtudes”, que data del siglo XV, en el cual se expresa que “el son del agua en dulzor pasaba, harpa, dulzaina, vihuela de arco”. Se entiende que se aplica el término al sonido del agua, el cual parece que metafóricamente se compara con los sonidos de ciertos instrumentos musicales.

En las obras de Sahagún (1999: 39, 43, 111) y Durán (1980: 168, 230, 233), del siglo XVI, aparece también el término son. Sahagún relata que los bailarines indios “iban paso a paso al son de los que tañían y cantaban”, refiriéndose al ritmo hecho por tambores, acompañado de cantores, con el cual los indios bailaban. También narra que durante un festejo “Los que hacían el son para bailar estaban dentro de una casa llamada calpulco”. Con ello se refiere el autor al acompañamiento musical para la danza. Por su parte Durán dice que los indios tenían ciertos cantares para sus Dioses “los cuales eran tan tristes que sólo el son y baile pone tristeza”. Tal término alude al acompañamiento musical de esos cantares que también se bailaban. En otra parte de su obra leemos

“Preciábanse mucho los mozos de saber bien bailar y cantar, y de ser guías de los demás en los bailes, preciábanse de llevar los pies a son”.

La expresión “llevar los pies a son” se refiere a mover los pies al ritmo de los tambores que acompañaban a los indios en sus bailes.

Según Hernández Azuara (2001: 110), en el siglo XVII, en su instrucción sobre la *Guitarra española*, Gaspar Sanz aplica el término son, sones o danza, a piezas musicales como los sones de rasgueado, a *El villano*, *El canario* o *La sarabanda*. Según Hernández Azuara, Sanz nunca utiliza el término son para referirse a música que no fuese española. Se infiere que todas eran piezas para baile porque Sanz sustituye el término son por danza.

En el *Diccionario de Autoridades*, del siglo XVIII, la expresión “a son” tiene el siguiente significado: “modo adverbial que vale tocándose actualmente tal o tal instrumento”. Es pues equivalente a tañer o tocar un instrumento. La misma fuente define tañido como “el son particular que se toca en cualquier instrumento”, es decir que la palabra son se refiere al sonido particular de un instrumento.

La música, según el mismo diccionario, es una

“Ciencia físico-matemática que trata de los sones armónicos y consiste en el conocimiento científico de los intervalos de las voces que se llaman consonantes y disonantes”.

Aquí el término sones se refiere a los sonidos armónicos que componen la música. El mismo diccionario asevera que el término son deriva del latín *sonus* y lo define como

“Ruido concertado, que percibimos con el sentido del oído, especialmente el que se hace con arte o música”.

Esto es congruente con el *Diccionario Ilustrado Vox Latino-Español/ Español-Latino* (1991), el cual define *sonus* como “sonido o ruido” que puede proceder de un instrumento musical o de la voz humana. Se deduce pues que el término son puede referirse tanto a sonidos musicales, como a los que no lo son.

En documentos inquisitoriales novohispanos, del siglo XVIII, transcritos por Gabriel Saldivar (1934: 223-228, 246-260), se observa que el término son se aplica a diversos tipos de bailes que fueron denunciados en aquellos mismos días. Éstos involucraban coplas obscenas que se cantaban. También hay referencias documentales novohispanas, del siglo XVIII, de nombres de sones coloniales similares a los de algunos actuales, tales como *La indita*, *Los negritos* o *La bamba* (Saldivar, 1934: 256-259).

Cabe mencionar aquí mi experiencia con Thomas Stanford al dirigir por un tiempo mi tesis sobre las velaciones y el huapango de la Zona Media y Altiplano del Potosí, y de la Sierra Gorda, quien es considerado una autoridad en el estudio del son de estas tierras por haber realizado numerosas grabaciones de campo de diversas tradiciones musicales de aquí, entre las cuales se cuenta la de las velaciones y el huapango de que trata mi tesis. En ese entonces tuvimos largas discusiones por cuestiones etnográficas, por ejemplo, en cuanto a la definición del término valona, el cual los músicos de dicha tradición entienden generalmente como música, mientras que Stanford decía, según la definición común entre los académicos, basada en la de Vicente T. Mendoza (1947: 640-641), y que muy poco la manifiestan así los referidos músicos, que la valona es una composición en décimas glosadas cantada con preescrita melodía (y afirma Socorro Perea, 1989: 12, 15, basada seguramente en la definición de Mendoza, que en lo particular dentro de la tradición de las velaciones y el huapango la valona está compuesta por décimas glosadas únicamente en pies forzados de cuarteta obligada, mientras que Mendoza asevera que en forma general puede componerse con varios modos de glosa). Stanford tampoco sabía que en Río Verde, San Luis de Potosí donde se cultiva dicho arte popular, se emplea la vihuela (ni que se usaba, *verbi gratia*, en la tradición de arpa grande de Apatzingán, Michoacán, de la cual también ha hecho grabaciones). Igualmente sobre el término huapango tuvimos diferencias porque mis datos de campo señalan que tal término se aplica en el sur de Veracruz para la música de sones y para los festejos donde se le baila, pero Stanford a pesar de haber hecho grabaciones de campo en esta región decía, al igual que los músicos de “rescate” del son “jarocho”, que sólo se utiliza el término fandango para dichos festejos y no el de huapango. Asimismo él no estuvo de acuerdo conmigo cuando me negué a plasmar en mi tesis varios de sus conceptos históricos sobre la música popular. Uno de ellos se funda en el hecho de que los integrantes de una comunidad indiana que visitó aplicaban el término música a lo que escuchaban por la radio, y a lo que tocaban para sus rituales

y fiestas seculares le denominaban son. De lo anterior él deduce que antiguamente el término son diferenciaba a la música popular de la de la elite, a la cual, según él, sí se le aplicaba el término música. Contrariamente en una fuente medieval, “El libro de Apolonio” (publicada por Dámaso Alonso, 1966: 37), si bien se aplica el dicho término a los sonidos de la vihuela que tocaba Apolonio, rey de Tiro, también la palabra son se refiere a las melodías que al tañer la vihuela obtenía dicho rey, pues de ellas se dan algunos nombres tales como “doblas y debailadas, temblantes semitones”, lo que demostraría que tal término también era desde antiguo usado para referirse a la música de la elite, lo cual no obsta que esta música de los nobles pudiese haber tenido influencia de la de las clases populares, como me refutaba el referido investigador de origen norteamericano. Por lo mismo Stanford no aceptó que pusiese en mi tesis que en algunos documentos coloniales que leí, del AGN, el término son es sinónimo de baile, pues piensa que el son es solamente música, a pesar de que en su obra *El son mexicano* (Stanford, 1984: 7-10) dicho investigador señala que Gaspar Sanz, autor del siglo XVII, intercambia el término son por el de danza, y no estuvo de acuerdo tampoco en un dato que obtuve en el trabajo de campo acerca de que los músicos mestizos de velaciones y huapango y los instrumentistas xi'ui entienden el término son como un género musical hecho expreso para el baile (lo que corroboré parcialmente con los datos del folleto de un fonograma publicado por Marina Alonso, 2000: 14, el cual señala que los xi'ui pueden referirse a la música del género coreográfico del huapango con el término son, y todo porque Stanford cree que deben conceptuarle como música en general y no forzosamente ligada al baile). Del mismo modo dicho investigador no aceptaba en principio que yo citase en mi tesis unos testimonios históricos de Sahagún (1999: 39, 43, 111) y Durán (1980: 95, 168, 230), quienes aplican el término son a la música y canto de los bailes indianos, e incluso al ritmo de dicha música según el cual movían los pies los danzantes, seguramente porque dan evidencia de que en la Nueva España del siglo XVI el término son no se asociaba a un género musical español en particular, puesto que podía referirse incluso a la música de los aborígenes, y por lo tanto tampoco se asociaba dicho término al ritmo de sesquialtera que según Thomas Stanford es distintivo de los sones de estas tierras y que llegó aquí con la música española. De igual manera, respecto a los géneros coreográficos anatemizados durante la Colonia en la Nueva España, exigí que en mi tesis no me refiriese a ellos con el término baile porque, según él, dicho término antiguamente se refería únicamente a los géneros coreográficos de la elite y para los géneros populares era empleado, según suparecer, el

término danza. En contraposición en documentos del siglo XVIII que leí del Ramo de *Inquisición* del AGN, se aplica a veces el término *bayle* o baile a los géneros coreográficos populares denunciados ante el *Sancto* Oficio, como a uno llamado *El Chuchumbé*. También Stanford demandó que en mi tesis no me refiriese a esos bailes aludiendo al hecho de que fueron condenados por el mencionado Santo Oficio de la Inquisición ya que, según él, ninguno de ellos fue prohibido por edicto alguno, pero al contrario Gabriel Saldívar (1934: 219-228) señala que sí hubo un edicto que impedía que fuese ejecutado el dicho baile del *Chuchumbé*, del siglo XVIII, y lo corroboré al consultar los documentos del AGN que cita.

Lo anterior demuestra que por el prestigio que como investigador tiene Stanford intenta que sus opiniones personales sobre los diversos géneros musicales tradicionales sean consideradas como verdades inmutables, y no permite que nada las contradiga. Aunque él toma notas en torno a sus grabaciones de campo en sí, no se preocupa por indagar más ampliamente acerca de los conceptos locales relacionados con las diversas tradiciones musicales, es decir, no hace investigación etnográfica a fondo, por lo que con frecuencia él desconoce las categorías usuales entre los instrumentistas de algunos géneros musicales populares de los cuales ha hecho grabaciones y, por lo tanto, en todo lo que escribe difunde únicamente sus interpretaciones sobre la música que graba, que viene a ser la visión *etic*, y descuida por completo la perspectiva de los músicos tradicionales, o visión *emic*, que se plantea en la teoría de Kenett Pike (Marvin Harris, 1977: 491-523), según la cual los antropólogos culturales (diferentes a los filosóficos) a partir de su propia cultura no pueden hacer generalizaciones sobre la de los nativos que estudian, debido a que las diferencias culturales del investigador y de sus informantes implica que tengan dos visiones del mundo diferentes. Este fenómeno se puede observar en estas tierras relacionado al estudio de la música folklórica mestiza, como ya hemos comentado en lo referente a la valona, ya que un término dado relacionado con la música tradicional puede cambiar de significado de un grupo social a otro a pesar de que a los integrantes de uno y otro se les considere mestizos mexicanos, y que en uno y otro grupo se hable el castellano. Esas diferencias se hacen aún más graves cuando se trata de estudiar a grupos de indios con sus lenguas propias.

### **Del jarabe.**

Es bastante oscuro el origen de esta palabra cuando se aplica a la música. Gabriel Saldívar (1934: 246-260) afirma que este término es de origen árabe y se le llamó jarabe gitano a la seguidilla gallega en el siglo XVIII, baile que según él data del siglo XV. Sin embargo, Juan María Sánchez, de Extremadura, comentó que en España nunca ha escuchado este término relacionado a la música popular.

En la Nueva España la palabra jarabe empieza a aparecer, relacionada a géneros de música bailable, en los nombres propios de géneros coreográficos impúdicos registrados con sus coplas en documentos inquisitoriales a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, como sucede en las denuncias de *El pan de jarabe*, donde jarabe no es el sujeto sino un complemento ablativo. Hacia los albores del siglo XIX Gabriel Saldívar (1934: 246-260) dice que ya se hablaba de *El jarabe gatuno*. Aquí tal término ya tiene la función del sujeto. Por un manuscrito hallado por Saldívar, escrito por José de Jesús González Rubio, se puede saber que un jarabe se componía de “varios aires diferentes” en el siglo XIX. Vicente T. Mendoza (1984b: 71- 77) recogió un testimonio de 1828, de Guillermo Prieto, en el que se describe que el jarabe constaba de: una introducción, la copla, zapateo, descanso y terminaba con el estribillo. Dice que con el correr del tiempo fue aumentando esta estructura, y habla de algunas descripciones de los jarabes en las cuales se manifiesta que los distintos “aires” tenían nombres de algunos sonos que se conocen hasta la actualidad.

Con base a los datos de Saldívar y Mendoza, Thomas Stanford indicó que el jarabe se compone de una serie de sonos o secciones de baile. El profesor Rolando Pérez definió también al jarabe como una colección o popurrí de sonos. Sin embargo, a nivel popular, músicos de la Sierra Gorda de Guanajuato hablan de jarabes, en plural, y no consideran que éstos estén formados de varios sonos, sino que constan de varias secciones instrumentales denominadas introducción, remates y final, entre las que se intercalan versos que se acompañan no con violines sino sólo con vihuela y guitarra. Los definen pues como piezas singulares segmentadas, no como colecciones de sonos. Respecto a la tradición calentana de Michoacán, un músico habló también de jarabes, en plural, definiéndoles como piezas individuales que se componen de varias partes de violín y no de diversos sonos. En la tradición de harpa grande de Apatzingán, Michoacán, algunos

violinistas dijeron que los jarabes constan de tres partes de violín, entre las cuales se cantan estrofas de cuatro líneas.

Estos géneros se tocaban en festejos que se llamaban de diferentes maneras en las diversas regiones del actual territorio de los Estados Unidos Mexicanos. Algunas de tales denominaciones son huapango (del sur y norte de Veracruz, y de Tamaulipas en la costa del Golfo de México, y de San Luis Potosí, Querétaro y Guanajuato); mariache (de Colima, Jalisco, Nayarit y Sinaloa, de la porción occidental del hoy México), vaquería (de Yucatán), y otro es el término fandango, el más generalizado de las tres denominaciones porque se le puede hallar en varias tradiciones de la costa del Golfo y de la del occidente (ver mapa de la república al final del artículo).

### **De una hipótesis histórica acerca de los orígenes del son.**

En Nueva España las clases sociales se clasificaron mediante un sistema de castas (Aguirre Beltrán, 1989: 154, 174, 245-246). La de los españoles era la casta gobernante. Estaba conformada por una minoría peninsular y una mayoría de españoles americanos que después de la época virreinal fueron llamados criollos. Muchos de éstos últimos eran hijos de madre y padre peninsulares nacidos en Nueva España, pero la mayoría fueron en realidad mestizos que se les consideraba predominantemente europeos hacia el siglo XVI, pues eran producto de uniones legítimas de españoles con indias, mientras que a los ilegítimos se les consideraba como mestizos.

*La Historia General de México* (2000: 347-348, 394-395) afirma que los españoles tenían derecho a conformar repúblicas y se les concedió acceso a la tierra, pero dichas repúblicas estaban un tanto invisibles, desparramadas por todo el territorio novohispano, y solamente se hacían ver en ciertos momentos importantes como en los debates de la legislación. Las poblaciones con título de ciudades y villas eran donde había personas consideradas como españolas. Los peninsulares eran los más reducidos pero acaparaban los puestos gubernamentales más importantes y tenían el control económico. Los españoles americanos eran inferiores en cuanto a jerarquía respecto a los peninsulares y, en consecuencia, obtenían puestos de menor rango. En la estratificación social en la Nueva España, a pesar de su número reducido, la casta española era la hegemónica e impuso varios elementos de su cultura a las castas que le quedaron subalternas: los indios, los mestizos (mezcla de indio y español), negros (esclavos traídos de África),

mulatos (mezcla de negro y español) y cambujos (mezcla de indio y negro). De estas castas la de los indios alcanzó un segundo grado de hegemonía, después de los españoles, dentro de la estratificación social virreinal, por su derecho a poseer tierras y formar repúblicas que les dieron grandes posibilidades de reorganizarse y reconstruir su cultura, mientras que otras castas novohispanas como los mestizos, mulatos y cambujos, no consiguieron medios de desarrollo semejantes dentro del orden social colonial.

La síntesis histórica expuesta obliga a repensar la propuesta de Rolando Antonio Pérez Fernández que, en su obra *La música afroestiza mexicana* (1990: 23-56), plantea que en Nueva España el son surgió por la síntesis de ritmos africanos (los cuales da por hecho que estaban contenidos en la música de los negros y afroestizos coloniales) y ritmos españoles, excluyendo en su argumento la posible influencia de la cultura india colonial en la génesis del son. Este autor considera que el número de individuos de una casta indica si esta pudo ejercer influencia o no en las tradiciones musicales mestizas de México. En el segundo capítulo de su obra Pérez Fernández retoma una estadística del siglo XVIII de *La población negra de México*, de Gonzalo Aguirre Beltrán (1989: 226-227), la cual supuestamente indica “altísimos índices” de población negra (recién traída del África) y afroestiza, especialmente en las costas del actual estado de Guerrero y de la Huasteca. Las cifras indican que sólo había 127 negros y 19705 pardos o cambujos, en cinco pueblos: Acapulco, Chietla, Izucar, Igualapa, Tamiagua.

Lo que se entiende en la estadística es que en el siglo XVIII había en estas tierras muy pocos negros y un mayor número de cambujos o pardos (mezcla de indio y negro). El escaso número de negros se debe a que en este siglo la introducción de esclavos era ya muy poca, según Aguirre Beltrán (1989: 85), y al crecer las castas de afroestizos había mano de obra barata que ya tornaba incosteable la introducción de esclavos. Pérez Fernández también acepta que los esclavos cesaron de introducirse en la Nueva España en el siglo XVIII. Por lo anterior se infiere que el gran número de cambujos no se debía al mestizaje de indios con negros recién llegados, sino que era más bien producto del proceso generalizado de mestizaje descrito por el doctor Aguirre Beltrán (1989: 256-257), el cual comenzó en el siglo XVI cuando los negros se amancebaron con indias, debido, en primer lugar, a que sus hijos nacían libres y, en segundo lugar, a que había escasez de mujeres negras. Continuando con la exposición de los fundamentos de su argumento el autor cita fuera de contexto a Aguirre Beltrán (1989: 154), quien dice que



los indios prácticamente constituían otra nación, para afirmar que los aborígenes eran ajenos a otras castas y por lo tanto casi no interactuaban con los negros y afro mestizos, lo cual fue la causa de que, según él, se sintetizaran únicamente ritmos africanos y españoles en el género del son. Sin embargo, Aguirre Beltrán (1989: 256-257) da a entender más bien lo contrario ya que asevera en otra parte de su obra que los cambujos con frecuencia vivían con su madre autóctona en pueblos de indios, lo que significa que la cultura de esos cambujos era india y no neoafricana como piensa Pérez Fernández. También señala Aguirre Beltrán que la cultura de los afromestizos y la de los mestizos prácticamente era la misma, y ambas castas tenían patrones culturales indios, lo que habla de la interacción entre estas tres castas. La afirmación de Aguirre Beltrán se refiere pues únicamente a que los indios gozaban de un estatus legal particular (que era el que les daba el segundo grado de hegemonía dentro de la estratificación novohispana), y no a que era poca o nula su interacción con otras castas. De hecho tal estatus propició que los afromestizos, al igual que los mestizos, se infiltraran en los pueblos de indios durante la época colonial, debido a que esas castas no tenían derecho a poseer tierra ni organizar repúblicas, a diferencia de los indios que sí lo podían hacer por su estatus legal especial. Entonces, contrariamente a la idea de Pérez Fernández, ese estatus dio pie a que los afromestizos y mestizos recibieran influencias culturales de los indios. Aguirre Beltrán (1985: 10), en su libro *Cuijla*, enuncia en forma resumida lo expuesto en *La población negra de México*, y agrega que aun los negros cimarrones que escaparon de la esclavitud no pudieron mantenerse ajenos al proceso colonial de mestizaje y aculturación:

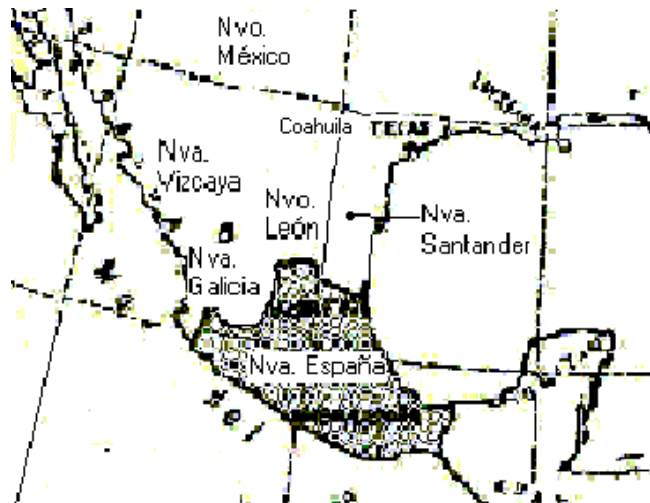
“...La escasez de mujeres negras, por una parte, la naturaleza ingenua del producto del vientre libre de la india, por otra, lo llevó [al negro] a mezclarse con ésta... La acción del negro, pues, se realizó por conducto del mulato, del afromestizo libre, como abundantemente lo prueban los documentos históricos. El negro, ciertamente, no pudo reconstruir en la Nueva España las viejas culturas africanas de que procedía. Su *estatus* de esclavo, sujeto a la compulsión de los amos esclavistas cristianos, le impidió hacerlo; aun en aquellos casos frecuentes en que la rebelión lo llevó a la condición de negro cimarrón y, aislado en los palenques, vivió una vida de absoluta libertad, su contacto con el indígena y con el mestizo aculturado le impidió llevar a cabo esa reedificación. A diferencia del indígena que, reinterpretando sus viejos patrones aborígenes dentro de los moldes de la cultura occidental, logró reconstruir una nueva cultura indígena, el negro sólo pudo, en los casos en que alcanzó mayor aislamiento, conservar algunos de los rasgos y complejos culturales africanos y un porcentaje de características somáticas negroides más elevado que el negro esclavo, que permaneció en contacto sostenido con sus amos; pero en ningún caso persistió como negro *puro*, ni biológica ni culturalmente”.

Aunque los cimarrones huyeron de sus amos tuvieron que relacionarse con los pobladores indios que rodeaban sus palenques para poder subsistir. Esta idea se fortalece con lo referido en un documento del AGN, del ramo de *Historia* (vol. 31, fojas 42-56), que narra que los cimarrones de Yanga sembraban en sus palenques frijoles, maíz y algodón, lo que pone de manifiesto la influencia cultural de los naturales hacia los cimarrones. Incluso parece que estos prófugos de la esclavitud extraían mujeres de los pueblos de indios, ya que en el mismo documento se narra que los cimarrones tenían viviendo con ellos a alguna mujer aborigen.

Los datos anteriores permiten interpretar que, por lo general, en Nueva España, desde el siglo XVI, no se dieron las condiciones sociales propicias para que los negros logran consolidar una cultura neoafricana que le pudiesen heredar a sus descendientes afro mestizos, y menos aún en el siglo XVIII en el cual ya era escasa la introducción de esclavos con bagaje cultural africano. Sólo Gabriel Saldívar (1934: 219-228) aporta información, tomada de documentos del AGN, que favorece las ideas de Pérez Fernández. Dicha información se refiere a que los negros y mulatos organizaban festejos pseudoreligiosos de danza y música que fueron denunciados durante los siglos XVII y XVIII, llamados *escapularios* y *coloquios*, con lo cual se puede interpretar que los negros y afro mestizos lograron desarrollar formas de organización religiosa con cierta autonomía, tal vez cofradías, que les permitieron desarrollar baile y música propios con elementos africanos. Con todo, los testimonios que evidencian el arraigo de música y baile de posible origen africano en Nueva España, parecen ser escasos. Rolando Pérez (1996: 24-26) refiere algunos de esos pocos testimonios acerca de música o bailes coloniales que pudiesen ser de origen africano, como un baile pugilístico del siglo XVI.

En la Nueva España (ver mapa de los límites de Nueva España al final del artículo), que comprendía porciones del centro y sur de la actual república mexicana, los indios constituían el 70% de la población total hasta principios del siglo XIX, según la *Historia General de México* (2000: 396-397), mientras que los negros sólo representaron entre el 0.1 y el 2% durante tres siglos coloniales (Aguirre Beltrán, 1985: 8). Los afro mestizos novohispanos, aculturados con los indios, fueron más significativos en número, pues llegaron a ser el 10%. Es de notar que dentro de las diversas regiones particulares que conformaron la Nueva España, entre las cuales estaban la Zona Media y la Huasteca,

existen diversos géneros musicales populares en los que se conceptúa la música en estrecha asociación con el baile. A estos géneros coreográficos se les relaciona de un modo o de otro con el término castellano de son. Entre algunos de ellos encontramos: el huapango de la Zona Media y Altiplano del Potosí, y de la Sierra Gorda, más conocido como “huapango arribeño”, el huapango del sur de Veracruz, más conocido como son jarocho, el huapango de la Huasteca, el mariache, sones de harpa grande, los sones y gustos de Tierra Caliente, sones de tarima de Tixtla, sones y chilenas de la Costa Chica, sones y jarabes de los valles de Oaxaca. Además, desde la época virreinal existieron en dichas zonas numerosos bailes similares mencionados en denuncias a la Santa Inquisición, en las que se les relaciona con mulatos, mestizos e indios. Algunos de sus nombres eran *El chuchumbé*, *El pan de manteca*, *El pan de jarabe*, *Los panaderos*, *El toro viejo y nuevo*, etc. Por el contrario, se conocen menos tradiciones de esos estilos de música-danza, ligados al término son, originarias del norte de la república mexicana, donde, según la *Historia General de México* (2000: 396-397), las diversas jurisdicciones virreinales en que se dividía el territorio (ver mapa de los límites de Nueva España al final del artículo) tuvieron una población india menor, respecto al número de otras castas como mulatos y mestizos que representaban entre el 40% y 70% de la población. Algunos ejemplos de dichas tradiciones son los Tlahualilos, que tocan jarabes y huapango, de Tamaulipas y Nuevo León. En este último estado existían otras agrupaciones con violín, flauta, guitarra y tambor que tocaban sones. Hacia el noroeste, hasta Sinaloa se extiende la tradición del mariache. Pérez Fernández considera al son una música eminentemente afroestiza, pero, a pesar de que los mulatos fueron una población mayor que la india en las jurisdicciones virreinales que existieron en la parte septentrional de la república, hay menos tradiciones de son norteñas que las que existen en regiones más australes de la república, que pertenecieron a la Nueva España, donde los afroestizos fueron menos que los indios. ¿La diferencia se dio porque ahí donde fueron minoría, donde no pudieron reorganizarse con libertad y por ende no lograron reconstruir su cultura, la herencia musical de los autóctonos en la cultura musical de los afroestizos y mestizos fue menor? Si así ocurrió se explicaría por qué existe una relación estrecha de música y baile en las tradiciones musicales mestizas que existen, ligadas al término son, mismas que tienen semejanza con la concepción india de la música. Sin embargo en las culturas africanas la música presenta también esa característica, lo que deja indeterminada esta cuestión.



**Limites de la Nueva España, según Gerhard (1986: 3)**

*Conclusiones acerca de la teoría sobre los orígenes del son.* Con base en la información histórica presentada, cabría preguntar si ¿las tradiciones musicales de son poseen alguna herencia de la cultura musical colonial de los indios?. Para responder esta cuestión consideremos que la cultura de la casta española pudo influenciar tanto a indios como a afro mestizos de la época virreinal, por ser castas subalternas respecto a ella en lo referente a la estratificación. Es innegable entonces que dicha tradición tiene influencia hispana. Pero la contribución española se ha exagerado al hablar de las tradiciones musicales del hoy México, ya que los etnomusicólogos se han limitado a analizar la forma de la música en sí y las composiciones en verso empleadas en los diferentes géneros musicales populares de estas tierras, las cuales evidencian un origen europeo. En base a ello académicos como Gabriel Saldívar y Vicente T. Mendoza han afirmado que dichas tradiciones de estas tierras que llaman hoy México fueron trasplantadas de España, como por ejemplo, el tipo de baile denominado fandango. Contrariamente, el *Diccionario de autoridades*, del siglo XVIII, pone en duda dicha afirmación, pues dice literalmente acerca del fandango: “baile introducido [a España] por los que han estado en los reinos de las Indias”, lo que deja ver que tal baile se originó en América, aunque debió haber sido de naturaleza híbrida. Para ejemplificar al respecto, Ochoa Serrano (2000: 97) señala que el nombre fandango puede ser de origen Bantú. Esta sería una influencia negra. Una referencia de Pedro Antonio Santos, citada por Hernández Azuara (2001: 130-131), señala que en la Huasteca (comprendida, por ejemplo, entre el norte de Veracruz, norte de Puebla, norte del estado de Hidalgo y este del de San Luis Potosí, ver mapa de la república al final del artículo), en el siglo XIX, los mestizos y mulatos

realizaban presuntamente la danza religiosa de los huehues, pues dice que se disfrazaban de viejos y viejas para bailar, y durante cierto tiempo pedían fondos para celebrar el carnaval. Al finalizar este ciclo se hacía un fandango que duraba toda la noche. Un ciclo festivo muy semejante es relatado por Jurado Barranco (2001: 166-180), quien describe que actualmente los huehues se dedican a bailar, por lo menos todo el mes de noviembre, durante la festividad del xantolo de los nahuas de la Huasteca hidalguense, y los danzantes piden cooperaciones en las casas. Al final del ciclo festivo lo recaudado lo utilizan para un festejo de huapango, o fandango, que queda en el marco del “destape”, el cual marca el final del xantolo (cabe mencionar que ciclos festivos similares se pueden observar en los festejos de la Pascua de los xi’ui de Santa María Acapulco, según Jaime Mondragón, 1999, y en la fiesta de los Pachitas de los naayeri o coras de Nayarit, según *Investigaciones folklóricas de México*, 1965, II: 39-50, lo que podría ser evidencia de que los patrones de tales ciclos son de origen indio). La similitud entre las estructuras de los ciclos festivos de los indios, mulatos y mestizos de la Huasteca puede indicar que hay influencia de la cultura india en la de las otras dos castas, o indica simplemente que existía interacción estrecha entre ellas. La influencia española se refleja en los instrumentos musicales que utilizaban, ya que Pedro Antonio Santos refiere que dichas castas ejecutaban música de guitarra y violín en sus festividades, y en el hecho de celebrar el carnaval, festejo del calendario cristiano.

Entre algunos académicos, como Rolando Antonio Pérez Fernández, comienza a cobrar consenso la idea de que hubo gran influencia africana en la música tradicional de México. No obstante, los afro-mestizos no tuvieron modo de organizarse ni derecho a poseer tierras. Este hecho señala que, como asevera Aguirre Beltrán, los negros no alcanzaron un mínimo de autonomía para reconstruir una cultura propia y, por lo tanto, no pudieron heredar una cultura musical de raigambre africana a sus descendientes, y la cultura de los afro-mestizos pudo tener bastante influencia de la de los naturales. No se puede soslayar que, según Pérez Fernández, los ritmos de los sones de diversas tradiciones de México tiene semejanzas con ritmos africanos, pero un tipo de ritmo similar, cuyos nombres derivan del término latino *sesquialter*, existía en España por lo menos desde el siglo XV (Thomas Stanford, comunicación personal), y ritmos parecidos se encuentran en la música de los países árabes. Ello lo reconoce Pérez Fernández (1990: 69-70). Por lo tanto, dichas semejanzas de los patrones rítmicos tampoco pueden probar cabalmente que las tradiciones de son de estas tierras tengan

una importante herencia africana, como pretende este autor, pues estos patrones pueden ser tan significativos en las mencionadas tradiciones de son gracias a la influencia hispana, y en España pudieron enraizar porque los moros invadieron la Península Ibérica. Esta es pues una cuestión que queda sin solución.

Respecto a la influencia india, esta se ha descartado porque, como hemos dicho, los etnomusicólogos han estudiado sólo algunos elementos de las tradiciones, especialmente la música en sí y las composiciones en verso, que generalmente se ha demostrado que son de ascendencia europea. Se descarta sin más la posibilidad de que esos elementos constitutivos de las tradiciones musicales llegaran de Europa a estas tierras y aquí conformaran tradiciones nuevas que en España no existían, como parece ser el caso del género popular del fandango, o bien que esos elementos europeos se integraran a tradiciones indias existentes desde antes de la llegada de los españoles. Por ejemplo, Durán documenta una tradición de cantores que componían cantares de alabanza a los señores de los indios, los cuales pudieron haber adoptado música y composiciones en verso de origen español relacionadas a la tradición juglaresca europea, convirtiéndose en corridistas. Gracias a algún proceso similar a los mencionados pudo desarrollarse en América el baile del fandango y difundirse hacia España. Asimismo no se toma en cuenta que los datos históricos acerca de la estratificación colonial, como hemos visto, indican que los indios tuvieron un estatus especial que permitió que su cultura pudiese influenciar a la de ciertas castas novohispanas. Lo anterior permitió que los aborígenes alcanzaran un segundo grado hegemónico, y su cultura pudo influenciar, en algunos ámbitos, a las castas de los mestizos y afro-mestizos que quedaron en una posición subalterna respecto a los naturales dentro de la estratificación colonial. Sin embargo, no hay pruebas concretas de que la música india influenciara a la música de dichas castas subalternas. Entonces, si bien no podemos probar que las tradiciones mestizas de son tengan herencia de las culturas musicales indias coloniales, tampoco hay pruebas suficientes para negar dicha influencia.

### **De los instrumentos musicales de las tradiciones indias**

Según datos arqueológicos (Saldivar, 1934, Castellanos, 1970) y relatos de cronistas como Sahagún y Durán, los indios utilizaban antes de la llegada de los españoles instrumentos como flautas, bocinas, clarines, cornetas, caracoles, además de tambores

como el huehue, teponaxtlis, y sonajas. También los españoles tenían, y tienen, instrumentos de viento y percusiones dentro de su música tradicional, y fueron quizá de los que más rápido adoptaron los indios de estas tierras a principios de la colonia, por las similitudes con los suyos. Luego esos instrumentos antiguos españoles se sustituyeron por bandas de viento. Un ejemplo de los cambios de instrumentos de viento y percusión prehispánicos por instrumentos similares hispanos antiguos, lo encontramos referido en un documento del ramo de *Inquisición* (vol. 1283, exp. 5, fojas 75-171), del Archivo General de la Nación de México, en el cual se dice que en la danza del volador, de la Huasteca, se empleaban teponaxtli y clarín (algún tipo de flauta o corneta), mismos que se cambiaron por la flauta y tamboril usados hasta hoy, de origen español, o flauta y tamboril cuadrado (similar a unos usados en España llamados panderos, pero aquí son más pequeños). En aquellos tiempos, aunque no se menciona, un músico debió tocar el teponaxtli y otro el clarín, como hasta hoy se observa en algunas comunidades de la Huasteca, aunque ya no para la de la danza del volador. Se puede ver por ello que en las tradiciones actuales de varios grupos indios se encuentran recurrentemente tambores y flautas, algunos tal vez de ascendencia prehispánica, a veces mezclándolos con flautas, chirimías y tambores de ascendencia hispana. Otras veces vemos que los instrumentos españoles de viento y percusiones desplazaron a los instrumentos prehispánicos, pero fueron acoplados en música y festividades propias de los indios. Asimismo los instrumentos de cuerda, de origen español casi todos, se refieren con frecuencia utilizados entre los indios. El instrumento de cuerdas también pudo ser inserto desde la Colonia temprana en la música indiana en algunos puntos, aunque tal vez en un principio tuvieron menos auge que los de viento y percusiones. Así por ejemplo, la guitarra y el harpa se mencionan en un documento del siglo XVII, que hace alusión a oficiales de harpa y guitarra en una misión de la *Custodia de sancta Catherina Virgen y Mártir de Alejandría del Río Verde*, la cual se encontraba en la actual Zona Media del actual estado de San Luis de Potosí (Primo Feliciano Velázquez, 1987, tomo III: 280), área aledaña a la Huasteca donde aún se observa entre los indios el empleo de el rabel, jarana (un tipo de guitarra popular) y harpa.

Así pues Carlos Basauri (1990, tomo III: 33, 108, 224, 285, 372, 392, 432, 469, 569, tomo II: 74, 107, 124, 144, 162, 194, 202, 220, 240, 287, 344, 368, 447, 465, 481, 507) menciona que los indios coras usan un arco musical. Los mexicanos de Ocotepéc utilizan harpa guitarra y violín, o también huehuatl y teponaxtli. Los tlahuica banda de

viento. Los chontales violín guitarra y jarana, “sin olvidar sus instrumentos primitivos”. Los otomíes usaban tambor, pitos y guitarra de concha, y banda de viento. Los mazahuas chirimías y tambor, violín y tambor, y pitos de hoja de lata. Los zoques tambor y pito de carrizo, además chirimía. Los mixes guitarras tambores y pitos. Los chochos bandas de viento. Los huaves un arco musical hecho de espina de pescado. Los totonacos teponaxtles, chirimías, flautas de carrizo y tamborcillo. Los tepehuas violín teponaxtlis sonajas y tambores. Los huastecos harpa, chirimía, teponaxtle, sonaja y violín de 3 cuerdas (rabel). Los chontales pitos, tambores, chirimía, caracol y guitarra. Los choles pito de carrizo y tambor. Los tzotziles chirimías, tambor y pito. Los tzeltales tambor, pito y chirimía. Los totiques harpa, guitarra y violín, pito y tambor, chirimía y marimba. Los tojolabales tambor, chirimía, pito y marimba. Los mames pito tambor y marimba. Los mixtecos cometín clarinete y jarana. Los zapotecos banda de viento, chirimía, tambor y matraca (carraca). Los amuzgos cometín, clarinetes flauta y chirimía. Los chatinos guitarra, jarana, violín, tambor, clarinete y pito de madera. Los mazatecos tambor, pito, acordeón, armónica, harpa y mandolina. Los cuicatecos violín, clarinete, guitarra, chirimía, teponaxtli, tamboril y una especie de clarines llamados diras. Los chinantecos chirimías, teponaxtli y caracol. Esos pitos flautas y tambores, aunque Basauri no es más amplio en sus descripciones, bien pueden ser algunos de ascendencia prehispánica y otros de influencia hispana.

Entre los instrumentos de viento y percusiones, muy difundidos en estas tierras, de origen español, según Guillermo Contreras (1988: 134; 136), encontramos la flauta y tambor tocados por una sola persona, que todavía se emplean en España, donde se les conoce como flauta y tamboril o gaita y tamboril. También se adoptó la chirimía (similar a la dulzaina de España), que puede alinearse sola o a dúo, acompañada con tambor o tambores.

### **De las instrumentaciones de tradiciones mestizas**

La instrumentación de harpa y rabel, o jarana y rabel, común entre los indios, pudo ser la base del instrumental del huapango de la Huasteca, ya que Saldívar (1934: 353) menciona que allá se usaba antiguamente una instrumentación similar de harpa y guitarra. Según dicho autor se le integraron jaranas (guitarras más pequeñas) un poco después, y luego el harpa se sustituyó por un violín, quedando la instrumentación de violín guitarra y jarana que tiene actualmente el huapango de la Huasteca.



Para ejemplificar sobre las alineaciones instrumentales de otras tradiciones, tomemos en consideración el caso de ciertos grupos musicales populares del noreste de Guanajuato, norte de Querétaro y la Zona Media de San Luis Potosí, formados de dos violines, guitarra y vihuela (ver la foto de un grupo de la Zona Media al final del artículo), que tocan jarabe y sones de huapango y cantan otros géneros compuestos en décima llamados poesías y decimales, y otra alineación formada por violín, una especie de bandolón y una especie de bajo quinto o sexto (ver la foto de un grupo del noreste de Guanajuato). También consideremos otros de Tamaulipas y Nuevo León (ver mapa de la república), formados de dos clarinetes y tambor, o flauta, tambor, violín y guitarra, que tocan sones también, e igualmente los grupos de la tradición de mariache de Colima, Jalisco, Nayarit y Sinaloa (ver foto del mariache de Nayarit al final del artículo), formados por dos violines más jaranas, harpas y/o guitarrones, que ejecutan los mismos tipos de música para baile. Todos ellos comparten elementos en común por estar formados recurrentemente por dos instrumentos melódicos más otros de armonía y ritmo. Estas tradiciones se encuentran con mayor arraigo en áreas que pertenecieron al obispado colonial de Michoacán (ver mapa del obispado de Michoacán), y se puede argumentar que guardan similitudes entre sí por descender de orquestas religiosas implantadas entre los indios por los frailes de dicho obispado que evangelizaron estos territorios. Incluso en la Costa Chica, que queda cerca de Acapulco, confín austral del obispado de Michoacán, Aguirre Beltrán presenta en una ilustración un dúo (ver ilustración al final del artículo) formado por un instrumento de viento y un violín, como el de la pintura de Tolimán, que veremos más adelante. Respecto a las actuales áreas del noreste de Guanajuato, norte de Querétaro, la Zona Media y Tamaulipas, los franciscanos del convento de *Sichú de Indios* (hoy Victoria, Guanajuato), los cuales fundaron *La Custodia de Sancta Catherina Virgen y Mártir de Alejandría del Río Verde*, en la actual Zona Media de San Luis Potosí, cuya jurisdicción abarcaba hasta Tula y Jaumave, del actual Tamaulipas, pudieron implantar dichas orquestas religiosas. Dichos frailes pertenecieron al obispado de Michoacán. De la Custodia de Sancta Catherina pudieron extenderse tales orquestas hasta Nuevo León, ya que Rafael Montejano (2002: 17) dice que los fundadores de la Custodia de Rioverde evangelizaron casi hasta el Nuevo Reino de León. Un indicio de cómo pudieron ser dichas orquestas se encuentra en la iglesia del poblado de San Miguel Tolimán, Querétaro, donde hay una pintura colonial (ver reproducción al final del artículo). En ella se miran dos ángeles, uno que tañe un violín y otro que toca una especie de trompa,

es decir, la combinación de un instrumento de cuerda y uno de viento, parecida a unos grupos llamados Los piteros, de la Zona Media de San Luis de Potosí, que incluían violín y clarinete, y que según parece tocaban jarabes, huapango y también poesías y decimales, o semejante a Los pititos de El capulín, del noreste de Guanajuato, con violín y pito. En el folleto del fonograma *La música de una comunidad otomí* (S/F) se mencionan diversos oratorios ubicados en la Congregación de Cieneguilla, Tierra Blanca, Guanajuato, decorados con pinturas de ángeles que portan instrumentos musicales antiguos. No se sabe en qué tiempo fueron hechas las decoraciones. Entre los instrumentos pintados en ellas se mencionan unos de viento como clarín, trompeta, bajón, flauta transversa, pífano, chirimía y sacabuche. También instrumentos de percusión como tambor, redoblante, triángulos y platillos. De cuerdas se menciona el violín, viola, violoncello, viola da gamba, contrabajo, guitarra, vihuela y arpa. Algunos de estos pudieron usarse en orquestas religiosas antiguas de la región, lo que indica que se componían de instrumentos de cuerdas, viento y percusiones. Cabe añadir que las alineaciones instrumentales de tales orquestas pudieron descender de esquemas antiguos traídos de España que en estas tierras se fueron transformando, como el que se observa en una pintura hispana de tres ángeles, hecha por Pedro de Berruguete en el siglo XV (ver reproducción al final del artículo), en la cual, de derecha a izquierda, uno de tales personajes celestiales porta una flauta (es decir un instrumento melódico de viento) y un tamboril (instrumento rítmico de percusión), otro tiene un rabel (instrumento melódico de cuerdas tocado con arco) y otro porta lo que parece ser un laúd (que es melódico y armónico).

Respecto a grupos musicales de la tradición de sones y jarabes de mariache del occidente de México, Ortiz Vidales (1941: 108) cita una descripción del siglo XIX que encontró en un periódico de la época. Esta habla de unos músicos que en una feria en San Juan de los Lagos tocaban canciones y soncitos del país, es decir, música secular popular. Sus instrumentos eran: una dulzaina, una jaranita, un guitarrón, un harpa y una flauta. Aquí se mencionan dos instrumentos de viento, la flauta y la dulzaina (en España, según Juan María Sánchez, se usaba en varias regiones un instrumento tradicional de viento de nombre dulzaina, entre otras denominaciones, fabricado con boquilla de doble caña similar a la chirimía), e instrumentos de cuerda como guitarrón y jarana que hacen ritmo y armonía, más el harpa que puede ser armónica o puede ser melódica. Esta agrupación está emparentada con los grupos de mariache por usar harpa,

guitarrón y jarana, diferenciándose en tener dos instrumentos de viento en el lugar de los violines. Se puede pensar que los mariaches usaban en general dos instrumentos de viento melódicos y les cambiaron por dos violines y conservaron jaranitas, guitarrones o harpa. El cambio de dichos instrumentos melódicos de viento por los violines es factible como menciona don Cándido Martínez que sucedió en la Zona Media, donde se cambió el clarinete, es decir, algún instrumento de viento, por un violín. Podríamos especular ante toda esta información que las agrupaciones tradicionales de mariache, formadas generalmente casi con puros instrumentos de cuerdas, evolucionaron de orquestas antiguas religiosas. Reminiscencias de ello se podrían ver en el hecho de que, por algunas zonas, los grupos de mariache integraban instrumentos de cuerdas combinados con instrumentos de viento y aún con percusiones. Un ejemplo llamativo de esta combinación lo miramos en una agrupación musical representada en una maqueta del museo del castillo de Chapultepec, de fines del siglo XIX, que no era de mariache pero procede de Guanajuato, comarca que perteneció al mismo obispado de Michoacán, en la cual se representa una escena de baile del jarabe. La orquesta que se reproduce en la maqueta mezcla instrumentos de cuerda, como la guitarra y el violín y uno con caja de resonancia ovalada con brazo y diapasón, con otros de aliento como flauta, algo que parece una trompeta, y otro instrumento de viento desconocido. Apoya al argumento anterior el hecho de que para el actual estado de Michoacán se sabe que las orquestas religiosas fueron implantadas entre los indios por los frailes Agustinos (Álvaro Ochoa, 2000: 16-30). Estas orquestas incluían instrumentos de viento como chirimías, junto con vihuelas, que eran instrumento de cuerdas o algún tambor. Reminiscencias de tales orquestas se encuentran en ciertas agrupaciones de los indios de Michoacán, que integran algunos grupos musicales con dos chirimías y tambor (Ochoa Serrano, 2000: 29), o con instrumentos de cuerda y viento (folleto del fonograma *Abajeños y sones de la fiesta purepecha*, 1999: 35-36). Asimismo, los grupos de mariache de Nayarit tuvieron tanto funciones seculares como religiosas, los cuales ejecutaban minuets para veladas (Jáuregui, 2001: 7). En Apatzingán, los conjuntos de arpa grande participan también en eventos religiosos llamados funciones, donde se tocan minuets o danzas para alabar a los santos. También la música y el canto de la tradición musical de la Zona Media, norte de Querétaro y noreste de Guanajuato, tiene aplicaciones en cuestiones religiosas, además de su aplicación en festejos seculares. Todo lo anterior es un indicio de la relación de los grupos musicales tradicionales seculares con las agrupaciones religiosas coloniales implantadas entre los indios.

### **Mo vimientos nacionalistas folkloristas**

Durante el siglo XIX, al consolidarse la nueva nación de los Estados Unidos Mexicanos con gobierno republicano, las élites de aquí (copiando a las de las también incipientes naciones europeas) quisieron crear un nacionalismo cultural que daba importancia a elementos tomados de las culturas populares locales, entre ellos los musicales, con miras de legitimar su soberanía. Con ello empieza a surgir lentamente la cultura nacional mexicana. Así se apropiaron, *verbi gratia*, del símbolo del águila devorando una serpiente, que se encuentra en un códice indiano, al cual le hicieron el escudo nacional de la bandera, y se adueñaron del mismo gentilicio de “mexicano” que en la Colonia se aplicaba a un grupo de los llamados indios y a su lengua, como se entiende a lo largo de la obra de Fray Alonso de Molina (2004), y hoy se le aplica a los que nacen dentro de los Estados Unidos Mexicanos. En cuanto a música hicieron suyos los sones y jarabes tradicionales que conformaron los “aires nacionales”, los cuales han quedado en partituras quitándoles su carácter popular. Este nacionalismo se afianza, sin embargo, hasta el siglo XX, después de la revolución mexicana (Otto Mayer Serra, 1941: 98-129).

Ya en el siglo XX (*Historia General de México*, 2000: 950, 954, 985-989), en 1921 con la llegada de José Vasconcelos a la Secretaría de Educación se da gran impulso a la creación de “lo nuestro” a partir de las bellas artes. Fue desarrollada entonces una corriente musical nacionalista con las composiciones de Manuel M. Ponce, Julián Carrillo, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, entre otros, quienes componían música académica a partir de la música tradicional. Al mismo tiempo salieron a la luz los libros de autores como Higinio Vázquez Santa Ana, Vicente T. Mendoza o José E. Guerrero (Moreno Rivas, 1989: 269). En estas obras empleaban, por ejemplo, el término de música folklórica para referirse a la música tradicional, ya que originalmente folklore quería decir “costumbre de la gente”, por lo que a los investigadores de esta época se les puede llamar folklorólogos, según Marina Alonso (comunicación personal), pero ahora se le dice música folklórica a la música deformada que existe dentro de la cultura nacional mexicana que supuestamente es tradicional (a estas deformaciones en adelante las llamaremos estereotipos).

Paralelamente (Pérez Montfort, 2000: 35-67, 117-149) en la primera mitad del siglo XX las clases dominantes de la república aceptaron como símbolo de lo propio, dentro de su cultura nacional mexicana, a tradiciones musicales populares como la del mariache y a

las vulgarmente conocidas como son jarocho y son huasteco. Para que ello ocurriera se crearon estereotipos de dichas tradiciones que les imprimieron lo que se considera refinamiento, desligándolas de las clases “inferiores” en que surgieron. Con esto se puede deducir que dentro de la identidad y cultura nacional mexicana (que se empezaron a formar desde el siglo XIX) a pesar de que exista apropiación de elementos de las culturas populares, y aunque en el discurso se les considere mexicanos y se les extienda un acta de nacimiento que les acredite como tales, se excluye en la práctica a los integrantes de grupos que se consideran “inferiores” entre los cuales se cultivan algunas de las tradiciones musicales mencionadas, como a los habitantes rurales mestizos (cabe aclarar que en la Colonia se le nombraba mestizo al que era cruce de indio y español, pero hoy día se incluye entre los mestizos a los que en el virreinato eran conocidos como mulatos, mezcla de negro y español, y a los pardos, cambujos o zambos, productos de la unión de indio y negro, para los cuales generalmente en el lenguaje moderno de los mexicanos ya no existen categorías que les diferencien de los mestizos) o “paisanos” y a los “indios” que para el político decimonónico Luis Mora eran “la causa del atraso del país” (Andrés Lira, 1984: 71-140).

Por lo anterior si bien los festejos tradicionales exclusivos para bailar sonos (por ejemplo los de mariache, o los de huapango del sur de Veracruz más conocido como son jarocho) se han debilitado en sus lugares de origen o han desaparecido, sobreviven los grupos musicales de tales tradiciones en algunos pueblos y ciudades, aunque transformados hondamente porque adquirieron una nueva imagen, un estereotipo que hoy día conservan dentro de la cultura nacional mexicana a pesar de que, según Pérez Montfort, dentro del discurso oficial estas tradiciones tienen una supuesta autenticidad ya que se les conceptúa como la esencia de lo propio. Esos estereotipos fueron difundidos, *verbi gratia*, mediante las películas que intentan retratar la vida de los habitantes del campo de estas tierras, las cuales fueron realizadas en la llamada época de oro del cine nacional, y gracias también a académicos de diversas ramas de las ciencias sociales. Con esos estereotipos se logró que la gente considere dichas tradiciones como representativas de una uniformidad en la dicha cultura nacional, aunque más bien son evidencia de la diversidad cultural que existe a lo largo del territorio que la elite decimonónica española americana, que ahora conocemos como criolla, después de consumir la llamada independencia denominó como los Estados Unidos Mexicanos. Según Marina Alonso (2005: 49) en los años sesenta empezó a llamarse

etnomusicología al estudio de la música tradicional en los Estados Unidos de América, nombre que se adoptó entre los académicos del mismo ramo de los Estados Unidos Mexicanos, y que se le emplea hasta el día de hoy.

Al mismo tiempo fueron surgiendo movimientos folkloristas que con el pretexto de reivindicar las tradiciones musicales de estas tierras las “refinaron”, con el objeto de que sean aceptables para el común de la gente que se identifica como mexicana, de la cual se excluyen a los “indios” y “paisanos”, con lo que finalmente han creado estereotipos de dichas tradiciones, como dice Pérez Montfort. Uno de esos primeros movimientos surgió durante los años sesenta en estas tierras (Moreno Rivas, 1989: 268-273), en el cual se promovía un discurso en pro de la recuperación de las tradiciones musicales que se estaban extinguiendo, y fue creado a semejanza de un movimiento folklorista que se conoció por acá en esos años, nacido en Sudamérica, en el que se tenía el propósito de divulgar, mediante fonogramas por ejemplo, la música tradicional de América del sur que, según se decía, estaba siendo salvada de la extinción por los promotores de este movimiento. Marina Alonso (2005:50) señala que esta corriente sudamericana cristalizó en estas tierras a nivel académico gracias a que algunos investigadores mexicanos estudiaron en el INIDEF de Venezuela que propugnaba por la recopilación y “rescate” de la música popular y tradicional como materia prima para la composición musical nacionalista. Si bien en un principio grupos musicales de aquí adscritos a dicha corriente, como el de Los Folkloristas, promovían varias tradiciones al mismo tiempo (haciendo sus propias versiones de música que grababan en campo), posteriormente germinaron en ella movimientos dedicados a la recuperación de una tradición en particular, por ejemplo el movimiento jaranero surgido a fines de los años setenta que se dedica al “rescate” del fandango y sones jarochos (Juan Meléndez de la Cruz, 1997:18-19). Otro es el movimiento de reforzamiento del llamado huapango arribeño, encabezado por el trovador Guillermo Velázquez en Xichú, Guanajuato. De ambos hablaremos después más dilatadamente.

Cabe mencionar que el movimiento musical *folk* que empezó desde fines de los cincuenta en los Estados Unidos de América, y que se extendió a Inglaterra donde se le conoció como *skiffle*, también dejó su influencia en el folklorismo de México a partir la década de los sesenta en el aspecto de que se comenzaron a hacer aquí como en España y otros países de habla castellana canciones de protesta, según Moreno Rivas. Si

examinamos algunos otros detalles del dicho movimiento *Folk* (Lawrence Cohn, 1996), para compararlo con los movimientos de rescate y reforzamiento en los Estados Unidos Mexicanos, nos daremos cuenta de algunas similitudes más entre ambos. En el movimiento *folk*, jóvenes blancos de clase media y alta de los Estados Unidos de América tomaron como música de contracultura a las canciones de protesta que surgieron por la influencia de músicos populares como Woody Guthrie, quien participó en movimientos obreros y cuyo repertorio era de corte *country*, y al *blues* de los negros, como resistencia al sistema cultural autoritario existente, pues esos jóvenes veían esta música como una respuesta honesta contra el sistema (incluso hubo mucha relación del movimiento *folk* con los *hippies*, movimiento de contracultura que se inició en San Francisco). Pero con el tiempo unos cuantos jóvenes de clase media, ajenos a las clases populares a las que pertenecía Guthrie, se hicieron famosos con las canciones de protesta. Igualmente sólo los músicos blancos que se inspiraron en el blues se fueron haciendo famosos, tanto en los Estados Unidos de América como en Inglaterra, y los músicos negros fueron finalmente reconocidos pero a través de versiones de sus canciones hechas por grupos de jóvenes blancos. Los bluesistas que aún vivían tocaban frecuentemente con esos blancos para lograr reconocimiento, aceptando relaciones clientelistas.

Así pues, unos cuantos blancos ajenos a las clases “bajas” en las que surgió la música *country*, y ajenos al pueblo afronorteamericano que creó el *blues*, acapararon la fama y el control del movimiento *folk* convirtiéndose en explotadores de estos géneros musicales y en intermediarios para dar a conocer a los músicos negros ante el público blanco. Esto se repite en los movimientos de recuperación de la música tradicional de los Estados Unidos Mexicanos, desde los tiempos del grupo los Folkloristas, fundado en los años sesenta, hasta en la actualidad con el movimiento jaranero y el movimiento de reforzamiento del huapango “arribeño” que veremos a continuación.

### **El movimiento folklorista jaranero**

El movimiento de “rescate” del son jarocho es comandado por el grupo Mono Blanco, cuyo líder es Gilberto Gutiérrez (Juan Meléndez de la Cruz, 1997:18-19). Otros cabecillas de este movimiento son académicos, como Antonio García de León, quien además es músico, y Alfredo Delgado Calderón. Todos ellos aunque son oriundos del estado de Veracruz son ajenos a los rancheros entre quienes nació y se desarrolló el

huapango del sur de Veracruz. En este movimiento los líderes, como ya dijimos, usan únicamente el término fandango para referirse a los festejos de baile de sones y nunca el término huapango, el cual es más usado por varias personas de edad a quienes hemos entrevistado en el sur de Veracruz, y a pesar de que en las entrevistas hechas al famoso músico Arcadio Hidalgo, publicadas por Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe (1985: 100, 101, 144), Hidalgo aplica el término huapango para los festejos de baile de sones. El argumento para hacer esto, como señaló Gilberto Gutiérrez en una presentación en Tlacotalpan, es que “su abuelita utilizaba más el término fandango”.

Por otra parte Aguirre Beltrán (1989: 179) dice que el nombre de jarocho lo impusieron los españoles a los mulatos del puerto de Veracruz. Originalmente era nombre peyorativo que quería decir “cerdo”, según él, pero ahora gente que no es de Veracruz aplica tal término, ya sin la carga peyorativa, a los habitantes de todo el estado de Veracruz. Al llamar son jarocho a la tradición dentro del movimiento jaranero se le está aplicando una expresión externa que no proviene de la misma.

Las personas que se integran a aprender a tocar y bailar esta tradición en los talleres impartidos por músicos ligados a este movimiento, piensan que el comercialismo la deformó al desligarla del festejo de baile o fandango para que fuese tocada en películas, en restaurantes de mariscos, en cabaretes y cantinas. También creen que únicamente los grupos musicales del movimiento jaranero tocan el genuino son jarocho. Piensan que el son que tocan los grupos que emplean el arpa es comercial, a los cuales llaman, despectivamente, “de marisquería”, mientras que a los grupos que no tienen arpa sí los consideran tradicionales. En realidad el arpa es tradicional en una zona comprendida, aproximadamente, entre el puerto de Veracruz y la Cuenca del Papaloapan, mientras que los grupos sin arpa se hallaban desde pueblos como Playa Vicente, y en la zona de los Tuxtlas, como lo expresó el apista Mario Barradas (comunicación personal), de Tierra Blanca, Veracruz, y se puede leer en la obra de Vicente T. Mendoza (1984: 87). No obstante, en Tlacotalpan, comarca donde era tradicional el arpa, ahora hay grupos sin este instrumento que dicen tocar el “auténtico” son jarocho. En el movimiento jaranero se dice que recuperan sones en desuso pero la realidad es que el repertorio que más promueven es el de los sones muy conocidos como *La Bamba*, *El Butaquito*, *El Cascabel*, etc., el mismo que fue dado a conocer a nivel nacional por los grupos de arpa, el cual desplaza repertorios locales de algunas poblaciones, como lo deja ver en sus



palabras un músico de Los Juanitos, de San Andrés Tuxtla, según el folleto del fonograma *Cultivadores del Son/ homenaje a los Juanitos* (1988).

Entre los seguidores de este movimiento los líderes han impuesto como de origen colonial el son que llaman *El Chuchumbé*. Si bien es cierto que algunos de sus versos (entre los músicos tradicionales una acepción del término verso es la de composición en verso, y otro significado del término es el de estrofa en verso, que es el que utilizamos en este artículo a pesar de que dicha definición es considerada incorrecta a nivel académico pues discrepa con la de los diccionarios de la Real Academia Española, según los cuales verso es el “número determinado de sílabas que forman consonancias y cadencias”, que equivale a decir que se refiere a cada renglón de las estrofas de una composición en verso) fueron hallados en un documento del siglo XVIII Gabriel Saldívar (1934: 219-228), la música está compuesta por Gilberto Gutiérrez del grupo Mono Blanco. Entonces es un son nuevo, que no colonial. Igualmente sucede con el son de *La Guanábana*, el cual, según la recopilación de versos de Juan Meléndez de la Cruz (s/f), fue “rescatado” por el académico Antonio García de León, aunque más bien fue compuesto por él tomando los versos de un son del siglo XIX, publicados, por ejemplo, por Otto Mayer Serra (1941: 112). En este movimiento además hay un marcado elitismo ya que sólo algunos grupos musicales, en principio populares, casi todos oriundos de Veracruz, tienen el apoyo de las instituciones de cultura y son los que van ganando prestigio a nivel nacional por medio de grabaciones de fonogramas y presentaciones en los eventos “culturales”, por lo cual se hacen más conocidos y son los que se consideran más conspicuos. Con ello los integrantes de dichos grupos aceptan relaciones clientelistas con quienes manejan los institutos de cultura del gobierno, quienes tienen influencia y pueden conseguir fondos para el “rescate” de las tradiciones y que se convierten en intermediarios que explotan para sí la tradición. Todo esto es semejante a lo que ocurrió en el movimiento *folk* ya mencionado.

### **El movimiento folklorista de reforzamiento del huapango arribeño**

En el caso de la tradición conocida dentro de la cultura nacional mexicana como huapango arribeño (que es la ya mencionada tradición de velaciones y huapango de la Zona Media y Altiplano del Potosí, y de la Sierra Gorda), se ha vuelto “refinada”, como las otras referidas, al ser llevada a estudios de grabación y a escenarios nacionales e internacionales por un trovador como Guillermo Velázquez a quien se le considera una

persona culta por haber realizado los estudios para sacerdote de la iglesia católica romana (hago hincapié en el nombre de católica romana porque algunas iglesias ortodoxas, del oriente del otrora imperio romano, establecidas en estas tierras, se denominan a sí mismas también como católicas, *verbi gratia* la iglesia ortodoxa de Antioquia, debido a que profesan el mismo símbolo de fe conocido como niceno-constantinopolitano, definido en oriente. Sin embargo existen diferencias en una y otra iglesia en cuanto a la interpretación del dicho símbolo de fe, y una de ellas consiste en que en el referido símbolo originalmente el término católico, de la lengua griega, se refiere a que la iglesia es universal, mientras que en la iglesia de Roma, del occidente del antiguo imperio, el término católico se lo autoaplican además con la connotación de “iglesia verdadera”, que se puede encontrar ya en los escritos de San Agustín, para diferenciarse de otros grupos cristianos “herejes”, por lo que el término católico en occidente es equivalente al de “ortodoxo”, que se traduce como “recta opinión” o “recta doctrina”, que es como se autodenominan en la iglesia oriental más importante para diferenciarse también de las iglesias que consideran herejes, entre ellas la católica romana), aunque no se ordenó, desligándola de la gente que cultivó y guardó la tradición que nunca fue a la escuela o estudió solamente algunos años de primaria, por ejemplo, y cuya fama no ha sobrepasado las fronteras del área local de influencia de esta tradición. Esto parece vislumbrarse en el discurso de una persona de Río Verde que consideró que Guillermo Velázquez ha hecho digna a la tradición de “décimas y valonas” de llegar a los “mejores escenarios”, y algo parecido comentó una persona de Xichú. Además el trovador Celso Mancilla considera que don Guillermo es el poeta por excelencia. Ello demuestra que Velázquez ha reivindicado a la tradición y por eso ya no se le tiene por música inculta. Debido a esto, a diferencia de lo que sucede en Río Verde, en Xichú sí les gusta a los jóvenes el huapango (como llamaron personas de esta zona a la tradición), ya que se ven algunas mozas practicando el zapateo en la calle, también se escuchan los casetes de Guillermo Velázquez, cosa que en Río Verde no sucede, y durante la topada de fin de año que se hace allí la plaza del pueblo se llena de gente joven y no sólo de personas mayores.

Velázquez ha instituido un movimiento con el que se refuerza exclusivamente a dicha tradición, en el noreste de Guanajuato, mediante la realización anual del Festival del Huapango Arribeño, la difusión de los fonogramas de su grupo Los Leones de la Sierra de Xichú, la publicación de libros con recopilaciones de “poesía decimal campesina”,

con entrevistas a músicos y con historia de la tradición, escritos por don Guillermo (1993, 2000a, 2000b), su hermano Eliazar (2005), su esposa Isabel Flores (2001) y su amigo David Carracedo (2000), así como la realización de ciclos periódicos de talleres auspiciados por instituciones culturales gubernamentales. De estos últimos cabe añadir que no sólo en este movimiento encontramos tales modos de enseñanza de la música tradicional, sino que existen talleres semejantes en el movimiento jaranero con el cual Guillermo Velázquez ha tenido contacto pues dio unos talleres de décima en el sur de Veracruz, según un video del Conaculta. El movimiento de reforzamiento del huapango arribeño opera en forma semejante a como lo hace el movimiento jaranero, ya que en ambos se promueve una tradición en particular, se realizan talleres y, a su vez, uno y otro son tributarios del movimiento de recuperación o rescate de las tradiciones de estas tierras, mencionado por Moreno Rivas, pues tratan de reivindicar y difundir las tradiciones para evitar su extinción, aunque según don Guillermo al movimiento que encabeza no le queda eso de “rescate” pues en la región nunca se ha encontrado la tradición en estado agónico.

El refinamiento que ha adquirido el llamado huapango arribeño gracias a Guillermo Velázquez, aparte de lograr que sea reivindicado y por lo tanto tenga mayor aceptación entre los jóvenes, también está provocando transformaciones en dicho arte, ya que, por ejemplo, en los referidos libros difundidos dentro del movimiento dirigido por dicho trovador se está dando gran difusión a las categorizaciones académicas con las cuales se están homologando las definiciones que manejan los músicos populares acerca de los elementos básicos que componen esta tradición. Dichas categorizaciones son referentes, *verbi gratia*, a la valona, que, como ya hemos dicho, en el ámbito académico se le considera una composición en verso mientras que los músicos del llamado huapango arribeño, si bien una minoría la entienden así la conceptúan más generalmente como música, y la de “poesía decimal campesina” que suple a las categorías locales de poesías y decimales. También divulgan expresiones como “a lo divino” y “a lo humano”, sacadas del libro de Vicente T. Mendoza (1947), que parecen no ser tan usuales entre los músicos tradicionales hasta ahora, quienes se refieren a las cosas relacionadas al ámbito religioso de su tradición con expresiones como: “velaciones”, “de divino”, “de a divino”, “fiesta”, “fiesta de camarín”, y para la secular emplean términos como “huapango” sin el adjetivo “arribeño” (aunque en Jalpan, Querétaro sólo aplican el término huapango para los sonos de la Huasteca y nunca para nada que tenga que ver

con la tradición secular local donde se emplean las poesías y decimales, de manera que a los festejos no religiosos, los cuales se han dejado de realizar, donde se cantaban y recitaban tales composiciones en verso, les llamaban fandango). Asimismo, propagan la idea de que el trovador “arribeño” es eminentemente crítico de lo político y lo social en general, cuando en realidad es pagado para alabar santos y para divertir y halagar a los empresarios que le contratan para que amenice los festejos de huapango.

Por lo tanto mediante los talleres que promueve Velázquez seguramente se les está enseñando a los nuevos músicos una tradición más acorde con estereotipos creados a partir de conceptos que manejan los académicos de la moderna etnomusicología, como el de valona, planteado por el ya citado folklorólogo Vicente T. Mendoza y transformado por Socorro Perea, que son diferentes a los que aprendieron músicos de anteriores generaciones entrevistados para mi tesis, quienes, no obstante, han asimilado conceptos académicos incorporados ya a la tradición.

### **Conclusiones**

Ya que Durán y Sahagún utilizan el término son para referirse al acompañamiento musical de las danzas de los indios, se infiere que dicho término no llegó a estas tierras designando a un género musical español en particular, sino que se podía emplear para cualquier tipo de música. La aplicación que Gaspar Sanz le da al término son, y el significado que tiene en los documentos que consultó Saldívar, es ya muy semejante a la acepción que el dicho término tiene en varias tradiciones contemporáneas de son en el actual “México”, indias y mestizas, en las cuales se le define como un género de música hecho expreso para bailar, que puede llevar versos cantados o no.

Existen algunas diferencias del concepto jarabe entre los académicos y los músicos populares de diferentes tradiciones contemporáneas, porque los académicos basan sus definiciones especialmente en referencias antiguas, dejando de lado los conceptos modernos de los músicos.

En estas tierras que hoy llaman México los instrumentos españoles de viento y percusiones, que llegaron aquí desde la Colonia, se han quedado asociados a música de los indios. Los instrumentos de cuerdas son más asociados a los sones mestizos. Es de notar que en España los instrumentos de cuerdas que más he visto referidos en las

páginas de folkloristas, son el laúd, mandolinas, bandurrias, además el rabel (cuyo nombre, según parece, deriva del árabe rabab), y tales instrumentos guardan formas muy antiguas, más cercanas a las de instrumentos de los musulmanes por la forma ovalada de la caja, y a veces con cordal a la orilla superior del instrumento, debido, quizá, a la influencia de los moros en España desde la edad media. En estas tierras que llaman “México”, en cambio, la mayoría de jaranas o guitarras usadas en la música tradicional tiene forma de “8”, como la guitarra renacentista de cuatro y cinco ordenes, que supuestamente alcanzó a tener auge a nivel popular en España, la vihuela (contemporánea a la anterior) y la guitarra barroca de cinco ordenes, que tuvieron más auge a nivel académico que popular. Los concheros son de las pocas tradiciones antiguas del hoy México que usan un instrumento llamado bandola o “concha” (por estar fabricada con concha de armadillo, de allí su nombre de “concheros”), con caja ovalada, similar al laúd. Las mandolinas bandurrias, bandolones, instrumentos de forma ovalada cobran auge hasta el siglo XIX por estas tierras.

En España tal parece que las viejas tradiciones populares consolidadas desde el medioevo, frenaron en parte, verbi gratia, la adopción de instrumentos de cuerdas que más modernamente cobraron consenso entre los músicos “cultos”, desde el renacimiento. Aún así en España se conocen instrumentos como el guitarrico o requinto, y el guitarro, según refieren algunas páginas web de folkloristas ibéricos, como Juan Ma Sánchez, que tienen 4 y 5 órdenes de cuerdas, los cuales parecen ser derivados de las guitarras renacentistas españolas, o de las vihuelas. No obstante, el violín y el harpa, que son comunes en América a nivel popular por las influencias académicas de los evangelizadores, en España poco o nada se usaron a nivel tradicional, según dice Juan Ma Sánchez de Extremadura. Igualmente en España predomina aún hoy en la música popular, por ejemplo, el empleo de la copla para las estrofas que se cantan, mientras que en América además cobró gran auge la décima por influencias académicas de los frailes evangelizadores (Trapero, 2001: 181-184, 188).

Los líderes del movimiento jaranero más que rescatar, han transformado muchos conceptos acerca de la tradición popular y sus variantes, y han impuesto entre sus seguidores lo que según su criterio consideran como tradicional, lo cual es muy parcial, ponderando el estilo de esta música sin arpa. Como algunos de dichos líderes son académicos les dan a sus estereotipos autoridad científica dentro de la actual

etnomusicología. A pesar de criticar a los grupos de arpa por haber desligado al son de los festejos de huapango, también los han transformado hondamente pues tales folkloristas suelen hacer primero presentaciones tipo espectáculo en las cuales tocan únicamente grupos de cartel y, hasta el final, como de segunda mesa, se hace el festejo de huapango pseudopopular donde aparentemente puede participar cualesquiera, como era la tradición (Nadia Romero, s/f), pero si en estos festejos hay músicos famosos con frecuencia ya no permiten tocar, cantar o bailar a quienes consideran que lo hacen mal.

Respecto al movimiento de reforzamiento del huapango “arribeño” de Xichú, Guanajuato, sólo Guillermo Velázquez es más conocido. Por otra parte los libros mencionados que se han difundido por este movimiento fueron escritos por don Guillermo, sus parientes y amigos, lo que propicia que se creen estereotipos pues unos cuantos imponen sus puntos de vista personales acerca de la tradición. Aquí cabe hacer mención del doctor Elías Naif Chessani, del estado del Potosí que, de la misma manera que Velázquez, es el único poeta conocido del estado donde nació y no permite que otros trovadores potosinos resalten, ya que él es el único que tiene influencias en la Casa de Cultura de San Luis de Potosí, por lo que sus puntos de vista son igualmente los únicos que gozan de difusión. También cabe hacer mención de Socorro Perea que se ha hecho de reconocimiento entre los intelectuales al publicar, con el auspicio de instituciones gubernamentales, sus recopilaciones de las composiciones en verso propias de la tradición del llamado huapango arribeño, conocidas a nivel popular como poesías y decimales y que ella denomina “décimas y valonas”, con las cuales difunde sus puntos de vista personales sobre dicha tradición creando estereotipos.



Pintura de la iglesia de San Miguel Tolimán.



Pintura española de Pedro de Berruguete, siglo XV ([www.tamborileros.com](http://www.tamborileros.com)).



Grupo del noreste de Guanajuato (Guerrero Tarquín, 1988), sin número de página.



grupo de la Zona Media, portada de *Poeta con destino* de Guillermo Velázquez (2000a).



Mariache de Nayarit, (Jáuregui, 2001).



Dúo de la Costa Chica (Aguirre Beltrán, 1985: 164).



Obispado de Michoacán en el siglo XVI, según René Acuña (1987), sin número de página.





Mapa de la república mexicana, con la división entre el norte, donde hay menos tradiciones de son, y el sur, donde hay más, tomando como frontera norte los pueblos de Mazatlán Sinaloa, Santiago Ixcuintla Nayarit, Jerez Zacatecas, Armadillo y Guadalupe SLP, Linares N.L, San Carlos y Tampico, Tamaulipas, de los cuales he encontrado referencia de música de sones.

## BIBLIOGRAFÍA

ACUÑA, RENÉ, editor

1987 *Relaciones geográficas del Siglo XVI: Michoacán*, Vol. 9, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México (Etnohistoria, serie antropológica, 74).

AGUIRRE BELTRÁN, GONZALO

1985 *Cuijla esbozo etnográfico de un pueblo negro*, Fondo de Cultura Económica-SEP, México (Lecturas Mexicanas, 90).

1989 *La población negra de México*, Universidad de Veracruz, INI, Gobierno del Estado de Veracruz, Fondo de Cultura Económica, México (Colección Gonzalo Aguirre Beltrán, Obra Antropológica, II).

ALONSO, DÁMASO

1966 *Primavera y flor de la literatura hispánica*, cuatro tomos, Selecciones del Reader's Digest (Iberia), Madrid.

ALONSO BOLAÑOS, MARINA Y RODRÍGUEZ LEÓN, FÉLIX

2000 "Música pame de Querétaro, Cantos, sones y minuets de la región de Tancoyol", folleto del casete *Música pame de Querétaro*, PACMYC, México.

ALONSO BOLAÑOS, MARINA

2005 "La invención de la música indígena de México", en *Antropología, Boletín del INAH 77*: 46-56, INAH, México.

BASAURI, CARLOS

1990 *La Población Indígena de México*, 3 volúmenes, INI –CONACULTA, México (Colección Presencias).

CARRACEDO NAVARRO, DAVID M.

2000 *Del huapango arribeño te cuento risueño*, Presidencia Municipal de San Joaquín, CONACULTA Unidad Regional de Culturas Populares de Querétaro, INAH, Hotel Misión Juniquilla, Querétaro.

CASTELLANOS PABLO,

1970 *Horizontes de la Música Precolombina*, Fondo de Cultura Económica, México (Colección presencias de México, 14).

COHN, LAWRENCE, coordinador

1996 *Solamente blues*, Odín Ediciones, Barcelona.

CONTRERAS ARIAS, GUILLERMO

1988 *Atlas Cultural de México: Música*, INAH – Planeta, México (Colección Atlas Cultural).

*DICCIONARIO ILUSTRADO VOX/ LATINO-ESPAÑOL/ ESPAÑOL-LATINO*

1991 *Diccionario ilustrado vox/ latino-español/ español-latino*, Bibliograf S. A., Barcelona.

DURÁN, FRAY DIEGO

1980 *Ritos y fiestas de los antiguos mexicanos*, Editorial Innovación, México.

FLORES S., ISABEL compiladora

2001 *A Dios el rezo y a la "niña" ...el beso (Décimas y anécdotas de don Ruperto flores)*, Ediciones del Lirio – Instituto de Cultura de Guanajuato, México.

GERHARD, PETER

1985 *Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1821*, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Geografía, México (Espacio y Tiempo, 1).

GUERRERO TARQUÍN, ALFREDO

1987 *Memorias de un agrarista*, dos tomos, INAH, México (Colección Divulgación, Serie Testimonios).

1988 *Reminiscencias de un viaje a través de la Sierra Gorda por Xichú y Atarjea*, INAH, México (Colección divulgación, Serie Testimonios).

HARRIS, MARVIN

1977 *El desarrollo de la teoría antropológica*, Siglo XXI, Madrid.

HERNÁNDEZ AZUARA, CÉSAR

2001 *El son huasteco y sus instrumentos siglos XIX y XX*, tesis de licenciatura, ENAH, México.

*HISTORIA GENERAL DE MÉXICO*

2000 *Historia general de México*, El Colegio de México, México.

*INVESTIGACIÓN FOLKLÓRICA DE MÉXICO, MATERIALES*

1962-1964 *Investigación folklórica de México, Materiales*, dos tomos, SEP – INBA, México.

JÁUREGUI, JESÚS

1999 *Los mariachis de mi tierra, noticias, cuentos, testimonios y conjeturas 1925 – 1994*, CONACULTA, México (Culturas Populares de México).

2001 “Un antropólogo estudia al mariachi”, en suplemento “Ritos de paso”, de *Diario de Campo*, No 29, INAH México.

JURADO BARRANCO, MARÍA EUGENIA

2001 *Xantolo, el retorno de los muertos*, CONACULTA, FONCA, México.

MAYER SERRA, OTTO

1941 *La Música en México de la independencia a la actualidad*, El Colegio de México, México.

MELÉNDEZ DE LA CRUZ, JUAN

1997 “Arcadio Hidalgo y el movimiento jarancero”, en *Son del Sur* No 5: 18-19, Chuchumbé A. C., México.

(S/F) *Versos para cien sones jarochos*, inédito, México.

MENDOZA, VICENTE T.

1947 *La décima en México, Glosas y valonas*, Instituto Nacional de Filología y Folklore, Buenos Aires (Publicaciones del Instituto Nacional de la Tradición, serie B, No 1).

1984a *El corrido mexicano*, FCE., México (Colección Popular, 139).

1984b *Panorama de la música tradicional de México*, UNAM, México (Estudios y Fuentes del Arte en México, VII).

1997 *El romance español y el corrido mexicano*, UNAM, México.

MOLINA, FRAY ALONSO DE

2004 *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, Editorial Porrúa, México (Biblioteca Porrúa de historia, 44).

MONDRAGÓN MELO, JAIME

1999 *Semana santa pame en Santa María Acapulco*, notas etnográficas, inéditas, México.

- MONTEJANO Y AGUIÑAGA, RAFAEL  
2002 *El Valle del Maíz, S. L. P.*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Editorial Universitaria Potosina, San Luis Potosí
- MORENO RIVAS, YOLANDA  
1989 *Historia de la música popular mexicana*, CONACULTA-Alianza Editorial, México (Colección Los Noventa, 2).
- OCHOA SERRANO, ÁLVARO  
2000 *Mitote fandango y mariachero*, El Colegio de Michoacán - El Colegio de Jalisco, Zamora (Colección Ensayos).
- ORTÍZ VIDALES, SALVADOR  
1941 *La arriería en México*, Ediciones Botas, México.
- PEREA, SOCORRO  
1989 *Décimas y valonas de San Luis Potosí*, Archivo Histórico de San Luis Potosí - Casa de la Cultura de San Luis Potosí, San Luis Potosí.  
2005 *Glosas en décimas de San Luis Potosí: De Armadillo de los Infantes a la Sierra Gorda*, El Colegio de México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México (Seminario de Tradiciones Populares, Serie Lenguajes y tradiciones, 5) (Cátedra Jaime Torres Bodet, Centro de Estudios Lingüísticos y literarios).
- PÉREZ FERNÁNDEZ, ROLANDO ANTONIO  
1990 *La música afroestiza mexicana*, Universidad Veracruzana, Xalapa (Biblioteca Universidad Veracruzana).  
1996 "El chuchumbé y la buena palabra", en *Son del Sur No 3*: 24-36, Chuchumbé, A. C., México.
- PÉREZ MONTFORT, RICARDO  
2000 *Avatares del nacionalismo cultural*, CIESAS - CIDHEM, México (Colección Historias).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA  
1976 *Diccionario de autoridades*, tres volúmenes, Editorial Gredos, Madrid.
- SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO  
1999 *Historia general de las cosas de Nueva España*, Porrúa, México (Sepan Cuantos..., 300).
- SALDÍVAR, GABRIEL  
1934 *Historia de la música en México*, SEP, México.
- SANCHEZ, JUAN MA  
2001-2006 "La flauta y el tamboril", <http://www.tamborileros.com>.
- STANFORD, THOMAS E.  
1984 *El Son Mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México.
- TRAPERO, MAXIMIANO, coordinador  
2001 *La décima, su historia, su geografía, sus manifestaciones*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Gran Canaria.

VELÁZQUEZ BENAVIDEZ, ELIAZAR

2004 *Poetas y Juglares de la Sierra Gorda, Crónicas y conversaciones*, Ediciones La Rana, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, CONACULTA Dirección de Vinculación Cultural, Guanajuato.

VELÁZQUEZ BENAVIDES, GUILLERMO, compilador

1993 *Poeta dime tus razones, tres trovadores campesinos queretanos, J. Guadalupe Reyes, Epifanio Torres, Mauro Villeda*, Fondo Editorial de Querétaro, Consejo Estatal para La Cultura y Las artes, Secretaría de Educación -Gobierno del estado de Querétaro, CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares Unidad Regional Querétaro, Querétaro (Colección Cuarta de Forros, 5).

2000a *Poeta con destino, J. Asención Aguilar Galván*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Editorial Universitaria Potosina, San Luis Potosí (Serie *Trovadores campesinos* de la Zona Media de San Luis Potosí, Tomo 1).

2000b *Yo también soy de talento, poesía decimal de don Guadalupe Reyes*, Museo Histórico de la Sierra Gorda, Honorable Ayuntamiento de Arroyo Seco, CONACULTA Unidad Regional Querétaro, Querétaro.

(S/F) "De asombros y destinos", Conversación con Guillermo Velázquez, en *Verde Sierto, Apostilla a Verde Sierto No. tres, con motivo del II Encuentro de Decimistas y versadores de Latinoamérica y El Caribe: 3-12*, Instituto Cultural de San Luis Potosí, San Luis Potosí.

VELÁZQUEZ, PRIMO FELICIANO

1985-1987 *Colección de documentos para la historia de San Luis Potosí*, cuatro tomos, Archivo Histórico de San Luis Potosí, San Luis Potosí.

### **Fonogramas**

*ABAJEÑOS Y SONES DE LA FIESTA PUREPECHA*

1999 Casete, CONACULTA - INAH, México (Serie del INAH, 24).

*EL SON DEL SUR DE JALISCO*

1980 Volumen 1 y 2, discos Lp y folletos, INAH, México (Colección INAH, 18 y 19).

*LA MÚSICA ENTRE LOS CHICHIMECAS*

(S/F) Casete, Discos Cenzontle, SEP, CONACULTA, INAH, INI, México.

*LA MÚSICA EN UNA COMUNIDAD OTOMÍ*

(S/F) Casete, Discos Cenzontle, SEP, CONACULTA, INAH, INI, México.

*LA VOZ DE LAS HUASTECA, XEANTANCANHUITZ DE LOS SANTOS SLP*

(S/F) Disco compacto, pirata, México.

STANFORD, THOMAS E

2001 *El Son Mexicano*, 3 discos compactos y folleto, URTEXT, México.

*TESOROS DE LA MÚSICA NORESTENSE: NUEVO LEÓN.*

1991 Disco LP y folleto, Discos Cenzontle, México.