



SONIDOS DE MÉXICO



Fundación
BBVA

sextopiso

SONIDOS DE MÉXICO

Fundación
BBVA



Consejo Directivo

Presidentes

Eduardo Osuna Osuna

Jaime Serra Puche

Vocales

Luis Ignacio de la Luz Dávalos

Enrique José Fernández Gutiérrez

Rafael Humberto del Río Aguirre

Hugo Daniel Nájera Alva

Alejandro José Cárdenas Bortoni

Carlos Serrano Herrera

Jorge José Terrazas Madariaga

Guillermo Estrada Attolini

Enrique José K. Cornish Stanton

María Blanca Del Valle Perochena

Martha Smith Baker

Miguel Székely Pardo

Claudio Xavier González Guajardo

Directora Fundación BBVA

Sofía Ize Ludlow



Directora Inteligencia de Mercados y Fomento Cultural

Alejandra Santamaría Vázquez

Directora Fomento Cultural

Esperanza Fernández Acosta

Vinculación y Proyectos Editoriales

Margarita María Guardado García

Proyectos Culturales

María Estela Ortiz Aparicio

Patrimonio Artístico y Exposiciones

Pamela Aimée Zúñiga Santoyo

Coordinación Institucional

Fomento Cultural BBVA

Alejandra Santamaría Vázquez

Esperanza Fernández Acosta

Margarita María Guardado García

Concepción, edición y producción

Editorial Sexto Piso

Concepto y diseño editorial

Mariana Ugalde

Eric León

Alejandro Magallanes

Investigación iconográfica

Lourdes Padilla Cabrera

Juan Carlos Guarneros Rendón

Edición y corrección de textos

Editorial Sexto Piso

Amaury Colmenares

Listas de reproducción

Los autores

Davo Valdés

Sonidos de México

Primera edición, 2024

Copyright © Fundación BBVA, 2024

Avenida Paseo de la Reforma 510,

Colonia Juárez, Cuauhtémoc,

06660, Ciudad de México

Copyright © Editorial Sexto Piso, S.A. de C.V., 2024

América 109,

Parque San Andrés, Coyoacán,

04040, Ciudad de México

Copyright © de los textos: sus autores, 2024

Copyright © de las fotografías: sus autores, 2024

ISBN Fundación BBVA: 978-607-99519-3-1

ISBN Editorial Sexto Piso: 978-607-8895-80-9

Todos los derechos reservados. No está permitida la reproducción total o parcial de la obra ni su tratamiento o transmisión por cualquier medio o método sin la autorización expresa de la editorial.

NOTA DE LOS EDITORES

Esta versión resumida de *Sonidos de México* rescata los aspectos más relevantes de cada capítulo del libro impreso. Su finalidad es otorgar a las y los lectores un panorama muy general de la historia de la música en nuestro país, en una versión descargable, que los acerque a la enorme riqueza sonora que nos rodea. Está construida, pues, con fragmentos de los textos, ordenados y ensamblados para contar dicha historia.

PRESENTACIÓN

PÁG. 6

PRÓLOGO

Lila Downs

PÁG. 7

1. LA MÚSICA EN LA LITERATURA NÁHUATL

Miguel León-Portilla

PÁG. 8

2. LA MÚSICA EN EL VIRREINATO DE LA NUEVA ESPAÑA

Aurelio Tello

PÁG. 13

3. LA MÚSICA EN EL SIGLO XIX

ESCENARIOS Y CONTEXTOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA NUEVA IDENTIDAD

Consuelo Carredano

PÁG. 17

4. YO SOY UN HUMILDE CANCIONERO

(DE LA MÚSICA POPULAR EN MÉXICO)

Carlos Monsiváis

PÁG. 21

5. CANTAR UNA HISTORIA: EL CORRIDO

Mercedes Zavala Gómez del Campo

PÁG. 26

6. MÚSICA TRADICIONAL EN MÉXICO

ENTRE LA CONSERVACIÓN, LA TRANSFORMACIÓN Y LA INNOVACIÓN

Rosa Virginia Sánchez

PÁG. 30

7. BREVE HISTORIA DE LA MÚSICA AFROANTILLANA EN MÉXICO

Arturo Ordaz

PÁG. 34

8. COMPOSICIÓN MUSICAL EN MÉXICO, SIGLOS XX Y XXI

Carlos Prieto Jacqué

PÁG. 38

9. FREE JAZZ, IMPROVISACIÓN Y EXPERIMENTALISMO EN MÉXICO

Ana Ruiz

PÁG. 42

10. MEXICAN ROCK AND ROLL

UN RECUENTO DEL ROCK HECHO EN MÉXICO

Javier Ramírez «Cha!»

PÁG. 46

11. LA MÚSICA INDÍGENA MEXICANA

ALGUNOS DE SUS ÁMBITOS

E. Fernando Nava L.

PÁG. 50

PRESENTACIÓN

Uno de los ejes culturales de BBVA México es la publicación anual de un libro que se suma al acervo editorial de nuestra institución. Año con año buscamos, en conjunto con casas editoriales de alta relevancia, temáticas que se conviertan en ediciones memorables y en objetos de colección con una alta riqueza cultural.

Este año queremos compartir *Sonidos de México*, un recorrido por la música mexicana, desde la época prehispánica hasta la actualidad. Un homenaje a la música, a los músicos y a los escuchas que a diario nos regocijamos con esa diversidad de sonidos que emergen de algún altavoz o que, incluso, llegan de imprevisto a nuestra mente.

Porque en la música cabemos todos. Desde los concheros que, envueltos en el humo del copal, danzan al ritmo del *huéhuatl* a pleno rayo de sol, hasta quienes mueven sus cuerpos en pareja al compás de una salsa, una cumbia o un danzón.

Desde los soneros que con sus jaranas y sus coplas encienden el zapateado, hasta los mariachis que con sus violines y trompetas hacen gritar o silbar de emoción. Desde quienes se mueven al ritmo del acordeón, el bajo sexto y la tarola, hasta los que, en la comodidad de su butaca, escuchan extasiados a una orquesta sinfónica. Desde aquellos que lloran y se enamoran con algún bolero, hasta quienes gritan y conforman una multitud jubilosa en un festival de rock.

Este libro es un conjunto de textos, fotografías, pinturas, partituras y canciones que dan cuenta de la historia de un país, marcada por un constante vaivén entre lo propio y lo ajeno, entre lo popular y lo culto, cuyos elementos tarde o temprano, de una forma o de otra, terminan por fusionarse.

Bajo sus distintos géneros y manifestaciones, la música mexicana continúa ligada a sus raíces, fantasías y preocupaciones. Traída al mundo por el dios del Viento desde la casa del Sol, sigue alegrando la vida de los humanos, consolando sus aficciones y propiciando el diálogo con sus corazones. Dar cuenta de ese misterio, de su desenvolvimiento a lo largo de los siglos en nuestro país, es el objetivo de *Sonidos de México*.

Esperamos que esta publicación sea del agrado de cada uno de ustedes y que sus páginas propicien momentos memorables.

Afectuosamente,

Jaime Serra Puche
Presidente del consejo
BBVA México

Eduardo Osuna Osuna
Vicepresidente y director general
BBVA México

PRÓLOGO

Hace doscientos mil años, con las rocas, la lluvia, el agua y el viento, empieza la sonoridad de nuestra vida. Los primeros instrumentos son vainas, caracoles y piedras en un contexto sagrado y ritual.

Ser música en México es alegrar el alma triste, es enfrentar una historia negada y regocijarse por esa contradicción.

Sobreviven los rituales musicales de nuestra herencia indígena y de otras culturas importantes para nuestra identidad. Podemos decir que la fuerza del espíritu y la autonomía epistemológica están presentes en la música de México. Ahora es posible gustar libremente de la música rural de un pueblo de la sierra ayuuk de Oaxaca o de la música de la ciudad con influencias de otros países e instrumentos y creaciones digitales nunca antes disponibles.

El acceso a las diversas músicas de México ha cambiado en los últimos treinta años. El intercambio cultural y político entre la ciudad y el mundo rural aún está en proceso, pero circulan costumbres y pensamientos que abren nuestra visión.

De las lenguas originarias tenemos el pensamiento indígena, los rituales, las fiestas y los cantos, la poesía; del calendario ritual, el conocimiento de los ciclos de la naturaleza, de los astros y de nuestro planeta.

Mediante los cantos sagrados de la curandera y sanadora María Sabina entendemos que el canto puede superar lo terrenal y llevarnos a otra conciencia del ser.

Desde ahí nos conectamos con las expresiones de las que trata este libro.

Para mí, la música empezó a significar algo diferente cuando me hice humilde ante su grandeza. He presenciado una escena musical que identifica a la diversidad de este país. Que libera a través de sus múltiples sonoridades y protestas, corridos, romances y reflexiones.

Es importante explorar el arte y la profundidad de la música en nuestro país. Este libro toca los ejes atemporales de las voces y sonidos de nuestro sincero y ¡alegre México!

Lila Downs

1.

LA

MÚSICA

EN LA

LITERATURA

NÁHUATL

Miguel
León-Portilla





Página anterior:
[1] Xochipilli, señor de las flores, la fertilidad, la poesía y el canto entre los mexicas. Tlalmanalco, Estado de México. Ca. 1250.
Izquierda:
[2] Figura antropomorfa con flauta cilíndrica. Chupícuaro, Guanajuato. Ca. 200.
Derecha:
[3] Figura antropomorfa tocando el *huéhuetl*. Colima. Ca. 200.

¿De qué formas estuvo presente la música en el universo de la cultura náhuatl? En su origen, fue un regalo de los dioses. Luego acompañó su existencia, sus fiestas, sus bailes, sus cantos y sus plegarias. La música fomentó su florecer a través de los siglos hasta el día en que el pueblo náhuatl y su cultura parecieron morir. Mas, contra lo que pudo pensarse, a pesar de adversidades sin cuento, el pueblo náhuatl perdura en muchos lugares. Se escucha y se escribe una nueva palabra. El pueblo náhuatl sigue amando la música y, puesto de pie, quiere avizorar la vida con esperanza y coraje.

Hubo algunos sabios y ancianos que en temprana fecha posterior a la Conquista, allá por el año de 1533, mostraron varios códices a fray Andrés de Olmos y le comunicaron de palabra

su saber. Entre otras cosas le transmitieron un bello relato que ilumina lo que deseamos conocer. Esta fue la antigua relación:

El dios Tezcatlipoca, Espejo Humeante, llamó a Ehécatl, dios del Viento y le dijo: «Vete a la Casa del Sol, el cual tiene mucha gente con sus instrumentos como los de las trompetas con que le sirven y cantan». Y una vez llegado a la orilla del agua, llamarás a mis criados Acapachtli, Acíhuatl y Atlicipactli y les dirás que hagan un puente para que tú puedas pasar, para traerme de la Casa del Sol a los que tocan con sus instrumentos.

Y dicho esto, Tezcatlipoca se fue sin ser más visto. Entonces Ehécatl, dios del Viento, se acercó a la orilla del mar y llamó por sus nombres a los

criados de Tezcatlipoca. Ellos vinieron luego e hicieron un puente por el que pasó.

Cuando lo vio venir el Sol dijo a sus servidores que tocan sus instrumentos: «He aquí al miserable, que nadie le responda, porque el que le conteste se irá con él». Los que tocan sus instrumentos están vestidos de cuatro colores, blanco, rojo, amarillo y verde. Y habiendo llegado Ehécatl, dios del Viento, los llamó cantando. A él respondió enseguida uno de ellos y se fue con él y llevó consigo la *tlatzotznalitzli* [es decir, el arte de resonar que es la música], la que usan ahora en sus danzas en honor de los dioses.

Numerosos son los testimonios que se conservan acerca de lo que fue la música para los antiguos nahuas y podría añadirse que también los hay para los que hasta hoy viven. Los que a continuación presentaré nos han llegado por cuatro formas de transmisión. Una, que aduciré como introducción a lo que nos proporciona la literatura náhuatl, son los hallazgos arqueológicos: imágenes en esculturas y pinturas, y asimismo los numerosos instrumentos musicales que se conservan. La segunda, fuente ligada ya con lo que puede describirse como «literatura», son varios códices o libros de pinturas. La tercera la ofrecen algunos relatos míticos, como el ya citado a propósito del origen de la música y otros textos de contenido legendario o histórico. La cuarta y última fuente la tenemos en los cantos y los poemas en náhuatl de la antigua tradición. Una posible quinta fuente sería la que podría derivarse del empleo de los instrumentos musicales de origen prehispánico y aun de otros elaborados posteriormente, pero inspirados en los antiguos, de los que hasta hoy se valen grupos indígenas

en sus fiestas. Esto sin prejuizar que al ejecutar tales instrumentos, ello se realice como lo hacían los músicos prehispánicos.

Los instrumentos musicales que se conservan de origen anterior a la Conquista española son bastante numerosos. De empleo frecuente eran los *teponaztli*; con ellos se acompañaban los cantos y las danzas. Este es un xilófono hecho del tronco de un árbol ahuecado y cerrado en sus extremos con madera, cuero u otro material. Tiene dos lengüetas situadas en una hendidura en forma de H en la parte superior, mientras que en la inferior tiene una apertura rectangular que incrementa el volumen de la música. Esta se produce al golpear las lengüetas con dos palillos, cuyos extremos están recubiertos y se llamaban *ólmaitl*, «mano de hule». Se tocaba colocándolo horizontalmente sobre un soporte también de madera. Tan frecuente era el uso del *teponaztli* en las fiestas y danzas que muchos de los cantos que se entonaban se nombran *teponazcuícatl*, «canto al son del *teponaztli*».

El *huéhuetl* también era otro instrumento de percusión. Estaba hecho asimismo de un tronco de madera ahuecada y se colocaba en posición vertical. Su extremo superior se cubría con piel de venado, la cual se ajustaba de acuerdo con el sonido que se quería producir. Sobre esa cubierta se tocaba con las manos hacia el centro y en los extremos, lo cual generaba dos «sonidos» de altura diferente. Los *huéhuetl* también acompañaban el canto y la danza.

Había también otros instrumentos de percusión, entre ellos los timbales, a veces en forma de vasijas; los caparzones de tortuga, *áyotl*; las *chicahuaztli*, sonajas ceremoniales a modo de bastón; las hechas de hueso, *omichicahuaztli*;



las *ayacachtli*, asimismo sonajas de diversos diseños y capacidades sonoras; los cascabeles, *oyobualli*, generalmente de cobre.

Instrumentos de viento eran las *tlapitzalli*, flautas hechas de barro, carrizo, hueso o madera. Sus diseños eran múltiples e incluían algunos con rasgos zoomorfos o antropomorfos. En

Arriba: [4] Sala del Mixcoacalli, *huéhuatl* (tambor), *teponaztli* (tamboril), *tlapitzalli* (flauta), *quiquiztli* (trompeta de caracol) y sonajas. *Códice florentino*, libro 8, lámina 70. S. xvi.

tanto que unas eran de forma tubular, otras eran globulares, es decir, ocarinas. Su embocadura era alargada y las había de tubos dobles o triples y aun múltiples. La mayoría tenía cuatro orificios o más a lo largo; las múltiples los tenían en mayor número, arriba y abajo. Otros instrumentos de viento eran los caracoles a modo de trompetas, *quiquiztli*, y otras hechas de madera, barro o hueso. También se valían de silbatos, *chichtli*, elaborados de barro con diseños muy variados.

Musical es el idioma náhuatl: «cosa que suena bien», nos dice fray Alonso de Molina en su *Vocabulario* de 1555, primerísimo léxico impreso en el Nuevo Mundo. Y así es. Suave y armoniosa es esta lengua que tantas veces, transformada en canto, estuvo acompañada por la música de la que numerosos testimonios dan cuenta. Y, siendo verdad que no han quedado registros precisos de ella, tenemos en compensación referencias que permiten entrever algo de lo que fue y así valorar lo mucho que significó para la gente del México antiguo.

La música tuvo un origen divino: la trajo a la tierra Ehécatl, dios del Viento, identificado con el sabio señor Quetzalcóatl. La música acompañó los albores de la civilización en Mesoamérica; dio esplendor a la fiesta y estuvo presente en todos los momentos de especial trascendencia en el discurrir de la vida. Resonó en la adoración de los dioses y alegró la existencia de los seres humanos. Se escuchó en las batallas y también cuando alguien nacía y cuando alguien moría. Se decía que flautas, sonajas y cantos propiciaban el diálogo con el propio corazón. Y también, como se expresó en un texto, «se dice que así principiaban las ciudades: existía en ellas la música». Debemos recordar que todavía en la actualidad los instrumentos musicales, el *huéhuetl*, el *teponaztli*, las flautas, las sonajas y otros son venerados por quienes los guardan y hacen resonar. La música era y es, en fin, consuelo en las aflicciones del cotidiano existir. Bien lo sintió el poeta que dijo:

Solo hemos venido a pedir en préstamo
tu florido tambor,
tu sonaja, tu canto:
¡Son tus flores, oh dios!

2.

LA MÚSICA

EN EL

VIRREINATO

DE LA

NUEVA ESPAÑA

Aurelio
Tello





Página anterior: [5] Catedral de Puebla. Lorenzo de Becerril. Ca. 1875. Impresión de época, 15.5×10 cm. DeGolyer Library, Southern Methodist University. Arriba: [6] *Regina Coeli*, libro de coro. Centro INAH Oaxaca.

La conquista española desplazó a la música de las culturas nativas americanas, pero en cambio dio nacimiento a nuevas formas de expresión. América se convirtió en una extensión de la cultura ibérica: en nuestro continente se proyectaron la lengua, la religión, las costumbres cotidianas, las comidas, las fiestas. También las letras, la arquitectura, la poesía, el teatro y la música.

Hoy no queda duda de que los siglos virreinales fueron, en la Nueva España, un momento de convergencia de culturas: de la europea —consecuencia de la implantación del sistema político y administrativo virreinal, de la religión católica, de la lengua española—, de la africana

—merced a la ingente llegada de esclavos y que marcó a fuego a vastos sectores de nuestro continente—, y de las aborígenes —que ya estaban aquí y sobrevivieron con sus usos y costumbres, con sus lenguas, con sus propias formas de expresión en un acto de resistencia—. El resultado: un perfil cultural que ahora juzgamos como híbrido.

Desde el inicio de la evangelización hasta la liquidación del orden colonial, se practicaron dos formas de expresión musical: la música religiosa —aquella que atañe a la relación de los humanos con las fuerzas divinas— y la música profana —la que sirve de cauce a las expresiones sonoras que reflejan

las necesidades o los intereses puramente humanos: canciones de amor, piezas de entretenimiento, para ceremonias civiles o políticas, música militar, obras para la escena—, de las que han quedado huellas en diversidad de repositorios.

Quizá los misioneros fueron los primeros en darse cuenta del papel que la música podía cumplir en el proceso de adoctrinamiento de las comunidades autóctonas. Usaron el canto llano como vehículo para facilitar una comunicación que estaba bloqueada por la imposibilidad lingüística de entenderse. Apenas en 1523, dos años después de la toma de Tenochtitlan, llegaron a México tres sacerdotes franciscanos originarios de Flandes: fray Juan de Ayora, fray Juan de Tecto y fray Pedro de Gante, a enseñar artes y oficios y difundir el evangelio. Siendo su intención fundar una escuela para indígenas, la ubicaron en el poblado de Texcoco, abarcando en sus materias de enseñanza la de la música, de la que fray Pedro de Gante fue el primer maestro. Los nativos aprendían canto llano o gregoriano, canto de órgano o polifonía, la ejecución instrumental y la construcción de instrumentos.

Los misioneros que llegaron a México fueron belgas que no hablaban ninguna de las lenguas locales; el canto, un recurso para que los nativos aprendieran lo elemental de la liturgia, fue el medio que tendió puentes entre unos y otros. La misma estrategia aplicaron los franciscanos de la «misión de los doce» que arribó a México en 1524. Los frailes pusieron escuelas de música anexas a los conventos y atraieron a los indígenas mediante el canto y la ejecución instrumental. Los que aprendían luego eran enviados a catequizar a otros indígenas y a enseñar la nueva cultura con todos sus imaginarios. Franciscanos y agustinos enseñaron los nuevos oficios.

A la música se le otorgó un énfasis especial debido al interés que despertaba en los habitantes del Nuevo Mundo. Un testimonio de ese acento fue la traducción a lenguas indígenas de manuales de teoría musical, lo que facilitó el acceso de las poblaciones locales al conocimiento de las técnicas europeas de composición y ejecución, e hizo posible el desarrollo de sus habilidades para copiar, para componer música y para la interpretación de diversos instrumentos.

Los principales centros religiosos de actividad musical durante la Colonia fueron cuatro: las catedrales, los conventos, los seminarios y colegios de formación religiosa y las misiones fundadas para la evangelización de los naturales.

Así como el siglo XVI es esencialmente polifónico y litúrgico, y el XVII es más mestizo y con proliferación de villancicos de todo tipo, el siglo XVIII es el que consolida el moderno espíritu barroco, el que propicia el desarrollo de las expresiones dramáticas de mayor vuelo mediante la puesta en escena de óperas, zarzuelas, entremeses y tonadillas escénicas. Permite el surgimiento de una música instrumental como no se había conocido anteriormente, que se cultiva lo mismo en los templos que en el seno de la sociedad civil; se entronca con las tradiciones italiana y francesa, a través de sus influencias en la música española, pero también por la presencia de compositores de ambos países en México. Es, pues, el siglo que evidencia el mestizaje de las expresiones culturales latinoamericanas.

Fue durante los años finales de la Colonia que se arraigó el cultivo del jarabe como expresión nacional. El jarabe gatuno aparece denunciado doce veces en el archivo inquisitorial entre 1801



[7] Niño Jesús con ángeles músicos. Juan Correa (atribuido). S. XVIII. Óleo sobre tabla. Museo Nacional de Arte.

y 1807. De 1802 procede el edicto que el virrey Berenguer y Marquina publicó en forma de bando, prohibiéndolo. En una declaración de 1813, parte de la averiguación del Santo Oficio acerca de la conspiración de Valladolid, se dice que «lo más del día lo ocuparon en juegos y algunos ratos en baile y algo de canto, habiéndose ejecutado una marcha de Corral, *Las mañanitas* y unas boleras con letra indiferente». Se añade que *Las mañanitas* era composición insurgente.

Otras expresiones de la música profana son los cantos infantiles, los arrullos, ciertas fiestas populares denominadas «oratorios» y «escapularios» que estuvieron en la mira de la Inquisición, el corrido, los romances, una amplia variedad de sones, el jarabe, la jarana, el huapango, las boleras y, por supuesto, un abundante repertorio del que derivaron las manifestaciones folclóricas regionales que nos llegan hasta hoy.



3. LA MÚSICA EN EL SIGLO XIX

*A mi discípula
Señorita Elena Dueñas.*

PARA PIANO POR

ALS

ESCENARIOS Y CONTEXTOS EN LA
CONSTRUCCIÓN DE LA NUEVA IDENTIDAD

Consuelo
Carredano



Propiedad de los Editores.
H. NAGEL SUCESTORES.

Gran Repertorio de Música é Instrumentos de todas clases
ALMACEN DE PIANOS.

5. Calle de la Palma. 5.

MEXICO.

Depositado conforme á la ley.



Página anterior: [8] *Amor*, vals para piano. Felipe Villanueva. Portada de partitura. Ca. 1890.

Izquierda: [9] *La campana de la independencia*, marcha heroica para piano. Ernesto Elorduy. Portada de partitura. 1896.

Hasta hace poco tiempo la música mexicana del siglo XIX, perteneciente a la llamada tradición de música culta, era en gran medida desconocida. Se tenía la opinión generalizada de que carecía de originalidad y relevancia; se consideraba una simple imitación de los modelos europeos, destinada solo a ciertos estratos sociales.

Hacia 1810, el panorama musical en México apenas había experimentado cambios significativos con respecto al último tramo del siglo XVIII. La tendencia más notable era la progresiva secularización de la música. Muchos

músicos que actuaban en contextos religiosos se empleaban en el teatro y ofrecían lecciones de música a domicilio o en las academias particulares que empezaban a proliferar. Esto les permitía un mayor desarrollo artístico, además de obtener ingresos adicionales.

Al finalizar la gesta independentista y durante todo el siglo XIX, se percibe una gradual toma de conciencia sobre la necesidad de implementar cambios estructurales, crear nuevos espacios y establecer instituciones civiles consagradas a la formación y difusión musical, con miras a

consolidar una identidad nacional a través de la música. Resultado de ello fueron las iniciativas encaminadas a la creación de sociedades musicales, que impulsaron el establecimiento de escuelas, academias y conservatorios, instituciones que jugaron un papel esencial en la profesionalización del músico mexicano y en la consolidación de una infraestructura educativa que se extiende hasta la actualidad.

Entre las primeras representaciones simbólicas de identidad que asumió México al iniciarse el movimiento independentista destacan la bandera, el escudo y el himno. Impulsadas por un fervoroso sentimiento de libertad y arraigadas en el contexto del romanticismo del siglo XIX, surgieron numerosas canciones que se convirtieron en vehículos ideológicos y exaltaron el patriotismo de la época.

Varios músicos extranjeros, italianos y austriacos sobre todo, participaron en la creación del himno nacional mexicano. En 1853 se lanzó una convocatoria oficial para compositores y poetas, y resultó seleccionada la música del catalán afincado en México Jaime Nunó, con letra del escritor mexicano Francisco González Bocanegra. Aunque el himno se estrenó en 1854 en el Teatro Santa Anna, fue oficialmente adoptado hasta 1943, tras diversas modificaciones y luego de padecer el desprecio de los gobiernos sucesivos.

Cuando se habla de música en el siglo XIX de inmediato vienen a la mente tres elementos intrínsecamente relacionados y complementados entre sí: el salón musical, el piano y la ópera. La categoría «música de salón» se ha definido como aquella creada para su ejecución, generalmente al piano, en espacios privados o íntimos. Se le

ha asociado con reuniones sociales en hogares y salones literarios donde la música se disfrutaba en un ambiente refinado, acogedor y cercano.

Esta pasión por el baile en el salón doméstico se convirtió en una característica distintiva de la sociedad, lo mismo de los estratos aristocráticos como de los populares. Tuvo gran influencia en los géneros y repertorios pianísticos de entonces. No es extraño que, junto a los profesores de piano que ofrecían sus servicios en los diarios, aparecieran también los avisos de instructores y maestros de baile. Aunque hay evidencia de la presencia de otros instrumentos como el arpa y la guitarra, a través del piano la música se democratizó y pasó a ser parte integral de la vida cotidiana.

Además, el piano desempeñó un papel crucial en la transmisión del conocimiento y la práctica musical. Herramienta pedagógica fundamental, proporcionó una base sólida para el aprendizaje teórico y práctico de la teoría musical, la armonía y la técnica instrumental.

Como resultado de lo anterior, surgió y se afianzó la figura del editor musical. Se establecieron las casas editoras de música que, tímidamente primero y con total dinamismo después, publicaban las obras de aficionados y compositores nacionales al tiempo que distribuían catálogos de importación de música impresa, bibliografía teórica y métodos para vencer las dificultades técnicas básicas.

La música en el siglo XIX fue fundamental en la construcción de la identidad mexicana, reflejando y moldeando los cambios sociales y culturales de la época. La formación de instituciones educativas y musicales, como conservatorios



y academias, promovió la enseñanza formal de la música y contribuyó a la profesionalización de los músicos. En el ámbito doméstico, la práctica musical se convirtió en una actividad común, con el piano y otros instrumentos como protagonistas en la vida cotidiana, mientras que en los espacios públicos, los recitales y conciertos se popularizaron, integrando a la música en la vida urbana. Este periodo también vio el surgimiento de compositores destacados que desarrollaron un estilo propio, fusionando elementos europeos con influencias locales, lo que enriqueció el repertorio musical mexicano. La ópera, en particular, se convirtió en una pasión de la sociedad y representó la cúspide del oficio de componer, con teatros repletos y una audiencia ávida de nuevas obras. En resumen, la música del siglo XIX fue crucial no solo en la cultura y el entretenimiento, sino también en la educación y en la definición de una identidad nacional, articulando los valores y aspiraciones de una nación en construcción.

Arriba:
[10] *Ángela Peralta en el Teatro Nacional*. Ca. 1877. Óleo sobre tela, 26.8×39.4 cm. Museo Nacional de Historia.

4.

LA POBLANITA

YO

SOY

UN

HUMILDE

CANCIONERO

(DE LA MÚSICA POPULAR EN MÉXICO)

Carlos

Monsiváis





Página anterior: [11] *La poblanita*, cuarta colección de canciones. José Guadalupe Posada, grabador. Vanegas Arroyo, editor. Ca. 1900.
Arriba: [12] María Conesa (1892-1978). Ca. 1925.

En la etapa final del régimen de Porfirio Díaz, y en las tres décadas siguientes, las revistas musicales en los dos o tres teatros principales de la Ciudad de México surten a sus clientes con canciones cuyo éxito va punteando la época. No todo es picaresco, desde luego. En 1913 se estrena la revista musical *Las musas del país*, con libreto de José F. Elizondo y música de Federico Méndez Velázquez, que ya prepara el surgimiento de la canción mexicana, género que lleva ese nombre y que exalta la

nostalgia campirana y provinciana. El número de la revista, todavía audible, es *Ojos tapatíos*.

Así sean muy escasos los testimonios, en algo hacen visible al público que extrae del teatro frívolo los chistes que institucionaliza en la sobremesa, las imágenes, los versos lúbricos (solo para ellos) y la voluntad de maquillar el deseo sexual con el idioma de la ternura (de la melodía y las letras). Antes de la radio, el teatro

frívolo aprovisiona a la sociedad emergente con el desfile de las modas, que no requieren de la Buena Sociedad. Lo que triunfa en las tablas circula al día siguiente por la Ciudad de México y pronto, selectivamente, en las regiones.

Las canciones que *no* estremecen en las noches de estreno se cancelan y, tan efímero como se quiera, el teatro frívolo es un espacio de entronización, porque el público se vuelve, físicamente, el pueblo que califica, encumbra o sepulta las ofertas.

En la primera mitad del siglo xx lo canónico no es un criterio reconocible, y luego, con rapidez, un buen número de las canciones famosas deja de oírse. De las piezas sobrevivientes, casi todas se asocian en algún nivel a tres ideas: México, en este caso representado por la costumbre, la nostalgia de lo abandonado a la fuerza y la evocación de la pareja.

¿Qué es en este caso la tradición? Lo que resiste a las renovaciones de la moda, lo que emociona por razones distintas y complementarias: lo cantaron los padres y lo cantarán los hijos. Al canon de la música popular en la segunda mitad del siglo xx lo enriquecen varios repertorios (notoriamente los de Agustín Lara, Tomás Méndez y José Alfredo Jiménez); las canciones asociadas al clímax del melodrama (*Amorcito corazón* de Manuel Esperón; *Usted* de Gabriel Ruiz; *Cuando vuelva a tu lado* de María Grever); los sones que al oírse desatan la respuesta vibrante destinada a «evocar» la llegada de los aztecas a Tenochtitlan (*El son de La Negra*), algunos danzones (*Nereidas*), y las canciones del repertorio latinoamericano integradas ya de manera orgánica.

El nacionalismo es un requisito de la invención de la Identidad del Mexicano. ¿Cómo saber quién se es si no se examina previamente el repertorio de orgullos? Con lo circular del caso, la Esencia Nacional (tómese o déjese) es un acervo de componentes elogiados. El escritor José Vasconcelos, al llegar a la Secretaría de Educación Pública advierte la urgencia de estímulos que le infundan a los alumnos el amor por la nación y les hagan verificar sus recursos patrimoniales: los héroes, las batallas, el proceso histórico, los poemas, la geografía, las canciones. Según Vasconcelos, colmado de



teorías, «el poder catártico, pacificador, lustral» del arte se verifica de modo óptimo en la música y en los rituales de masas (teatro, danza, música). Y sin las canciones y la música no se entiende plenamente el ánimo de personas y colectividades.

La música decide en buena medida los reflejos condicionados de las colectividades a los que, durante el tiempo de la fiesta o de la melancolía, cohesionan la nostalgia, la diversión y el deseo. De modo primordial la música popular, a través de la moda y las persistencias del gusto, verifica el destino de la comunidad imaginada.

Arriba:
[13] Agustín Lara
(1897-1970) y Pedro
Vargas (1906-1989)
en la XEW. Ca. 1935.

Se idealiza el México ajeno al estrépito del progreso, y para ello se acude a los sones y las «melodías de antaño» (*antaño* es, siempre, el lugar que las nuevas generaciones desconocen y cuya realidad se concentra en algunos hechos históricos, las fotos y las canciones). La utopía es una categoría esencial en la música popular, sus puntales son el amor romántico y la idealización de las épocas.

En el tránsito de una sociedad agrícola, semifeudal, severamente patriarcal, a la que se urbaniza, las evocaciones son el puente entre un pasado insuficiente y una modernidad incierta. Para que el pasado esplenda, todo debe ser a fin de cuentas placentero: la tristeza, el fin de una relación, el vislumbre de la coquetería, el ditirambo de las bellezas campiranas, el uso de la guitarra como democratización de la música.

Si la melodía, por el peso de la costumbre, es «evocativa» desde los primeros acordes, los sentimientos evocados son los propios del romanticismo: desesperanza, congoja, cesión del yo a la injusticia contenida en el tú, felicidad por la desdicha a que conduce la nobleza del corazón.

Lara marca el camino. Si se quiere vivir o entender la gran urbe, la que todos habitan o quieren habitar mentalmente, conviene habilitar espacios de libertad que contrarresten los rituales de las Buenas Costumbres. Y si se piensa en el conservadurismo, nada más libre que la Vida Nocturna. Centenas de compositores la celebran y, para su fortuna, hallan las voces adecuadas.

La radio, el cine, el teatro frívolo y la Vida Nocturna (el imperio de los *cabarets*) promueven, por si hiciera falta, el bolero en un circuito

inmejorable. Cada dos o tres noches, una canción se oye por vez primera en el teatro, se repite incansablemente en la radio, se afianza consagradoramente en el cine (sobre todo si le da nombre a la película) y se añade a la biografía de la pareja y de la gente en la madrugada de los *cabarets*. Junto a la canción ranchera y la música tropical, el bolero es el producto simultáneo de las nuevas industrias culturales, de la necesidad de la poesía al alcance de la memoria y del crecimiento urbano, urgido de los contrastes vigorosos que le permitan a los jóvenes sentirse lejos y cerca de sus tradiciones.

Entre condones y anticonceptivos, el amor romántico se extingue en tanto verdadera convicción masiva. Permanecen la costumbre (que inventa el amor en el laboratorio de las repeticiones), las presiones sociales y los poemas y canciones dedicados a invocar la pasión sin medida, que es tormenta en vaso de cerveza, que es el delirio contenido en la eternidad de tres minutos.

La música popular latinoamericana se deja arrinconar por el rock y los productos desechables y la balada no tiene perdurabilidad, pero el tango, la canción ranchera, la cumbia, el vallenato y el bolero persisten al descubrirse lo inevitable: las piezas se ajustan a las nuevas generaciones desde otra óptica.

En última instancia, en la memoria de cada uno de los latinoamericanos, y de no pocos españoles, se instala un museo y una historia de la canción popular. «Un poco más, y a lo mejor nos comprendemos luego». ¿Y quién no le dedica un tiempo de su agenda a imaginarse la posesión de ilusiones?

5. CANTAR UNA HISTORIA: EL CORRIDO

Mercedes Zavala
Gómez del Campo



GRAN MARCHA TRIUNFAL



CORO GENERAL.

¡Oh, Madero! ¡Madero! clamemos
De la Patria empuñando el pendón
Y elevemos al cielo los ojos
Y salude rugiendo el cañón.

Hoy el pueblo saluda al insigne,
Redentor, más augusto de América
Que en Chihuahua vibró en nota feérica
La palabra que dió libertad.

Repitamos y unidos clamemos
De Madero su triunfo que es gloria
Y la voz del clarín escuchemos
Voz de voces que hará eco en la historia.

Gloria eterna se han conquistado
Esas tropas de heroico valor
Que de México han extirpado
La ponzoña de un cruel Dictador.

¡ Gloria, gloria ¡ clamamos unidos
Recordando que Mexico es libre
Y ser muertos más nunca vencidos
Sea la voz que para todos vibre.

Gloria eterna se han conquistado
Esas tropas de heroico valor
Que de México han extirpado
Un gobierno de todos terror

Página anterior: [14]
Músicos en la calle,
detalle. 2019.
Fotografía de Max
Bohme. Unsplash.
Izquierda: [15] *Gran
marcha triunfal*. José
Guadalupe Posada,
grabador. Vanegas
Arroyo, editor. Ca. 1913.

La necesidad humana de contar cantando parece extenderse a todas las culturas desde tiempos remotos. Por lo que nos ha llegado a través de la historia, la música y la voz, no queda duda de que algunas civilizaciones consolidaron el poema narrativo cantado, como un vehículo para conservar y transmitir su historia. ¿Por qué en

verso y por qué cantado? Porque los recursos poéticos (la métrica, la rima, las reiteraciones, las fórmulas, entre otros) son recursos nemotécnicos; ayudan a la memoria.

El nacimiento del corrido ocurre de manera pausada, irregular y heterogénea como



[16] Los Alegres de Terán. Ca. 1950. Fotografía de Susana Titelman. Colección Frontera.

combinación natural de varios géneros en el México independiente, principalmente del romance tradicional, la canción lírica en coplas, y el romance vulgar. Esta compleja confluencia de géneros y estéticas fraguan el corrido tradicional mexicano, que se consolida a principios del siglo xx por el auge de su modalidad épica —el corrido de la Revolución— y por su difusión masiva en los nuevos medios: la radio, el cine y los discos. Sin embargo, el corrido en tanto poema narrativo existía desde las últimas décadas del siglo xix, dando cuenta de noticias sobre bandoleros sociales y transgresores de la ley, así como de temas novelescos, relacionados con las pasiones humanas: celos, engaños, traiciones, venganzas.

La transmisión de estos corridos era por dos vías: la oral, de voz en voz y de pueblo en pueblo, a menudo llevada por cantantes ambulantes; y la impresa-comercial, mediante coloridas hojas volantes, impresas en papel de china y vendidas a muy bajo costo.

Ambas vías se mantienen hasta nuestros días: la oral en los pueblos y ranchos rurales, no ajenos a la tecnología, en los que la gente sube a sus redes corridos compuestos tras acontecimientos de interés público. La comercial pasó de la venta de hojas volantes a cancioneros callejeros que reproducían corridos y otros géneros exitosos en la radio, el cine y los discos. Como parte de

una industria inmersa en la cultura de masas, esta forma de transmisión encumbró a autores y compositores, pero sobre todo a intérpretes individuales y grupos que hasta la fecha permanecen en las plataformas digitales.

Como toda la literatura tradicional, el corrido responde a una estética colectiva, es decir, a una suerte de poética o pensamiento artístico no escrito pero sí conocido y transmitido que se vincula con los sistemas de valores de una comunidad o un pueblo. El lenguaje empleado es sencillo, sin insultos ni groserías —aunque «el pueblo» hable con estas, su uso en un corrido es un fenómeno muy reciente, vinculado con los narcocorridos—. No emplea metáforas ni comparaciones como ocurre en la canción lírica, aunque sí esquemas formalistas; está limitado por la métrica en octosílabos y la rima en los versos pares, a diferencia de las formas «en prosa» como el cuento y la leyenda; utiliza como unidad sintáctica la cuarteta o la sextilla pero no combina ambos tipos de estrofa en una misma composición. Finalmente, y lo más relevante: el corrido cuenta una historia, casi siempre narrada en tercera persona. El suceso puede ir desde un pleito entre vecinos o una pareja, un enfrentamiento entre rivales del mismo pueblo (a menudo a causa de enamorarse de la misma mujer) hasta acontecimientos de repercusión local, regional o nacional, como catástrofes naturales, accidentes, asaltos, sucesos políticos, conflictos bélicos o sociales.

Uno de los elementos que configuraron el género y que, en mayor o menor medida, se ha conservado hasta la actualidad es su carácter noticioso que, a la manera de un «periódico oral», proporciona información sobre un suceso

relevante, respondiendo a las preguntas qué, cómo, cuándo y dónde.

Otro elemento esencial en el corrido tradicional es el héroe o protagonista, que responde al arquetipo del varón: valiente, honrado, leal, justo y, a menudo, aficionado al alcohol, enamorado y religioso. La honorabilidad del personaje estriba, generalmente, en que cumple su palabra, es recto, firme y respetado por los demás.

La única manera de acabar con estos protagonistas parece ser la traición, lo que, además, subraya la valentía del héroe frente a la cobardía del otro. La idea de justicia que pueden tener estos personajes puede ser cuestionada, pero suelen defender a los desfavorecidos, están fuera de la ley «justificadamente» y se les considera como «bandoleros sociales» en el imaginario colectivo.

No hay corridos con final feliz y, de hecho, en su origen se les llamaba también «tragedias», sin importar si eran pasionales, de pleitos callejeros o asuntos bélicos. La canción, los cuentos o las leyendas son las formas que pueden expresar ese otro lado —el de final feliz— de la vida, no los corridos. Sin embargo, no se trata de violencia por violencia. Al menos los corridos más apegados al estilo tradicional reflejan un sistema de valores donde el abuso, la deslealtad y ciertas transgresiones tienen consecuencias negativas. Si hay corridos cuyo contenido es el gusto por la violencia o el exceso por el exceso —como algunos narcocorridos—, habría que distinguir dos aspectos: el corrido como composición literaria-musical, por un lado, y su contenido como expresión y reflejo de una sociedad sumergida en esos parámetros, por otro.

6.

MÚSICA

TRADICIONAL

EN

MÉXICO

ENTRE LA CONSERVACIÓN,
LA TRANSFORMACIÓN Y LA INNOVACIÓN

Rosa Virginia
Sánchez





Página anterior: [17]
Tuba. C.W. Moritz
(atribuido) Ca. 1855.
Izquierda: [18] Los
Cardencheros de
Sapioriz. Durango.
2017. Fotografía de
Jesús Cornejo.

La conformación de los numerosos y muy diversos géneros tradicionales que se escuchan todavía en el México de nuestros días es el resultado de un largo y continuo proceso de mestizaje. Durante los tres siglos de la Colonia y en las décadas posteriores al movimiento de Independencia llegaron a nuestro país una gran cantidad de géneros (con sus respectivas características melódicas, rítmicas, armónicas), así como una diversidad de instrumentos y técnicas de construcción e interpretación de uso corriente en Europa. Estos elementos musicales fueron fusionándose entre sí, y con los ya existentes, adquiriendo fisonomías particulares en las distintas regiones de México hasta llegar a ser lo que hoy son y conocemos.

Un ejemplo es el son istmeño (también conocido como son valseado del Istmo o canción istmeña). Este género, representativo del Istmo de Tehuantepec —en el oriente del estado de Oaxaca—, suele calificarse como variante del son mexicano, cuyo origen se remonta a la segunda mitad del siglo XIX. La canción istmeña manifiesta ciertamente rasgos del son, como el uso de coplas en el canto y la estructura que alterna partes melódicas —generalmente cantadas— con partes instrumentales para el zapateado. Lo que lo diferencia completamente del son es su compás ternario y su *tempo* pausado, influencia indiscutible del vals.

Algo similar ocurrió en el norte de México, donde los géneros musicales se definieron



[19] Ensemble juvenil huasteco. 2016. Fotografía de Antonio Cruz, Cuartoscuro.

tardíamente, con el surgimiento de la industria minera y el auge del ferrocarril, que propiciaron fuertes oleadas migratorias. En la música norteña se distinguen dos grandes ramas que tienden a fusionarse: el corrido y los géneros bailables centroeuropeos, polkas y redovas sobre todo.

Junto a dichos géneros, llegaron también varios instrumentos musicales. Entre ellos el contrabajo (también conocido como tololoche), la guitarra sexta (española o clásica), el violín, el acordeón y la armónica, los cuales calaron pronto en el gusto popular, convirtiéndose en parte fundamental de nuestra música tradicional.

Los podemos encontrar solos, como es el caso de la guitarra sexta —acompañante fiel de canciones, corridos, chilenas y sonos valseados del Istmo—, o bien, integrados a un conjunto, como el norteño, que se constituye de acordeón, bajo sexto, contrabajo, tarola y, en ocasiones, violín.

Este último tuvo tal aceptación que hasta hoy se interpreta prácticamente en todas las regiones, lo mismo en músicas indígenas que mestizas, tanto en danzas rituales como en géneros festivos y profanos. Es el indudable corazón de las agrupaciones instrumentales que acompañan las diversas variantes del son en

México: los sones huastecos, al oriente, y los sones de mariachi, los planecos y los calentanos, en el occidente. La compenetración de este instrumento en la idiosincrasia de los músicos regionales ha dado lugar a verdaderos maestros cuyas interpretaciones han dejado huella en la historia de nuestra música popular.

La pluralidad, el intercambio y la fusión son el fundamento de las tradiciones musicales en México desde sus orígenes, durante sus distintas etapas formativas y en la actualidad. Las particulares condiciones del siglo xx acentuaron las migraciones de las músicas regionales hacia la capital, dando lugar a la transterritorialidad y la relocalización, a la descontextualización, la hibridación y la bifurcación.

En algunas regiones los músicos resisten y se afanan en la preservación de sus repertorios y estilos; en otras, la música ha desaparecido o está en riesgo de hacerlo (como es el caso de la canción cardenche). En tiempos recientes, en ciertas regiones y localidades se ha dado un proceso de recontextualización orientado a recuperar tradiciones casi perdidas. En otros lugares, los jóvenes músicos han optado por incluir ritmos modernos en sus tradiciones, por lo que no es raro ya escuchar rock o jazz en diversas comunidades indígenas o rurales.

En contextos sociales y culturales ajenos a los originales, las músicas tradicionales se han transformado para adaptarse a sus nuevas circunstancias, a la vez que han penetrado en el gusto y en el trabajo de compositores en el ámbito académico o en el popular urbano.

En la actualidad, los músicos tradicionales siguen debatiéndose entre conservar su música como la aprendieron de sus antecesores, someterla a una serie de cambios para poder vivir de ella, u ofrecer propuestas propias, adoptando incluso elementos de músicas tradicionales de otros países. Aunque esto último le quita el sentido original a su música, les abre también la puerta al mercado internacional y, sobre todo, multiplica las posibilidades expresivas y creativas, rasgos que hoy en día son parte de la perenne evolución de las tradiciones musicales.

EL BAILE DEL MUNDO DE LAS ESTRELLAS

7.

MANUEL M. FLORES
LONIA OBRERA.

METRO SAN
ANTONIO ABAD
DE 6:00 P.M. A 3:00 A.M.

BREVE HISTORIA DE LA MÚSICA AFROANTILLANA EN MÉXICO

Arturo
Ordaz



Salón Colonia

VIERNES 3 OCT. '97

CON LA ACTUACION ESPECIAL DE LAS VOCES PRIVILEGIADAS

MANANEROS

Sonora

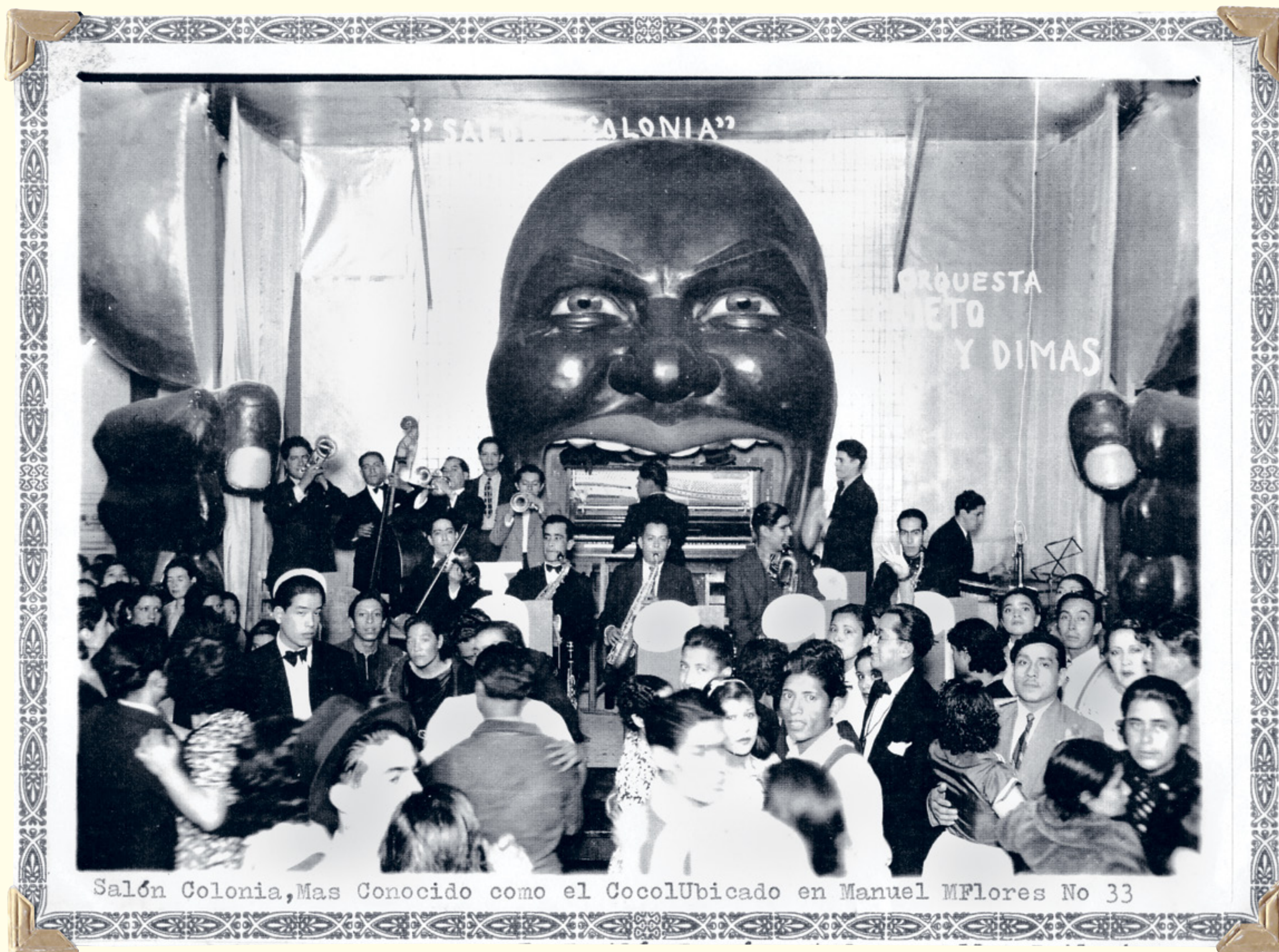
LA PLAYA

DE SOTAVIENTO

Urban DANZONERA JOSE

anzonera AGERINA CASQUERA

COLOCACION DE ROSITA Y JAIME PAREJA OFICIAL DEL SALON COLONIA
AL \$30⁰⁰ VENTA DE BOLETOS EN DISCOS RUMBA MESONES 25 INE. AL TEL: 709 74 48 709 61 39 Y EN
LA, POR SU SEGURIDAD MICROBUSES GRATIS DEL METRO SN. ANTONIO ABAD AL SALON Y DE REGRESO.



Página anterior: [20]
Carnaval de Danzón.
Cartel del Salón
Colonia. 3 de octubre
de 1997.

Izquierda: [21]
Orquesta Dimas y
Prieto tocando en el
Salón Colonia de la
Ciudad de México.
Ca. 1930.

«Música tropical» es la categoría que la industria musical le otorgó a los géneros bailables que se desarrollaron en el área de las Antillas y que llegaron a México en la primera mitad del siglo xx. Se trata de una bolsa donde colocaron a la salsa, la cumbia, el son, el mambo, el danzón y muchos géneros musicales más con la intención de etiquetarlos para su fácil ubicación y consumo. Este conglomerado es injusto para estos ritmos, porque cada uno tiene particularidades que los vuelven un microuniverso.

Tras su surgimiento en Cuba, el danzón emprendió un viaje por la costa sur de México. Entró por Mérida y se extendió a Veracruz. Fue en este último estado donde arraigó con mayor fuerza y se mantiene presente hasta nuestros

días. Punto medular para el comercio en nuestro país, el puerto de Veracruz tuvo un intercambio comercial y cultural constante con la isla. La llegada de músicos cubanos y partituras fue la base para el desarrollo del danzón, el son, el bolero y otros ritmos afroantillanos en México.

Al paso de los años, aparecieron nuevas variantes musicales, el mambo por ejemplo. Quien popularizó el mambo en México fue Dámaso Pérez Prado. Nació en Matanzas, Cuba, el 11 de diciembre de 1916. Fue pianista de la Sonora Matancera por un corto tiempo hasta que despegó su carrera en tierras aztecas en los años cincuenta. Su excelencia musical y el espectáculo que creó lo llevaron a presentarse en varios teatros y a aparecer en diversas películas como *Al son del mambo* (1950) y *Tívoli* (1974).



[22] Dámaso Pérez Prado (1916-1989), el máximo exponente del mambo en México. Casasola. Ca. 1950. Fototeca Nacional.

Pérez Prado no solo revolucionó el sonido del mambo a través de la influencia de las grandes bandas norteamericanas, también forjó parte de la idiosincrasia e identidad del mexicano de aquella época: le compuso un mambo a las dos universidades más importantes del país (la UNAM y el IPN), otro a los ruleteros, uno más a las Lupitas, e incluso hizo referencia al clasismo con *La niña popof*.

El mambo formó parte de una revolución erótica y expresiva en México, que se vio reflejada tanto en la forma de bailar como en el cine. Aparecieron las rumberas, bailarinas que contorsionaban sus cuerpos al ritmo de las percusiones y los metales, que solían acompañar

a Pérez Prado en sus presentaciones. Un espectáculo innovador que representó un gran atrevimiento para la rígida moral que imperaba a mediados del siglo xx en el país.

Al igual que el danzón, el son tuvo una génesis binaria, a partir de la mezcla entre los ritmos de los colonizadores europeos y los de los esclavos negros que llegaron a Cuba durante el siglo xix. Un instrumento representativo de este sincretismo es el tres cubano, fundamental para el son y cuyo antecedente es la guitarra española.

Nuevamente, el puerto de Veracruz fue fundamental para la maduración y promoción del son, atestiguando el surgimiento de

agrupaciones como Son Clave de Oro. A diferencia del danzón, el son tuvo su esparcimiento en México en gran parte debido al impulso de las radiodifusoras.

Fundada en 1924, la Sonora Matancera fue marcando la evolución de la música afroantillana, desde que salió de Cuba hasta su fusión con los sonidos neoyorquinos que dieron pie a la salsa. La Sonora tocó son, guaracha, chachachá, montuno y una gran cantidad de ritmos que se quedaron en la memoria de la sociedad mexicana de mediados del siglo xx. Gracias a esta agrupación llegó también a México un género dominicano: el merengue.

La mezcla de ritmos afrocaribeños con variantes del jazz estadounidense se fue asentando poco a poco en México. En la década de los cincuenta, la agrupación Lobo y Melón reconfiguró la forma en que los mexicanos tocaban la música afrocaribeña. Luis Ángel Silva «Melón» y Carlos Daniel Navarro «Lobo» fueron el dueto que, junto con sus músicos, demostraron la gran calidad que hay en el país.

Con el antecedente de la Matancera, en esa misma década surgió La Sonora Santanera en la Ciudad de México, bajo la batuta del trompetista Carlos Colorado. Años después vinieron nuevas propuestas musicales, representadas por grupos como La Justicia, Pepe Arévalo y sus Mulatos, Recuerdos del Son y La Libertad.

Fue a partir de los cincuenta que la cumbia y otros ritmos colombianos comenzaron a arraigarse en México. Prontamente las disqueras empezaron a grabar cumbias con músicos mexicanos como Mike Laure, Carmen Rivero y Linda Vera.

La década de los sesenta estuvo marcada por la presencia de La Sonora Dinamita, una agrupación fundada por Luis Guillermo Pérez, mejor conocido como Lucho Argáin.

En esa misma década, Pablo Perea creó Sonido Arcoíris, uno de los promotores más importantes de la cumbia en el Peñón de los Baños y en la Ciudad de México. Dado que las versiones originales de las cumbias colombianas eran muy rápidas y el público mexicano estaba acostumbrado a ritmos más lentos como el danzón, el chachachá o las cumbias al estilo de Carmen Rivero, Pablo Perea y otros sonideros bajaron las revoluciones de las canciones para hacerlas más bailables.

Los sonideros formaron parte fundamental de la difusión y conservación de la cumbia en México. A través de sus bocinas, muchos grupos de música afroantillana se han dado a conocer en el país. Son fonotecas andantes, fieles y celosos guardianes que almacenan décadas de historia musical en sus cajas de discos.

Con el asentamiento de la cultura sonidera en el norte del país florecieron algunos grupos y artistas encabezados por Celso Piña, La Tropa Vallenata y La Tropa Colombiana. El gusto por esta música no solo fue por su ritmo, también por sus letras, que hablan de la realidad rural colombiana y que conectaron fuertemente con los mexicanos. La música tuvo también una repercusión en la identidad barrial propia, más allá del estereotipo regiomontano, así como en la forma de vestir de muchos jóvenes, influenciada a su vez por la cultura de los cholos y las pandillas de la frontera con Estados Unidos.

8. COMPOSICIÓN MUSICAL EN MÉXICO, SIGLOS XX Y XXI

Carlos
Prieto Jacqué





Página anterior:
[23] Carlos Chávez escribiendo música. Colección particular Carlos Chávez Ramírez. Izquierda: [24] Manuel M. Ponce tocando el piano. Ca. 1910. Fondo Manuel M. Ponce, del Archivo General del Instituto Cultural de Aguascalientes.

Manuel M. Ponce (1882-1948). Nació en Fresnillo, Zacatecas. A los nueve años compuso su primera obra pianística. En 1900 se trasladó a la Ciudad de México para estudiar en el Conservatorio y en 1904 viajó a Europa. Estudió en Bolonia con Luigi Tochi y en Berlín con Martin Krauze. En 1912 tocó el estreno de su *Concierto* para piano y orquesta con la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Julián Carrillo. En 1914 aparece su álbum de canciones mexicanas, la más famosa *Estrellita*, compuesta en 1912.

Viajó a La Habana en 1915 y permaneció allí hasta 1917 como crítico musical. En 1917 aceptó el nombramiento de director de la Orquesta Sinfónica Nacional, que dirigiría durante dos años. En 1925, a los cuarenta y tres años de edad, se

inscribió en la Escuela Normal de Música de París. Fue alumno de Paul Dukas y refrendó su gran amistad con el guitarrista español Andrés Segovia. Su lenguaje musical cambió. Abandonó el estilo nacionalista, tal como muestran sus tres preludios para violonchelo y piano compuestos en París y sus obras subsecuentes. Obtuvo la licenciatura en Composición en 1932, a los cincuenta años de edad y, armado de nuevas ideas y de un nuevo lenguaje, regresó a México ese año y fue nombrado director del Conservatorio Nacional.

Silvestre Revueltas (1899-1940). Nació en Santiago Papasquiaro, Durango. En 1916 viajó a la capital e ingresó al Conservatorio Nacional de Música para estudiar violín con José Rocabruna y composición con Rafael J. Tello. Ese mismo año emigró a los Estados Unidos



[25] Carlos Chávez dirige en un ensayo. Ca. 1937. Colección particular Carlos Chávez Ramírez.

para formarse en la St. Edwards University de Austin y, dos años después, en el Chicago Music College, donde estudió violín. Regresó a México en 1929 invitado por Carlos Chávez y se presentó como solista de la recién creada Orquesta Sinfónica de México con el *Concierto en sí menor* de Mozart. Fue nombrado maestro de violín y de música de cámara en el Conservatorio y asumió la subdirección de la citada orquesta, a la que renunció en 1935 por diferencias con Chávez.

Casi toda su obra fue compuesta entre 1929 y 1940, año en que falleció. Abarca composiciones

para voz y piano, voz y orquesta, música de cámara (cuatro cuartetos de cuerda y otras obras), conjuntos pequeños como *Ocho por radio*, obras para gran orquesta como *Janitzio* y *Sensemaya*, y obras para cine como *Redes* y *La noche de los mayas*.

Carlos Chávez (1899-1978).

Es una figura fundamental en la historia de la música en México y uno de los más importantes compositores de América Latina del siglo xx. Fue designado en 1928 director de la Orquesta Sinfónica Mexicana, rebautizada al año siguiente como Orquesta Sinfónica de México, cargo que

desempeñó durante 21 años, hasta 1949. Y dirigió más de cien orquestas en el mundo.

Como compositor su obra es extensa y variada. Es autor de seis sinfonías, conciertos para piano y orquesta, para cuatro cornos, para violín y orquesta, un concierto inconcluso para violonchelo, una ópera, cinco ballets y múltiples obras de cámara. Fue maestro de varias generaciones de compositores. El Grupo de los Cuatro fue conformado por cuatro de sus alumnos más destacados: Daniel Ayala, Salvador Contreras, Blas Galindo y José Pablo Moncayo.

Mario Lavista (1943-2021).

Uno de los más eminentes compositores de América Latina. Estudió composición con Carlos Chávez y Héctor Quintanar, y más tarde fue becado para estudiar en la Schola Cantorum en París. Compuso música de los más variados géneros: una ópera, *Aura*, seis pequeñas piezas para orquesta de cuerdas, seis cuartetos de cuerda, un trío para violín, violonchelo y piano, *Quotations* para violonchelo y piano, *Cuaderno de viaje* para viola y violonchelo, *Tres danzas seculares* para violonchelo y piano, un *Concierto* para chelo y orquesta, *Missa Brevis* para coro mixto a capela, entre otras.

Arturo Márquez (1950).

Nació en Álamos, Sonora. Es uno de los compositores mexicanos más conocidos; sus obras incorporan con frecuencia temas y motivos latinoamericanos. Su *Danzón número 2* se ha convertido en una de las obras mexicanas más interpretadas internacionalmente. Sus obras principales son *Mutismo* para dos pianos, *Concierto interdisciplinario con músicos y fotógrafos*, *En clave* para piano, *Son a Tamayo* para arpa y

percusiones, las cantatas *Los sueños*, *Paisajes bajo el signo del cosmos* y *Homenaje a Gismonti*; ocho danzones, *Octeto malandro*, *Danza de mediodía*, *Máscaras* (*Máscara Flor*, *Máscara Son*, *La Pasión según San Juan de Letrán*, *La Pasión según Marcos*), *Espejos en la arena*, *Marchas de duelo y de ira*, *Lejanía interior* para violonchelo y piano.

Ana Lara (1959).

Estudió en el Conservatorio Nacional de Música con Daniel Catán y Mario Lavista, y en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM) con Federico Ibarra. Su obra abarca desde música para instrumentos solistas, de cámara, sinfónica y coral, hasta música coreografiada y teatral. Realizó estudios de composición en la Academia de Música de Varsovia, Polonia. En 2004 obtuvo la maestría en Etnomusicología por la Universidad de Maryland, en los Estados Unidos. Ha realizado presentaciones en Europa y Sudamérica.

Gabriela Ortiz Torres (1964).

Nominada al Grammy Latino dos veces consecutivas, es también acreedora del Premio Nacional de Artes y Literatura 2016 y miembro de número de la Academia de Artes y Letras. Es considerada una de las más importantes figuras de su generación. Ha colaborado y ha recibido encargos de diversos festivales e instituciones internacionales, y de reconocidos solistas y directores. Algunas de sus obras son *Téenek* y *Antrópolis*, ambas para orquesta; *Yanga* para coro, cuarteto de percusión y orquesta; *Altar de cuerda* para violín y orquesta; y *Clara* para orquesta; *Fractalis* para piano y orquesta. Desde 2022, su catálogo completo se encuentra publicado por la editorial Boosey and Hawks.

9.

FREE JAZZ, IMPROVISACIÓN Y EXPERIMENTALISMO EN MÉXICO

Ana
Ruiz





Página anterior: [26] Adriana Camacho tocando el contrabajo en su proyecto Loope. Noviembre de 2021. Fotografía de Rafael Arriaga.

Izquierda: [27] Alicia Urreta (1930-1986). Ca. 1965. Acervo Alicia Urreta, propiedad de María del Pilar López Urreta. Todos los derechos reservados.

La música no se explica con palabras. La música es. Es sonido, silencio, silencio, sonido, sonido... es vibración. Es mi vida. En el free jazz la estructura es variable, sin parámetros. Partes de la nada o, a veces, marcando una escala, manejando sonoridades, atmósferas, ritmos o imágenes; no se define el número de compases para improvisar, sino que se va jugando con el sentir. Llega a ser tan fuerte la unión musical que muchas veces los cambios se dan al mismo tiempo en todos los músicos. Los finales son como si hubiera una partitura de antemano y la música termina en el mismo momento.

Entre 1969 y 1985 se empieza a oír una pianista que toca música nueva o *avant-garde*, Alicia Urreta. Ella fue un ejemplo a seguir para algunos músicos por las obras tan interesantes

que ejecutaba, algunas de ellas composiciones propias, otras de compositores mexicanos, otras de compositores europeos, cuyas partituras tenían que traerse de otros países.

¿Una mujer tocando el piano de esa manera tan «fuerte y estridente»? Tocando una música que no coincidía con los cánones establecidos, música nunca oída en nuestro país. Con partituras que tenían rayas, flechas, que a veces no marcaban compás, y que eran interpretadas según el entendimiento de cada ejecutante.

Alicia Urreta fue maestra de música electrónica y de electroacústica, compositora, maestra de piano. La única pianista en México de todo lo nuevo, cuyos conciertos se convertían en efímeros.

En 1972, Manuel Enríquez fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música y agregó las materias necesarias para aprender la llamada música nueva. Esto dio la posibilidad a sus estudiantes de improvisar, componer y tocar su instrumento con técnicas diferentes.

En 1973 se forma el grupo Música Libre, que ese mismo año cambiaría su nombre a Atrás del Cosmos. Fue el pionero en tocar free jazz en nuestro país. Formado por Henry West en los saxofones y por mí, Ana Ruiz, en el piano, vio pasar muchos músicos hasta que quedó Robert Mann, ahora Evry Mann, en la batería y percusiones. Atrás del Cosmos fue un grupo *underground* que gustaba de hacer música, sin ningún otro interés. Nunca tocamos en bares; organizábamos sesiones de escucha a las que asistía gente simplemente para oír algo diferente y complacerse con todo lo nuevo.

Ayudados por Bellas Artes, invitamos a Don Cherry, compositor y músico norteamericano—quien, junto con Ornette Coleman, creó el free jazz en los años sesenta—, para tocar con nosotros y dar talleres de *música orgánica*.

Había muchos festivales y empezaron a surgir grupos muy buenos, no de free jazz, sino de jazz tradicional o de jazz con temas tradicionales mexicanos.

Entre los jazzistas que marcaron la década de los setenta figuran Víctor Ruiz Pasos «El Vitillo», Chilo Morán, Juan José Calatayud y Tino Contreras. Francisco Tellez, pianista y compositor, formó el Cuarteto Mexicano de Jazz y fundó la Licenciatura en Jazz en la Escuela Superior de Música, lo que hizo que el jazz fuera

tomado como una carrera en una universidad y tuviera validez académica ante la sociedad. Los hermanos Toussaint tocaban cotidianamente. Todos muy buenos solistas y con varios acetatos que todavía se consiguen.

Para los jazzistas «clásicos» en México fue muy difícil aceptar otro tipo de jazz. Los hombres tocaban un instrumento y las mujeres cantaban. Los freejazzeros rompimos los parámetros establecidos y creamos un nuevo lenguaje. En la escena se consideraba que lo que hacíamos no era jazz. Mientras que en Estados Unidos y Europa, diez o doce años antes, el free jazz ya era una música vanguardista, aceptada plenamente por el gremio musical.

Los años sesenta y setenta fueron de mucha creatividad y cambio. Con mucha represión política, cultural y social, sobre todo contra los jóvenes. Aún así, eso nos impulsaba a continuar con nuestra manera de ser, radicales y luchando desde nuestra trinchera. Las mujeres que estaban en la escena eran básicamente cantantes. Solo había dos pianistas, de corrientes musicales diferentes, Olivia Revueltas y yo.

Era una época en que gran parte de las mujeres eran educadas/entrenadas para casarse. Se normalizaba el maltrato, se creía que la mujer estaba siempre «detrás de un gran hombre», que debía ser sumisa, aguantadora. ¿Qué opción había para la mujer dentro de esa sociedad? ¿Vivir la represión familiar y social e ir en contra de esta, o tomarla como algo normal y ser conformista?

Los años noventa fueron de exploración, de experimentación sonora, multimedia,



[28] *Cold Drinks, Hot Dreams*.
Atrás del Cosmos. Portada del
álbum publicado recientemente
por Blank Forms Editions. Cortesía
de la autora.

electrónica. Ya con un papel protagónico, empiezan a surgir más mujeres en diferentes disciplinas artísticas.

Asumen un lugar importante en la música y, a principios de este siglo, aparecen más instrumentistas improvisadoras. Estas mujeres fuertes y decididas a estar en un escenario, a hacer lo que les gusta y tocar su instrumento, no pierden su femineidad, simplemente es una posición nueva donde ya se permiten decir, ya no hay que complacer a un público que ha sido normalmente de hombres.

Los músicos quieren expresar algo que está más allá, que no han podido decir en las escuelas, en

sus casas, en la sociedad. De repente el escenario les permite hacer y decir lo imposible.

El free jazz, la improvisación y el experimentalismo son movimientos de resistencia. Hay que buscar espacios, músicos para tocar, ensayar o planear el evento, y siempre mal pagados. Muchos claudican, pues necesitan hacer algo «productivo». Aun así, es un movimiento que nadie puede parar. No nos lo pueden quitar ni prohibir. No competimos con nadie, aquí no hay primeros, segundos o terceros lugares. Los músicos de estas manifestaciones artísticas seguiremos siendo tercios e inventando formas de comunicación carentes de palabras, que nos conducen a un nivel más alto, que es el arte.

Rock Otisín

DICIEMBRE

1986



10. MEXICAN ROCK AND ROLL

UN RECUENTO DEL ROCK HECHO EN MÉXICO

Javier Ramírez «Cha!»



DOMINGO.	LUNES.	MIERCOLES	JUEVES.	VIERNES.	SABADO.
INSURGENTE	COL. NAPOLES.	LVZ	ROCK PARA ADULTOS DE AMPLIO CRITERIO.	FOLLAJE Y JAVIER BATIZ	Modo NUESTRO. E OISIS.
MALDITA VELOCIDAD. Y LOS HIJOS DE 5º PATIO. Y HERIGMA.	CECILIA TOUSSAINT Y EL GRUPO ARPIA.	KENNY Y LOS ELECTRICOS.	RITMO PELIGROSO.	ORIFICIO Y Bötellita Pz Jz Jz.	NEON Y Bötellita Pz Jz Jz.
CECILIA TOUSSAINT Y ARPIA.	POSADA. 17 LARGA DISTANCIA Y RITMO PELIGROSO	POSADA. 18 LA CAJA Y Bötellita Pz Jz Jz.	POSADA. 19 REAL DE 14 Y JAVIER BATIZ	POSADA. 20 RADIG CAROLINA Y Bötellita Pz Jz Jz.	POSADA. 21 Que Payaron Y Bötellita Pz Jz Jz.
POSADA. 22 Y HERIGMA Y Bötellita Pz Jz Jz.	POSADA. 23 Y Bötellita Pz Jz Jz.	POSADA. 24 O DARRRRC	POSADA. 25 O DARRRRC	POSADA. 26 NEON Y Bötellita Pz Jz Jz.	POSADA. 27 BRISENO Y EL FAIRE. Bötellita Pz Jz Jz.
BRISENO Y EL FAIRE. Bötellita Pz Jz Jz.	POSADA. 28 Y Bötellita Pz Jz Jz.	POSADA. 29 O DARRRRC	POSADA. 30 RADIG CAROLINA Y RITMO PELIGROSO	POSADA. 31 O DARRRRC	

DOMINGO. 5:00 PM
 MARTES } \$1500 GRAL.
 MIERCOLES }
 JUEVES } DE 8:30 A 1:00 AM.
 VIERNES }
 SABADO } \$2500. GRAL.

DEL 15 AL 23 DE 8:30 A 1:AM \$2500 GRAL.



Página anterior: [29] Rockotitlán. Cartelera. Diciembre de 1986. Cortesía de Sergio Arau.

Arriba: [30] Gloria Ríos (1928-2002) (izquierda), con la orquesta de Pablo Beltrán Ruiz. Ca. 1955.

En 1954 se estrena *Semilla de maldad* [*Blackboard Jungle*], película en la que aparece Bill Haley y sus Cometas interpretando *Al compás del reloj* [*Rock around the clock*], siendo un verdadero trancazo, al grado de que los salones de baile incluyeron el nuevo ritmo en su programación. El efecto que tuvo sobre la juventud fue tremendo. Muchos consideran el estreno de la película como uno de los hechos más importantes en el nacimiento del rock and roll.

Inspirado por el filme, el músico y director de orquesta sinaloense Pablo Beltrán Ruiz grabó lo que se considera la primera canción de rock and roll en México, con un título perfecto para bautizar lo que vendría muchos años después: *Mexican rock and roll*.

Le seguiría *El relojito*, grabada por una mujer nacida en San Antonio, Tèxas, con formación de jazz, de nombre Gloria Ríos, considerada por muchos como la Reina del rock and roll.

A partir de entonces, el rock empezó a arrasarse. Todos le entraron a ese nuevo ritmo de moda, a ese nuevo producto, a ese nuevo baile. La fórmula estaba dictada por las disqueras y la radio: tomar grandes éxitos en inglés y traducirlos al español.

Pero al poco tiempo, los grupos de este corte pierden fuerza y las compañías se centran en los cantantes, quienes comienzan a interpretar baladas románticas. Lo rebelde, lo loco, ya no estaban ahí.

Paralelamente surgió una nueva camada de grupos influenciados por la llamada invasión inglesa. Buscaron nuevos sonidos, hicieron composiciones originales y trajeron una nueva energía y frescura al rock, tocando en fiestas y pequeños auditorios.

El norte del país era particularmente interesante. Los músicos estaban fuertemente influenciados por los gustos del «otro lado». La moda, la manera de expresarse en cuanto a lenguaje y modismos, provocó una forma diferente de hacer música.

Se empezaban a juntar las piezas para el Festival de Rock y Ruedas en Avándaro, que se llevaría a cabo el 11 y 12 de septiembre de 1971. Nadie esperó la respuesta obtenida en aquel fin de semana. Se calcula que asistieron entre doscientas cincuenta mil y trescientas mil personas.

«¡El infierno en Avándaro!». «¡Asquerosa orgía hippie!». «¡Encueramiento, mariguana, degeneración sexual, mugre, pelos, sangre, muerte!». Estos fueron algunos de los encabezados que aparecieron en los periódicos respecto del festival. Nadie habló de la calidad de los grupos ni del buen comportamiento del público a pesar de las condiciones.

Después de Avándaro, el rock fue prohibido, vetado, censurado y satanizado por medios y disqueras. Las bandas emigraron a los «hoyos funkys», que eran terrenos, bodegas o casas particulares, principalmente en barrios pobres de las periferias, de los que nacería el movimiento de rock urbano.

Como las peñas sí estaban aprobadas por el gobierno, algunos grupos lograron colarse

con actos de folk y blues, conformando así el movimiento Rupestre, con Jaime López, Rockdrigo González, Cecilia Toussaint, entre otros. Algunas tiendas de discos, como Hip 70, se convirtieron en centros de reunión para los amantes del género.

A inicios de los ochenta se inaugura el Tianguis Cultural del Chopo, que hasta la fecha es un centro de reunión para rockeros de todas las vertientes y clases sociales, en donde podían intercambiar, comprar o vender parafernalia de música, discos y casetes, entre muchas otras cosas difíciles de conseguir en México.

En 1985 abren sus puertas El Bar 9, el Tutti Frutti y Rockotitlán, además de legendarios lugares como El Hijo del Cuervo, El Arcano y La Rocola. Pequeñas librerías, teatros, fiestas en casas como La Quiñonera en donde nos juntábamos músicos, actores, cineastas y artistas plásticos, nutrían poco a poco la escena de mediados de los ochenta, que ya contaba con grupos como Las Insólitas Imágenes de Aurora, Bon y los Enemigos del Silencio, Neón, Kerigma, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, junto con aquellos que migraban de los hoyos a estos nuevos lugares para alcanzar otros públicos.

La radio abriría sus puertas de nuevo con estaciones como Estéreo Joven, Espacio 59 y Rock 101. Esta última transmitía en vivo los conciertos desde su foro, el Rock Stock, los sábados por la noche.

«Rock en tu idioma» fue la manera en que BMG aglutinó a varias de estas bandas e hizo que disqueras y medios voltearan a ver lo que estaba pasando en nuestro país. Los grupos de



[31] Panteón Rococó.
Vive Latino 2010.
Fotografía de Toni
François.

rock estaban de nuevo en los medios masivos de comunicación, varios de ellos vendiendo cientos de miles de copias de sus álbumes.

Los años noventa comienzan con el rock mexicano en la cima, con una nueva generación de bandas. MTV arranca transmisiones en 1993 y se convierte en un escaparate muy importante para dar a conocer a varios grupos en países de Centro y Sudamérica.

A finales de la década, la piratería y las recién llegadas descargas digitales provocaron que muchas disqueras cambiaran sus prioridades económicas y de apoyo a artistas. Estos cambios llevaron a muchas bandas a hacer música sin tener que depender de las grandes disqueras, que ya no mostraban el mismo interés por el rock. Ahora podías grabar, mezclar, hacer el arte del disco y distribuir desde el cuarto de tu casa.

La tecnología juega un papel cada vez más importante en el consumo y distribución de la música. Las redes sociales pueden hacer o deshacer a un artista de la noche a la mañana. La música de todo el mundo y todos los tiempos está al alcance inmediato. Plataformas como YouTube y Spotify nos permiten acceder a la canción que queramos con unos cuantos clics, pero desgraciadamente eso no representa grandes ingresos para los artistas.

El rock a nivel mundial ha dejado de ser la principal fuerza comercial y cultural de los últimos sesenta años. Ha sido desplazado por géneros como el reguetón, el trap y los corridos tumbados, pasando a ser prácticamente de nicho. A pesar de ello, nos ha acompañado en los mejores y en los peores momentos de nuestras vidas, en las luchas y en las derrotas. El rock siempre va a estar ahí.

11. LA MÚSICA INDÍGENA MEXICANA

ALGUNOS DE SUS ÁMBITOS

E. Fernando
Nava L.





Página anterior: [32] Hombre tocando una flauta. Pueblo náayeri (cora). Jesús María, Del Nayar, Nayarit. 1999. Fotografía de Fernando Rosales Valenzuela.

Arriba: [33] Danza de matachines, violinistas y danzantes. Nararachi, Sierra Tarahumara, Chihuahua. Fotografía ©Bob Schalkwijk.

La cultura indígena mexicana integra tal cantidad de componentes que para su mejor conocimiento y comprensión es altamente recomendable tener presentes algunos parámetros. Principalmente dos: la diversidad de pueblos y comunidades —existen no una, sino muchas culturas indígenas—; y la temporalidad, que requiere establecer dos épocas esenciales, la prehispánica, por un lado, y la colonial, por otro. Esta última se encuentra dividida en dos periodos: el «novohispano», de 1521 a 1821, y el «independiente», de 1821 al presente.

Además de los parámetros mencionados, el conocimiento de la música indígena de nuestro país requiere considerar otros más: los conceptos e ideas que los indígenas tienen en relación con la música; el espacio que ocupa la música en la vida social de las comunidades indígenas; los instrumentos musicales y otras fuentes sonoras; las estructuras musicales; las manifestaciones artísticas indígenas imbricadas con la música; la ideología de los indígenas contemporáneos asociada con la música; así como las recientes relaciones artísticas y sociopolíticas del mundo mestizo con la música indígena.

Respecto a la música prehispánica, a pesar de la gran cantidad de flautas, silbatos, ocarinas, caracoles y demás instrumentos desenterrados, así como de las múltiples imágenes y narraciones plasmadas en diversos soportes, lo que ha quedado silenciado para siempre es su sonido. ¿Cómo eran las melodías que se interpretaban con aquellos instrumentos? ¿Qué ritmos hacían los tambores, los *teponaztlis*, las sonajas, los cascabeles y demás instrumentos de percusión? Las letras escritas que se han encontrado... ¿Con qué tonada se cantaban?

Aun con la posibilidad de hacer sonar los instrumentos, aquellas evidencias y testimonios son absolutamente insuficientes para dar cuenta del sistema sonoro musical. Solo podemos hacer algunas conjeturas.

Durante los tres siglos que siguieron al año de 1521, la música indígena se manifestó en dos ámbitos altamente contrastantes. En uno de ellos se continuaron realizando ceremonias y rituales de origen prehispánico, en particular los relacionados con el ciclo agrícola, a la par del desarrollo de un irreversible mestizaje cultural mesoamericano y europeo, no exento de algunos componentes africanos. Reconfigurados por el sincretismo de las creencias religiosas, los nuevos santuarios —algunos edificadas sobre la geografía de remotas peregrinaciones— y las fiestas patronales, sobre todo, fueron los escenarios para la manifestación de la música indígena, interpretada con el arraigado sentido de plegaria sonora, mancomunado con el de plegaria corporal de las danzas.

Hubo, sin embargo, otras ceremonias agrícolas y del ciclo de vida en que los

instrumentos, los cantos y la música en sí fueron sustituidos, en un período relativamente breve, por instrumentos europeos como el violín o por cantos en español, resultando una música y sonoridad en todo diferente. En otros casos, los músicos indígenas fueron subsumidos por la cultura conquistadora. Los mayores ejemplos son la música instrumental de carácter militar y la música sacra, ambas traídas del Viejo Mundo e implantadas en la vida civil y religiosa de la Nueva España.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, la música de esparcimiento fue adquiriendo más y más fuerza tanto en las plazas como en otros lugares públicos de las comunidades, abriendo un nuevo capítulo en la historia de la música militar, vinculada con la vida civil. Esto no se hizo patente al mismo tiempo en todos lados.

Este fenómeno de la música de esparcimiento conformó al interior de las comunidades una nueva ritualidad de convivencia, integración e identidad sociales que se sumó a las celebraciones del calendario agrícola y los ciclos de vida de las personas. Las fiestas patronales y las festividades del calendario católico continuaron observando la práctica de la música y la danza devocionales, pero comenzaron a ser escenario de la música de esparcimiento. A esos espacios se fueron sumando algunas ferias, con todo y su carácter inclinadamente secular.

El segundo fenómeno que el mestizaje cultural, agudizado en la segunda mitad del siglo XIX, generó en torno a la música indígena fue la paulatina concreción de la ruptura con el colonialismo musical. En el ámbito de la música de esparcimiento, los



[34] Banda filarmónica Ka'ux, primera banda femenil de Tlahuilottepec, Oaxaca. Dirección, Mtra. Concepción Hernández. 2024. Cortesía de la banda.

músicos indígenas han ido componiendo e interpretando música deliberadamente diferenciada de los repertorios de los hispanohablantes, ya sea por su forma, por su lenguaje y contenido literario, por su sentido y significado o por una suma de estos factores. Un componente a destacar es el uso de las lenguas indígenas en la composición de estos cantos, al igual que el carácter de los textos, que en muchos casos representan también una innovación en el plano literario.

Las últimas décadas del siglo xx y las dos del siglo xxi han sido testigos del incremento del número de músicos y conjuntos musicales mestizos que han incorporado a sus repertorios géneros indígenas, instrumentales o cantados. Se trata de artistas insertos en los ámbitos urbanos

de las presentaciones en foros culturales y de la divulgación de la música tradicional por los medios masivos de comunicación.

Diferentes instituciones gubernamentales han promovido determinadas tradiciones indígenas para su inclusión en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, administrada por la UNESCO. Dos de ellas corresponden a la música: «La ceremonia ritual de los voladores», promovida en 2009, y «La pirekua, canto tradicional de los p'urhépechas», promovida en 2010. Los cientos de pirekuas que se conocen hacen que el purépecha sea, muy probablemente, el pueblo indígena que cuenta con más canciones compuestas en su propia lengua en todo el continente americano.

CRÉDITOS DE IMÁGENES

Archivo Digitalizado de las Colecciones Arqueológicas del Museo Nacional de Antropología. Secretaría de Cultura.-INAH.-MNA.-CANON.-MEX. Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia: 1, 2, 3, 4

Arhoolie Foundation Archive: 16

Colección Archivo Mil Nubes: 30

Colecciones Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo: 8, 9, 11, 13, 15

Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México: 12

Fototeca José Luis Acevedo Palomo: 20, 21

Fototeca Nacho López, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas: 32

Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2024: 7

Secretaría de Cultura.-INAH.-MNV.-MNH.-SINAFO.-CINAH OAXACA.-MEX. Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia: 5, 6, 10, 22

The Metropolitan Museum of Art. CC 1.0: 17

