

JORGE AMÓS MARTÍNEZ AYALA  
HÉCTOR ISAAC BORGES MONTAÑO  
JOSÉ IGNACIO MALDONADO CERANO  
COORDINADORES



CON CANTOS  
Y  
VIHUELAS...



EL OBJETO SONORO EN LAS CULTURAS  
MUSICALES DE MÉXICO



CON CANTOS  
Y  
VIHUELAS...

EL OBJETO SONORO EN LAS CULTURAS  
MUSICALES DE MÉXICO



JORGE AMÓS MARTÍNEZ AYALA  
HÉCTOR ISAAC BORGES MONTAÑO  
JOSÉ IGNACIO MALDONADO CERANO

COORDINADORES

## **CON CANTOS Y VIHUELAS...**

### **EL OBJETO SONORO EN LAS CULTURAS MUSICALES DE MÉXICO**

Portada y guarda: Elizabeth Avendaño - Fotografía de Leonardo Sosa Frasco - Archivo Sonoro del Conservatorio P'urhépecha.

Contraportada: Adrián Lara - Fotografía de Leonardo Sosa Frasco - Archivo Sonoro del Conservatorio P'urhépecha.

Cuarta de forros: Cloe Pérez - Fotografía de Leonardo Sosa Frasco - Archivo Sonoro del Conservatorio P'urhépecha.

Divisiones internas: Fotografías de Leonardo Sosa Frasco - Archivo Sonoro del Conservatorio P'urhépecha.

#### Coordinación:

Jorge Amós Martínez Ayala  
Héctor Isaac Borges Montaña  
Ignacio Maldonado Cerano

#### Colaboradores:

Patsy Martínez Maldonado  
Diego Morales Garza  
Sianya Cornejo Tenorio  
Amanda Zoar Cuevas Cárcamo

Primera edición digital marzo del 2026, Conservatorio P'urhépecha A.C.

Este libro fue sometido por el Consejo Editorial de la AMESMúsicas A.C. y del Conservatorio P'urhépecha A.C. a un proceso de dictaminación por pares de doble ciego. Los dictámenes correspondientes se encuentran bajo resguardo en el archivo del citado consejo.

ISBN: 978-607-69464-0-4

# Índice

## INTRODUCCIÓN

Con cantos y vihuelas: El objeto sonoro en las culturas musicales de México	6
JORGE AMÓS MARTÍNEZ AYALA	
HÉCTOR ISAAC BORGES MONTAÑO	
JOSÉ IGNACIO MALDONADO CERANO	

## PARTE I:

### OBJETOS SONOROS PRECOLOMBINOS

Artefactos sonoros del posclásico tardío en Michoacán. Utilidad y significados para comprender la música en los antiguos tarascos	10
DANTE BERNARDO MARTÍNEZ VÁZQUEZ	
UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO-FACULTAD DE HISTORIA	

Charhaku: Acercamiento a las sonoridades matlanzincas y/o pirindas a través de los artefactos sonoros encontrados en Charo, Michoacán, México, posibilidades desde la arqueomusicología	26
HÉCTOR ISAAC BORGES MONTAÑO	
CONSERVATORIO PURHÉPECHA	

## PARTE II:

### LOS OBJETOS SONOROS Y LA DANZA

Santiago, Toros y Caballos... La reinención dancística en la tradición carnavalesca de Tacámbaro Michoacán.	59
ULISES SALAZAR ROSALES	
EL COLEGIO DE MICHOACÁN	

La danza del Paloteo de Puruándiro Michoacán: tradición y cultura en movimiento	79
ANA CRISTINA GONZÁLEZ VILLANUEVA	
VICTORIA JIMÉNEZ RAMOS	
CONSERVATORIO DE LAS ROSAS - CÁTEDRA DE MUSICOLOGÍA	

## PARTE III:

### LOS OBJETOS SONOROS DESDE LA CORPORALIDAD, LOS PAISAJES SONOROS Y EL DISCURSO

Vida cotidiana y paisaje sonoro en el Zacatecas del siglo XIX: Una aproximación desde la mirada de Luis G. Ledesma	95
SONIA MEDRANO RUIZ	
LUIS DÍAZ-SANTANA GARZA	
UNIDAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS	

117

El cuerpo como agente sonoro  
ELIZABETH AVENDAÑO SAYAHUA  
UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO-FACULTAD DE HISTORIA

Háblale a esa bailadora, que se ponga sus zapatos: Los objetos sonoros y el discurso festivo 129  
JORGE DANIEL SALAS MIER  
UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO-FACULTAD DE HISTORIA

PARTE IV:  
COMERCIO, IDENTIDAD Y PRÁCTICAS CULTURALES EN LOS OBJETOS SONOROS

De setímurí a luthier... y de regreso. La injerencia del estado mexicano en la construcción de la identidad social de un gremio laboral en Paracho, Michoacán 145  
JORGE AMÓS MARTÍNEZ AYALA  
UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO-FACULTAD DE HISTORIA

La familia Veerkamp. Un lace en tierra mexicana que se volvió negocio musical 158  
CARLOS FLORES CLAUDIO  
UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO-FACULTAD DE HISTORIA

Constructores y comercio del tambor Yembé. Migración de instrumentos de África del oeste a México 174  
IGAEL GONZÁLEZ SÁNCHEZ  
EL COLEGIO DE LA FRONTERA NORTEA- DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS CULTURAEALS

PARTE V:  
LOS OBJETOS SONOROS EN LAS PRÁCTICAS SOCIO-MUSICALES RUTAS Y PARENTESCOS

El arpa afromestiza de la costa de Guerrero y su relación con el norte de Perú 201  
ALEJANDRO MARTÍNEZ DE LA ROSA  
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO- CAMPUS LEÓN

La trompeta mariachera 223  
EDUARDO MARTÍNEZ MUÑOZ  
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

## Con cantos y vihuelas: El objeto sonoro en las culturas musicales de México

JORGE AMÓS MARTÍNEZ AYALA  
HÉCTOR ISAAC BORGES MONTAÑO  
JOSÉ IGNACIO MALDONADO CERANO

En México hay una diversidad de instrumentos musicales y objetos sonoros precolombinos rescatados en contextos arqueológicos; la colección del maestro Guillermo Contreras tiene más de cuatro mil instrumentos musicales obtenidos de las diversas regiones geoculturales del país; pero estamos lejos de suponer que ésa es la cifra total; por ejemplo, en Michoacán hemos recuperado instrumentos que estaban fuera del foco de las personas dedicadas a la etnomusicología, el tenor, un instrumento de cuerda pulsada, mástil y forma de 8, con 5 órdenes de cuerdas dobles de metal usado en la música p'urhépecha; o la armonía de igual especie y con 5 órdenes de cuerdas dobles de metal, usada en Los Balcones; otros sólo están referidos en los relatos de músicos, como “la periquita”, un requinto de cuatro cuerdas, del tamaño de un violín, que punteaba la melodía en la cuenca del río Puruarán, y que nos describieron don Leandro Corona y Vicente Murillo; o el arpa jarabera que aparece en la literatura en el Mazahuacán, al oriente de Michoacán. Por no incluir las variedades de “flautas” de carrizo que cada vez se construyen menos, con la llegada de las de modelo barroco y material plástico.

El tener catalogado un instrumento musical, con su correspondiente ficha, no es una garantía de su “conocimiento”; pues en las fichas falta muchas veces el contexto de uso, por ejemplo, la o las afinaciones que puede tener de acuerdo con los hechos musicales; los procesos constructivos y sus dimensiones. En la Costa Sierra de Michoacán distingue la “jarana” de la “guitarra de golpe”, por el ancho de los aros, su sonido “ladino”, menos grave, y por su uso para el ámbito ritual en las funciones religiosas; así que un instrumento musical que puede parecernos “el mismo”, es diferenciado por su timbre, por su dimensión y su contexto de uso.

El estudio de los instrumentos musicales puede ser entonces una disciplina en sí misma, como ha propuesto Víctor Hernández Vaca con la etnolaudería, a partir de su construcción; pero también desde otras perspectivas, como la historia, la arqueología y las demás disciplinas sociales y humanísticas.

Estamos lejos de conocer algo todavía sobre los instrumentos musicales y menos sobre los objetos sonoros que, en contextos arqueológicos, han perdido las formas y objetivos de uso; sin embargo, a lo largo de las cuatro partes en que dividimos este libro, podemos recuperar algunas propuestas para su análisis. Iniciamos con los objetos arqueológicos, de tarascos y pirindas, en colecciones museísticas analizados con una perspectiva arqueológica e histórica, manejada por Dante Bernardo Martínez Vázquez que combina fuentes históricas y arqueológicas, y una arqueomusicológica, que hace sonar los instrumentos para registrar frecuencias y alturas en la música occidental, pero con una intención descentrada, realizada por Héctor Isaac Borges Montaño.

La segunda parte se dedica a explorar al objeto sonoro en la danza, inicia con los toros de carnaval en Tacámbaro, registro realizado por Ulises Salazar, quien describe dos momentos en la fiesta, que trajeron cambios en la dotación instrumental y por ello también tímbricos. En seguida Ana Cristina González Villanueva y Victoria Jiménez Ramos analizan la danza del paloteo en Puruándiro, caracterizada por el entrechoque de los “palos” que los danzantes portan en sus manos.

Sigue una tercera parte que se ocupa de los objetos sonoros en los paisajes, la corporalidad y los discursos, para ello Sonia Medrano Ruiz y Luis Díaz Santana recuperan el papel de la música vida cotidiana de Zacatecas, y para ello usan como fuente los escritos periodísticos de Luis G. Ledezma, quien da cuenta de la vida del ilustre músico zacatecano Genaro Codina, quien inició junto con sus hermanos tocando un arpa de juguete. Sigue la propuesta de Elizabeth Avendaño Sayagua quien analiza el papel que tiene el cuerpo como mediador entre la música y el baile a través del zapateado sobre la tabla. Continúa Jorge Daniel Salas Mier, quien utiliza las coplas presentes en la lírica tradicional de la Tierra Caliente para mostrarnos que en ellas y sus versos hay referencias a los instrumentos musicales, los objetos sonoros y la fiesta, formando discursos que sentencian sobre la conducta humana.

La cuarta sección se refiere al comercio, la identidad y las prácticas sociales que propician los objetos sonoros, para ello Jorge Amós Martínez Ayalano muestra el papel que ha tenido el Estado mexicano en la construcción de la identidad social del gremio de guitarreros en Paracho. En seguida Carlos Flores Claudio nos cuenta la historia del negocio musical de la familia Veerkamp un referente para muchos músicos de la Tierra Caliente. Prosigue en el mismo tenor Igael

González Sánchez, quien nos platica una migración igual de distante pero más reciente, el de constructores y comercializadores de tambores yembé de África occidental a nuestro país.

La última parte nos muestra las rutas que generan parentescos en los objetos y las prácticas sonoras, para ello Alejandro Martínez de la Rosa nos refiere un circuito comercial antiguo, entre el norte de Perú y la Costa del Pacífico mexicano, centrado en las arpas que en Tixtla y la Costa Chica muestran características semejantes a las Lambayeque, en Perú. Termina el libro con el trabajo de Eduardo Martínez Muñoz sobre la trompeta en el mariachi, que inició a fines del siglo XIX, cuando llegaron los pistones y otros instrumentos de aliento al mariachi. Con cantos y con vihuelas... se conquistan las mozuelas, reza el refrán popular, y nos muestra que el instrumento musical es un “mediador” entre prácticas sociales, intenciones individuales, estéticas colectivas, rutas de comercio y mercados musicales, en contextos cotidianos, fiestas religiosas y profanas; en ellas, la dimensión del cuerpo y el género de quien construye y usa el instrumento son importantes. Llegar a estas afirmaciones requirió de fuentes diversas: objetos arqueológicos, periódicos de siglos pasados, entrevistas con intención etnográfica, necesitamos usar mapas, fotografías, programas para hacer análisis de frecuencia, estadística de comercio, diccionarios antiguos, crónicas de frailes, transcribir partituras y una buena cantidad de ingenio, que nos permitiera mirar al instrumento y escucharlo sobre la música. Esperamos caro lector o lectora que este volumen te permita reflexionar sobre algunos de los elementos de la práctica musical.

Morelia, Michoacán, día de Santa Cecilia, 22 de noviembre de 2025, a quien celebramos...Con cantos y con vihuelas...



PARTE I  
OBJETOS SONOROS  
PRECOLOMBINOS

# Artefactos sonoros del posclásico tardío en Michoacán. Utilidad y significados para comprender la música en los antiguos tarascos

DANTE BERNARDO MARTÍNEZ VÁZQUEZ  
FACULTAD DE HISTORIA.  
UMNSH

El presente artículo, se adentra al estudio utilitario de los artefactos sonoros precolombinos que fueron recuperados mediante diversas excavaciones arqueológicas en el estado de Michoacán. No obstante, solamente se habla de los materiales correspondientes al período posclásico tardío de Michoacán (1350-1522 d.C.) y de algunos ejemplares posteriores a esta temporalidad (que siguieron teniendo vigente la tradición prehispánica), con la finalidad de hacer de una clasificación a partir de su sonoridad (sonido que emite y la forma de ejecución para lograr ese sonido), para posteriormente hablar sobre el aspecto tecnológico, es decir las técnicas y materiales empleados para su manufactura, para finalmente concluir con algunas interpretaciones relacionadas a su posible significado y uso, gracias a la preservación de su contexto arqueológico.

Estudiar las expresiones musicales del México prehispánico se ha convertido en una tarea bastante complicada debido a gran carencia de fuentes que tenemos sobre estas. Hasta la fecha no hay una sola composición musical que podamos relacionar directamente con este período, aunque ha habido importantes esfuerzos por rescatar parte de la musicalidad mesoamericana a partir de estudios de etnomusicología que se han abocado a analizar los ritmos y melodías de cantos y piezas musicales que hoy en día se ejecutan dentro de las comunidades indígenas, pero que aun así, no ha sido suficiente para poder encontrar fehacientemente un indicio de la musicalidad de los pueblos mesoamericanos. Del mismo modo, existe una amplia discusión sobre sí realmente pudiésemos catalogar a los artefactos sonoros del período prehispánico como “instrumentos musicales”, especialmente cuando tenemos un acceso muy restringido hacia la noción de la “música” durante el período prehispánico, que claramente no es del todo equiparable a los ideales occidentales que llegaron con los castellanos durante el siglo XVI.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> DÁJER, Jorge, 1995. *Los Artefactos Sonoros Precolombinos, desde su descubrimiento en Michoacán*, Empresa Libre de Autoeditores-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México: 17-42.

Es así, que gran parte de esta labor ha recaído completamente al estudio de la información que se llega a mencionar en fuentes documentales escritas (sobre todo del siglo XVI), por los trabajos de corte etnográfico que han investigado el proceso de producción de artefactos sonoros de tradición prehispánica en comunidades indígenas actuales, y por supuesto, los artefactos que fueron recuperados a través de los trabajos arqueológicos y de su preservación en colecciones privadas, siendo así que estos se vuelven en una de las fuentes de información más importantes para comprender este fenómeno, aunque claro, también tienen sus limitantes, ya que el tener acceso a estos materiales no implica que se comprenda del todo su uso, pues aunque gracias a ellos podemos conocer los sonidos que emitían, esto no se traduce en reconstruir la sonoridad que sus actores ejecutaban, aunque pero por otro lado, sí podemos inferir su uso en ciertos espacios o ceremonias, así como la tecnología manufacturera que hay detrás de ellos, lo cual implica un considerable avance para acercarnos más a la musicalidad prehispánica.

El caso de Michoacán es particularmente interesante, ya que, hacia el posclásico tardío (1350 d.c.-1522 d.C.), en la zona lacustre de Pátzcuaro surgió una entidad política que llegó a dominar un territorio que comprendió entre los 75,000 y 98,000 kilómetros cuadrados. Dicha entidad política carece en la actualidad de un nombre propio atribuido por la propia élite gobernante que lo fundó (los Uacúsechas), aunque se han propuesto diversos nombres para poder llamar a dicho estado (por lo regular se refiere a dicha entidad como imperio/reino Tarasco o Purépecha), pero en el presente trabajo optaremos por llamarlo con la propuesta de *Irehekwa Tzintzuntzan Anapu*,<sup>2</sup> que en resumen, se trató de un estado multiétnico y multilingüístico de carácter centralizado que estuvo liderado por el linaje de los Uacúsechas (los señores águila) y que eran Purépecha hablantes, lo cual implicó que fuera la lengua franca de su territorio (aunque también se hablaba el Otomí, Matlatzinca, Mazahua, Náhuatl, entre otras).<sup>3</sup>

La sede del poder político, militar, religioso y económico de este estado fue la ciudad de Tzintzuntzan ubicada a orillas del lago de Pátzcuaro, desde la cual se establecieron manifestaciones culturales de

---

<sup>2</sup> El reino de Tzintzuntzan en Purépecha. La palabra *Irechequa* aparece en el diccionario de Gilberti como “Reino”. GILBERTI, Maturino, 1983. *Vocabulario en lengua de Mechuacan compuesto por el reverendo padre Fray Maturino Gilberti de la orden del seráfico padre san francisco... (año de 1559)*. Basal Editores. México: 62.

<sup>3</sup> PUNZO, José Luis., MARTÍNEZ, Dante y VALDÉS Alejandro, 2020. “Distribución geográfica de la Yácata de planta mixta en Michoacán, México”, en *Historia y conservación del patrimonio edificado*, vol. 2, núm. 4, México: 22-47.

carácter hegemónico que fueron impuestas en otros espacios geográficos que iban siendo conquistados mediante la violencia por los Uacúsechas,<sup>4</sup> entre esas expresiones, podemos asumir que muy probablemente se encontraba la música, pues por lo referido en las fuentes documentales escritas del siglo XVI, se puede testimoniar como esta formaba parte de importantes ceremonias de carácter político, religioso y militar, aunque desafortunadamente estas no ahonden más en ello.<sup>5</sup>

Es así, que el presente trabajo de investigación, plantea establecer un diálogo entre la arqueología y la historia para poderle dar explicación a ciertos cuestionamientos relacionados al uso de la música en la sociedad tarasca, y del mismo modo, gracias a los vestigios arqueológicos con los que se cuenta hoy en día, podemos no solamente hacer inferencias a partir de su ubicación en determinados espacios, sino también ahondar más en la parte tecnológica y sonora, por lo que este primer esfuerzo precisamente tiene como objetivo entender al artefacto sonoro tarasco dentro de su dimensión social.

Por consiguiente, la evidencia arqueológica nos proporcionó información relacionada a artefactos sonoros de carácter percutivo y de viento principalmente, de los cuales la gran mayoría se pudieron preservar en un contexto arqueológico directo, pero en algunos casos se tuvieron que recurrir a ejemplares correspondientes a tiempos posteriores a la conquista de Michoacán y algunos otros solamente se tiene la referencia de su existencia mediante las fuentes documentales escritas.

#### ARTEFACTOS SONOROS EN EL POSCLÁSICO TARDÍO EN MICHOACÁN

Al igual que el resto de las sociedades mesoamericanas, los tarascos desarrollaron todo tipo de artefactos sonoros a excepción de aquellos que utilizan cuerdas para emitir un sonido (pues no hay evidencia ni en el contexto arqueológico ni en la documentación histórica de la existencia de algún tipo de artefacto que cumpla las características de un “cordófono”); utilizaron una amplia variedad de materiales para elaborarlos como la madera, hueso, cerámica, cuero, concha, metal y fibras vegetales principalmente.<sup>6</sup>

En el presente texto presentamos una lista de los principales instrumentos musicales utilizados por la sociedad tarasca durante la

---

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> ALCALÁ, *op. cit.*: 175-181.

<sup>6</sup> DÁJER, *op. cit.*: 27-42.

época prehispánica, donde además se mencionarán parte de sus características tecnológicas, así como su posible uso a partir de lo mencionado en las fuentes históricas y la evidencia arqueológica.

### *Artefactos sonoros de viento*

Sobre estos artefactos debemos decir de entrada que su ejecución necesita de una vibración producida por el aire en su interior para poder emitir un sonido. Se les considera junto a los artefactos percutivos como los más antiguos de la historia de la humanidad, y en el caso de los tarascos, hubo una amplia variedad de este tipo de objetos sonoros.

### *Flauta (Cuiráxetaqua)*

Es uno de los instrumentos con mayor presencia dentro de los contextos arqueológicos del posclásico tardío en Michoacán. Las que se han preservado hasta el momento fueron elaborados a partir de cerámica, aunque no se descarta que también las haya habido de otros materiales como la madera o el hueso. Su forma suele enfocarse en dos estilos básicos: la forma de tubo sencilla con boquilla y salida integrados al cuerpo, de agujeros circulares, y que pueden estar o no ornamentadas, y en segundo plano tenemos la llamada forma “trompeta” o “chirimía” que tiene la particularidad de tener una boquilla adherida al cuerpo tubular de la flauta mediante la técnica del pastillaje y cuyo orificio es en línea horizontal. Finalmente, la parte distal de la flauta es un pabellón en forma de embudo, teniendo entonces una forma muy similar al de la “chirimía” novohispana.

Las flautas tarascas en la gran mayoría de los casos tienen solamente cinco orificios en su cuerpo. En raras ocasiones las flautas pueden ser de doble cuerpo, o inclusive tener hasta seis orificios para emitir distintos sonidos.

Las flautas están presentes en una amplia variedad de espacios como se puede apreciar en la documentación etnohistórica del siglo XVI. Las podemos ver en danzas y ceremonias de carácter religioso, aunque también en ceremonias políticas y rituales relacionados a la guerra.<sup>7</sup> Es importante resaltar que la mayoría de las flautas recuperadas de contexto arqueológico, proceden de espacios ceremoniales, especialmente de carácter funerario, como es el caso de las flautas recuperadas en la zona arqueológica de Tzintzuntzan, que fueron puestas como ofrendas en los diversos entierros humanos que

---

<sup>7</sup> ALCALÁ, *op. cit.*

acompañan a las yácatas de planta mixta.<sup>8</sup> Es interesante resaltar que la presencia de estas en los entierros múltiples de las yácatas pudiera indicar la existencia de ejecutantes profesionales de estos objetos, que fueron enterrados siguiendo la tradición funeraria de los tarascos, pues se tiene la constancia de que importantes personajes de élite como los gobernantes o caciques, solían ser enterrados con quienes les sirvieron en vida.<sup>9</sup>

Esto abre un interesante panorama hacia futuras discusiones de la posibilidad de que estos ejecutantes (tanto “flautistas” como otros tipos de ejecutantes) hubiesen sido parte de gremios especializados, así como sucedía con mucho otros oficios (como los metalurgistas, cantereros, alfareros, cazadores, entre otros),<sup>10</sup> y que esto implica que precisamente también existiera una división entre un ejecutante “instruido” y abocado a las necesidades de las élites, y aquellos ejecutantes informales miembros del subalterno cuyas actividades de ejecución estuvieran más ligadas a los contextos domésticos, las fiestas en los barrios (quatas) y como parte de las actividades de esparcimiento de la población en general.

Hay que recalcar, que son pocas las evidencias arqueológicas de flautas en los contextos domésticos del subalterno, aunque en gran medida esto es debido a que las investigaciones arqueológicas se suelen enfocar en menor medida a dichas áreas por privilegiar la investigación de las zonas de élites. Y al igual que en el caso de las élites, su presencia suele estar presente en los contextos funerarios, denostando que la flauta no solamente tenía una función en la vida, sino también en la muerte.

Del mismo modo, también podemos conjeturar que las flautas tarascas, son parte de una herencia de conocimientos panmesoamericanos, pues guardan semejanzas tecnológicas y fonológicas con flautas descubiertas en contextos arqueológicos correspondientes a temporalidades anteriores al desarrollo del estado tarasco. Un claro ejemplo son las flautas en forma de “trompeta” recuperadas por Helen Pollard en el sitio de Uricho en la misma cuenca lacustre de Pátzcuaro, y que, además, dichas flautas también formaban parte de ofrendas funerarias correspondientes al período epiclásico (650

---

<sup>8</sup> MOEDANO, Hugo, 1941. Estudio preliminar de la Cerámica de Tzintzuntzan, Temporada III. *Revista Mexicana de Estudios Históricos (sobretiro)*. Tomo V, (1). México: 21-42.

<sup>9</sup> ALCALÁ, *op. cit.*: 220-224.

<sup>10</sup> ALCALÁ, *op. cit.*: 175-187.

d.C.-900 d.C.), es decir unos siglos antes del surgimiento del imperio tarasco (1350 d.C.-1522 d.C.).<sup>11</sup>

### *Ocarinas*

Las ocarinas, son el artefacto sonoro de viento más común de encontrar en los sitios arqueológicos del posclásico tardío en Michoacán, y en general de toda la etapa prehispánica. Sus orígenes se remontan prácticamente al surgimiento de las primeras sociedades sedentarias de carácter cacical del período formativo (2000 a.c.-100 a.c.), por lo que hablamos de un objeto con miles de años de desarrollo y que su forma rara vez varió respecto a sus versiones anteriores. Las ocarinas preservadas al igual que las flautas, son de cerámica y presentan una amplia variedad de formas, pues las suele haber zoomorfas, antropomorfas, fitomorfas, circulares, cruciformes, entre otras.<sup>12</sup>

A pesar de ser el instrumento más presente en el registro arqueológico, llama la atención lo poco que es mencionada en la documentación etnohistórica colonial. Tenían una función similar que la flauta, teniendo la capacidad de también poder ejecutar de cinco a seis notas musicales (aunque también había ocarinas tritonales).<sup>13</sup> Era un instrumento sumamente portátil y muy distribuido tanto en los contextos ceremoniales de élite, como en los contextos domésticos de la gente común.

En el caso de Tzintzuntzan, llama la atención la concentración de este tipo de artefactos como ofrendas de la yácata III,<sup>14</sup> aunque también aparecen como ofrendas de los entierros asociados a el resto de las otras yácatas. Inclusive, algunas de las formas de estas ocarinas, bien pudieran estar correlacionadas a ciertos cultos de deidades específicas, pues una de estas ocarinas encontradas como ofrenda de la yácata III cuenta con una decoración de una figura de características antropo-zoomorfas, pues el cuerpo de la ocarina es el propio cuerpo de la figurilla que tiene dos brazos, un rostro con orejeras y un tocado de plumas en la cabeza, pero que el aspecto más llamativo se centra en su

---

<sup>11</sup> POLLARD, H., 2005. "Michoacán en el mundo mesoamericano prehispánico: Erongaricuario y los estados Teotihuacano y Tarasco", en *El Antiguo Occidente de México*. El Colegio de Michoacán. México: 283-303

<sup>12</sup> DÁJER, *op. cit.*: 49-51.

<sup>13</sup> *Ibidem*: 64-65.

<sup>14</sup> Se encontraron un total de 19 ocarinas de barro como parte de la ofrenda de la yácata III durante los trabajos arqueológicos correspondientes a la temporada X de Tzintzuntzan, *cfr.* CABRERA, Rubén, 1988. "Nuevos resultados de Tzintzuntzan, Michoacán, en su décima temporada de excavación." En *Memoria de la Primera reunión sobre las sociedades prehispánicas en el centro-occidente de México*. INAH. México: 193-218.

boca pues cuenta con una especie de máscara que simula el pico de un ave, este tipo de representación iconográfica, suele estar asociada principalmente a la deidad del viento (Ehecatl entre los Nahuas o Edahi entre los otomíes),<sup>15</sup> por lo que bien pudiera tratarse de una versión tarasca de dicha deidad, cuya iconografía es más similar a como era representado en los grupos otopames que a los nahuas.

Del mismo modo, esta deidad en el mundo panmesoamericano, está muy relacionado con la visión del mundo dividido en cuatro rumbos,<sup>16</sup> por lo que también entre las ocarinas recuperadas, llaman la atención aquellas que son circulares, pero con una decoración esgrafiada que divide el círculo en cuatro partes, o las que son propiamente de forma cruciforme. También las formas de canidos son habituales en las ocarinas del posclásico tardío.<sup>17</sup>

### *Silbatos*

Al igual que las flautas y las ocarinas son un artefacto sonoro común de encontrar en el registro arqueológico. Eran elaborados principalmente en cerámica y tienen una forma sencilla comprendida por una boquilla con solo un orificio inferior por el cual se expulsa el aire y emite un sonido agudo.<sup>18</sup> Debido a la carencia de información en las fuentes etnohistóricas del siglo XVI, es muy difícil poder interpretar con certeza cuál era su uso social y bajo qué condiciones se usaba; al igual que la flauta y la ocarina, la presencia de silbatos es mucho mayor en los contextos de elite. Los silbatos al igual que las ocarinas tienen una amplia variedad de formas que van desde las antropomorfas, zoomorfas (especialmente de aves) y diversas figuras geométricas.

En el caso de Tzintzuntzan, llama la atención la presencia de silbatos correspondientes a la etapa colonial temprana, donde dichos instrumentos fueron ornamentados con rostros antropomorfos con características fenotípicas propias de los pobladores de origen africano, aunado a que dichos silbatos son de color negro. Los rostros fueron adheridos a la boquilla del silbato mediante una aplicación de cerámica por molde.<sup>19</sup> No se tiene certeza total de porque razón está vinculado el

---

<sup>15</sup> GONZÁLEZ RIZO, Erick, 2021. "Ehecatl y las deidades de la lluvia en la región de Tequila, Jalisco durante el Epiclásico y Posclásico (600-1521 d.C.)", en *Revista Chicomoztoc*. Vol. 3, núm. 5. México: 72-101.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> CABRERA, *op. cit.*: 193-218.

<sup>18</sup> DÁJER, *op. cit.*: 49-51.

<sup>19</sup> ROBLES, Nelly y LANDA, Olga Lidia, 2011. *Proyecto especial Michoacán: mantenimiento y puesta en valor de las zonas arqueológicas de Tzintzuntzan, Ihuatzio, Tingambato, Huandacareo y Tres*

silbato con los rostros de individuos africanos, y si esto tenga una relación con que el negro era un color asociado al inframundo y a la guerra.

En otros contextos de sociedades indígenas americanos, el silbato al emular el sonido de las aves, era muy utilizado en actividades como la cacería para precisamente poder transmitir mensajes sin que esto alertara a las presas de su presencia por lo que no se puede descartar que tuvieran un uso similar en la guerra, sobre todo en el caso tarasco que se caracterizó por ser una sociedad sumamente bélica.

### *Trompetas*

Finalmente, como último artefacto sonoro de viento del cual se cuenta con un registro tanto en documentación histórica como en el contexto arqueológico, tenemos las trompetas, que a diferencia de las flautas, ocarinas y silbatos donde el tránsito del aire suele ser limpio, en la trompeta tiene que estar acompañada de una vibración provocada por movimientos de la boca. Para el caso tarasco, se tiene la noción de la existencia de dos tipos de trompeta, aquellas que eran manufacturadas en restos vegetales, como lo puede ser el corazón del maguey o quiote, así como en jícaras secas largas, llamadas *Pungatucagua* y las más comunes de encontrar en el contexto arqueológico que son las elaboradas en concha,<sup>20</sup> especialmente de caracoles marinos de gran tamaño, de entre los cuales podemos destacar la *Strombus Gigas* y la *Turbinella Angulata*, como las más comunes, resaltando el hecho de que una considerable cantidad de estas trompetas, fueron manufacturadas en caracoles provenientes del caribe, a estas trompetas se les llamaba *Puuagua*,<sup>21</sup> y son parte de las evidencias que muestran una importante red comercio entre el estado tarasco con otras regiones en Mesoamérica como el caribe y la costa del pacífico.

Es también importante mencionar que a los ejecutantes de trompetas se les conocía como los *Pungacucha*,<sup>22</sup> y al igual que otros oficios que estaban presentes en el pueblo tarasco, llegaron a conformarse como un gremio especializado, por lo cual evidencia una

---

*cerritos*. Informe técnico de actividades, temporada 2011-2012. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.

<sup>20</sup> AUTOR O AUTORES DESCONOCIDOS (ANÓNIMO), 1991. *Diccionario Grande de la lengua de Michoacán*. Introducción, paleografía y notas de J. Benedict Warren. Morelia, Fimax Publicistas, II tomos, (Colección —Fuentes de la Lengua Tarasca o Purépechal vol. VI), México: 451.

<sup>21</sup> GILBERTI, *op. cit.*: 241.

<sup>22</sup> AUTOR O AUTORES DESCONOCIDOS (ANÓNIMO), 1991. *op. cit.*: 451.

práctica que estaba regulada y que había un proceso de educativo de por medio.

El uso de las trompetas la podemos ver de manera clara en rituales como las ceremonias funerarias de los gobernantes tal como lo muestra la *Relación de Michoacán*,<sup>23</sup> y en otros casos mesoamericanos, las trompetas de caracol están asociadas a la guerra, cosa que en ambos casos podría asociarse con el simbolismo que de por sí hay detrás de los caracoles marinos (*Cuchunda* en Purépecha),<sup>24</sup> pues hay que resaltar que el inframundo dentro de la cosmovisión tarasca está ínfimamente vinculado con los contextos acuáticos,<sup>25</sup> por lo que podría explicar también la alta presencia de este tipo de trompetas en ofrendas funerarias tarascas, como el caso de las trompetas de caracol que acompañaban a los entierros dispuestos en las cinco yácatas de Tzintzuntzan.<sup>26</sup>

Por otro lado, también el vínculo entre la trompeta de caracol y la guerra parece ser un hecho en el caso tarasco, recordando que el planeta venus conocido como *Hozqua Quangari* (estrella valiente en Purépecha) que a su vez está vinculado con la orden militar de los *Quangariechas* (hombres valientes en Purépecha),<sup>27</sup> es representado dentro de la iconografía tarasca como un caracol marino cortado a la mitad, tal como sucede en otros contextos mesoamericanos.<sup>28</sup>

### *Artefactos sonoros percutivos*

Por otro lado, en el contexto tarasco se cuenta con una amplia variedad de artefactos que emiten sonido a partir de una percusión que puede ser directa o indirecta, aunque la gran mayoría de estos objetos eran elaborados en materiales perecederos y por lo tanto su presencia en los contextos arqueológicos suele ser mucho más limitada en comparación a los artefactos sonoros de viento. Es por ello que, sobre estos artefactos, se vuelve imperante el trabajo que se pueda realizar a partir de las fuentes documentales escritas del siglo XVI y siglos posteriores, así como del trabajo etnográfico en comunidades en donde todavía se

---

<sup>23</sup> ALCALÁ, *op. cit.*: 220.

<sup>24</sup> AUTOR O AUTORES DESCONOCIDOS (ANÓNIMO), 1991. *op. cit.*: 107.

<sup>25</sup> MARTÍNEZ, Roberto, 2013. "Muerte y destinos post-mortem entre los tarascos prehispánicos", en *Anales de Antropología*, vol. 47, núm. 1, México: 211-242.

<sup>26</sup> CASTRO-LEAL, Marcia, 1988. *Tzintzuntzan: Capital de los Tarascos*. Gobierno del estado de Michoacán. Morelia, México.

<sup>27</sup> ALCALÁ, *op. cit.*: 180.

<sup>28</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, Verónica, 2011. *Imágenes en Piedra de Tzintzuntzan, Michoacán. Un arte prehispánico y virreinal*. UNAM. México: 176-177.

preservan tradiciones relacionadas a la manufactura de dichos artefactos, así como de su ejecución.

### *Tambores de membrana*

Uno de los artefactos sonoros más mencionados en las fuentes históricas, aunque prácticamente ausente en el contexto arqueológico, son los tambores de membrana, que son básicamente aquellos contenedores huecos principalmente elaborados a partir de madera, que uno de sus orificios es tapado por una membrana que puede tratarse de piel de animal o hasta humana, aunque lo más regular seguramente fue el cuero de venado.<sup>29</sup>

Los tambores de membranas se pueden llegar a ver en algunos de los documentos etnohistóricos elaborados durante el siglo XVI y siglos posteriores, no obstante, solamente existe un objeto proveniente del registro arqueológico que nos brinda mayor información sobre estos artefactos. Se trata de una figurilla de cerámica que muestra una figura antropomorfa que sostiene junto a su cuerpo un tambor de membrana, lo interesante de la figurilla es que muestra de entrada la existencia de un pequeño tambor que se colocaba sobre la pierna y se rodeaba con los dos brazos para finalmente ser ejecutado con las manos. Esta figurilla fue encontrada durante los trabajos del Proyecto Especial Michoacán en la zona arqueológica de Tzintzuntzan.<sup>30</sup>

Por otro lado, en los diccionarios se puede ver registradas varias palabras relacionadas al tambor y su ejecución, conocido por los antiguos Tarascos como *Tauengua*, llama la atención que el verbo *taueani* que significa “tocar el tambor” es hasta cierto punto también una palabra que engloba la ejecución de cualquier artefacto sonoro, demostrando entonces la importancia que podía llegar el tambor dentro de las prácticas sonoras de los tarascos. Del mismo, también se tiene al *taueri*, que era el ejecutor de este instrumento o también podríamos llamarlo “tamborilero”,<sup>31</sup> mostrando a su vez una sobre especialización de la ejecución de este artefacto.

### *Tambores sin membrana*

Por otra parte, además del tambor de membrana, se cuenta con la información de tambores cuyo sonido es emitido completamente por el

---

<sup>29</sup> DÁJER, *op. cit.*: 43-45.

<sup>30</sup> ROBLES, Nelly y LANDA, Olga Lidia, *op. cit.*

<sup>31</sup> AUTOR O AUTORES DESCONOCIDOS (ANÓNIMO), 1991. *op. cit.*: 566.

cuerpo o materia prima de la que está hecho. En la Relación de Michoacán se cuenta con el testimonio de tambores hechos de caparazón de tortuga, aunque no describe más al respecto, pues pudieran tratarse de pequeños tambores de caparazones de tortugas terrestres, o grandes tambores que seguramente estuvieron hechos de caparazones de tortugas marinas, por lo cual sería una evidencia de la importante que tenía para los tarascos el tener contacto con la costa, además de que llama la atención de que precisamente estos tambores se tocaban durante rituales funerarios usando huesos de cocodrilo (caimán como es referido en la fuente), pues son descritos durante la ceremonia de cremación y enterramiento del *irécha* o *cazonci*,<sup>32</sup> recalcando la importante relación que había entre el inframundo y los contextos acuáticos desde la cosmovisión tarasca.

Para cerrar el apartado de los tambores, también existe evidencia de otro tipo de tambor, no obstante, estos testimonios corresponden exclusivamente al contexto arqueológico, y se tratan de dos figurillas antropomorfas de cerámica, cuyo estilo parece corresponder al período clásico (0-650 d.c.) es decir mucho antes del surgimiento del estado tarasco, se encuentran sedentes sobre lo que parece ser un tronco hueco (parecido al teponaztli o la cuiringua) que tiene un orificio sobre uno de sus bordes, y que es ejecutado con las manos.

A pesar de que corresponde a una representación anterior al desarrollo del estado tarasco, existe la posibilidad de que este tipo de tambores sobrevivieran hasta el posclásico tardío en el contexto geográfico de Michoacán. Estas figurillas forman parte de la colección del museo del estado de Michoacán y fueron registradas durante el trabajo de Jorge Dájer,<sup>33</sup> y aunque no tienen un contexto definido, sí queda claro que su manufactura corresponde a las tradiciones cerámicas de Michoacán.

Los tambores son referidos en las fuentes etnohistóricas del siglo XVI como parte de actividades ceremoniales, principalmente en fiestas religiosas, aunque también existen referencias de su uso en fiestas del común. Otro de sus principales usos está ligado a la guerra. El sonido del tambor en este tipo situaciones, por lo regular iba acompañado del sonar de las trompetas de caracol.<sup>34</sup>

### *Cuiringua (Teponaztli en Náhuatl)*

---

<sup>32</sup> ALCALÁ, *op. cit.*: 243-244.

<sup>33</sup> DÁJER, *op. cit.*: 69.

<sup>34</sup> ALCALÁ, *op. cit.*

Dicho sea de paso, que retomando el ejemplo anterior del tronco de madera hueco, tenemos a uno de los artefactos sonoros más característicos del mundo prehispánico, hablamos del caso de la *Cuiringua* o *Teponaztli*, que se trata precisamente de un tronco de madera hueco, que sin embargo, en lugar de tener una perforación en alguna de sus partes distales, lo que tiene son dos lengüetillas en una de sus caras, las cuales al ser percutidas, emiten sonidos huecos pero a su vez de carácter medio, es decir con una frecuencia más elevada que la de un tambor.

Sobre estos artefactos, tenemos dos interesantes representaciones en documentos escritos, la primera de ellas corresponde a la Relación de Michoacán, en donde en la lámina XXVI se visualiza un individuo tocando una cuiringua que tiene forma zoomorfa,<sup>35</sup> y el otro testimonio se trata de una de las láminas (número) de la crónica de Michoacán de Fray Pablo Beaumont, donde también se ve dicho artefacto, pero de forma sencilla, en ambos casos, se ve que el instrumento es ejecutado mediante el uso de baquetas. Esta imagen es bastante interesante ya que vemos al ejecutor formando parte de las actividades de la corte del palacio y cercano al propio Irécha.<sup>36</sup>

Aunque cabe destacar, la falta de ejemplares provenientes del contexto arqueológico, pero evidentemente su ausencia se debe a que se trata de un artefacto hecho de un material perecedero, por lo que solamente se cuenta con ejemplares etnográficos a la mano, aunque destacan dos artefactos que forman parte de la colección del museo regional michoacano, una cuiringua sencilla y una que tiene en una de sus bordes, el rostro tallado de un topo, siendo este último uno de las curinguas más interesantes con las que se cuenta, aunque en ambos casos, se desconoce su origen y contexto.

### *Cascabeles, sonajas y raspadores*

Finalmente, tanto en el registro arqueológico como en las fuentes documentales escritas, existe bastante información relacionada a estos artefactos sonoros que están presentes en distintos tipos de ceremonias, aunque como en todos los casos anteriores, sigue existiendo una inquietante falta de información respecto a su uso en los espacios no rituales o de la gente común.

Respecto a estos artefactos, llama la atención que como tal parece no haber una distinción clara entre sonaja o cascabel como la

---

<sup>35</sup> ALCALÁ, *op. cit.*: 162.

<sup>36</sup> BEAUMONT, Fray Pablo, 1895. *Crónica de Michoacán*, Tomo II. Basal Editores. México.

tenemos hoy en día desde nuestra percepción occidental, pues solamente los diccionarios mencionan la palabra *Cautzaheuqua* como la única para referirse a un artefacto cuyo sonido se emite por un objeto que en su interior emite ruido al agitarse y chocar con las paredes del recipiente que lo rodea.<sup>37</sup> No obstante, sí parece haber una distinción entre los diferentes tipos de cascabeles que hay, aunque no queda claro si esta distinción está ligada a la materia prima de la que están hechos (ya que hay cascabeles y sonajas hechos en cerámica, concha, cobre, plata y oro) o a su uso dentro de una ceremonia. Tal es el caso del vocablo *Tiamu Axuni Uecahehaqua*,<sup>38</sup> que también se utilizaba para referirse a los cascabeles, aunque llama la atención el uso de la palabra “axuni” que significa venado, recordando que en la relación de Michoacán, se encuentra el testimonio de que durante las danzas rituales, danzantes, sacerdotes o inclusive gobernantes se amarraban cascabeles en la pantorrilla con una banda que estaba hecha de cuero de venado.<sup>39</sup>

Hay que resaltar el hecho de que existen varios ejemplares arqueológicos de estas bandas de cuero de venado con cascabeles que, en todos los casos, están hechos de cobre. Estos ejemplares muy bien preservados, se encontraron durante las excavaciones de las yácatas de Tzintzuntzan y formaban parte de las ricas ofrendas que se encontraban alrededor de estas yácatas, inclusive se tiene el caso del entierro 32 de la yácata V, en donde el individuo todavía preservaba los cascabeles con el cuero de venado, sobre ambas tibias y peronés.<sup>40</sup>

Las sonajas suelen ser objetos bastante raros de encontrar y los pocos ejemplares disponibles corresponden a sonajas precisamente de cerámica. Curiosamente uno de los artefactos sonoros más interesantes del posclásico tardío y de la cultura tarasca en particular, son sus cajetes trípodes con soportes huecos que contienen dentro un objeto redondo de cerámica que, al mover el cajete, este genera el característico sonido de una sonaja. El mismo fenómeno sucede en los soportes de algunos otros artefactos como los sahumerios. Dado al tipo de contexto en el que se suelen encontrar estos recipientes (como ofrendas funerarias o como ofrendas de templos), es clara su importancia en rituales y ceremonias religiosas, que no solamente iban acompañadas de olores, imágenes, y movimientos corporales, sino también sonidos.

---

<sup>37</sup> GILBERTI, *op. cit.*: 486.

<sup>38</sup> *Idem*.

<sup>39</sup> ALCALÁ, *op. cit.*

<sup>40</sup> DE LA BORBOLLA, Daniel Rubín, 1944. “Orfebrería Tarasca”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 3, México: 127-138.

Un claro ejemplo de la importancia que podía tener el sonido de la sonaja, está reflejado en el bastón-lanza que utilizaban sacerdotes y nobles durante las ceremonias religiosas y juicios, pues además de ser un símbolo de poder, este bastón de nombre *tapinziran*, era hueco y estaba relleno probablemente de semillas, arena o pelotillas de cerámica, por lo que discursos religiosos, políticos y judiciales con todos los gestos corporales que ellos conllevaban, también iba acompañado del sonido de sonaja.<sup>41</sup>

Por otro lado, tenemos el caso de los raspadores (llamados Omechicahuaztli en el caso Mexica), que, en el contexto arqueológico de Michoacán, se los ha encontrado preferentemente de hueso humano o de animales como venado en distintos sitios arqueológicos como en el malpaís de Zacapu o la propia zona arqueológica de Tzintzuntzan. Aunque hay que hacer énfasis en el hecho de que no todos los huesos ranurados que se encuentran en el contexto arqueológico tienen la finalidad de emitir algún tipo de sonido, pues también muchos de estos huesos largos, parecen no presentar desgaste o huellas de uso, haciendo que su uso siga siendo desconocido.<sup>42</sup>

#### COMENTARIOS FINALES

En resumen, la música desempeñó un papel fundamental en los rituales de la élite tarasca, sin embargo, existe una carencia significativa de conocimiento acerca de la música en los estratos sociales subalternos, que como ya se dijo, en gran medida esto se debe a lo poco que se han trabajado los contextos pertenecientes a este sector de la sociedad.

Por otro lado, es plausible que algunos de estos artefactos sonoros estuvieran estrechamente vinculados a la adoración de deidades específicas, particularmente la deidad del viento y la del inframundo (cuyos nombres siguen siendo un enigma en el caso tarasco, sin embargo, con el proseguir de las investigaciones, se van encontrando mayores datos relacionados a su existencia y su culto).

Hablando de la parte religiosa, los entierros de Tzintzuntzan, nos demuestran que estos artefactos no solo tuvieron relevancia durante la vida, sino que también formaban parte integral de las creencias sobre la muerte y la “vida” en el inframundo, por lo que no solamente eran vistos como objetos “útiles”, sino que también tienen la capacidad de adquirir

---

<sup>41</sup> ACUÑA, René, 1987. Relación de Cuiseo de la Laguna, en *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Michoacán*, UNAM, México: 75-92.

<sup>42</sup> PEREIRA, Gregory, 2005. The Utilization of Grooved Human Bones: A Reanalysis of Artificially Modified Human Bones Excavated by Carl Lumholtz at Zacapu, Michoacán, Mexico, en *Latin American Antiquity*, vol. 16, núm. 3, Estados Unidos: 293-312.

el estatus de ofrenda, así como los posibles valores simbólicos que tuvieron en actividades como las ceremonias religiosas y la guerra.

Aunque persisten lagunas en la comprensión de la música tarasca, este estudio se presenta como un primer acercamiento al análisis de los artefactos sonoros de la época del posclásico tardío en Michoacán y más que una conclusión, se puede tomar como el inicio de una reflexión mucho más profunda que en el futuro se pueda llevar a cabo a través del diálogo entre los distintos investigadores que estén interesados en comprender más sobre este aspecto de la sociedad tarasca.

## Fuentes de Información

### BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, René, 1987. “Relación de Cuiseo de la Laguna”, en *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Michoacán*, UNAM, México: 75-92.
- AUTOR O AUTORES DESCONOCIDOS (ANÓNIMO), 1991. *Diccionario Grande de la lengua de Michoacán*. Introducción, paleografía y notas de J. Benedict Warren. Morelia, Fimax Publicistas, II tomos, (Colección —Fuentes de la Lengua Tarasca o Purépechal vol. VI), México.
- BEAUMONT, Fray Pablo. *Crónica de Michoacán*, Tomo II. Basal Editores. México.
- CABRERA, Rubén, 1988. “Nuevos resultados de Tzintzuntzan, Michoacán, en su décima temporada de excavación”, 2ª Memoria de la Primera reunión sobre las sociedades prehispánicas en el centro-occidente de México. INAH. México: 193-218.
- CASTRO-LEAL, Marcia, 1988. *Tzintzuntzan: Capital de los Tarascos*. Gobierno del estado de Michoacán. Morelia, México.
- DÁJER, Jorge, 1995. *Los Artefactos Sonoros Precolombinos, desde su descubrimiento en Michoacán*, Empresa Libre de Autoeditores-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- DE LA BORBOLLA, Daniel Rubín, 1944. “Orfebrería Tarasca”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 3, México.
- GILBERTI, Maturino, 1983. *Vocabulario en lengua de Mechuacan compuesto por el reverendo padre Fray Maturino Gilberti de la orden del seráfico padre san francisco... (año de 1559)*. Basal editores. México.

- GONZÁLEZ RIZO, Erick, 2021. “Ehécatl y las deidades de la lluvia en la región de Tequila, Jalisco durante el Epiclásico y Posclásico (600-1521 d.C.)”, en *Revista Chicomoztoc*. Vol. 3, núm. 5. México: 72-101.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, Verónica, 2011. *Imágenes en Piedra de Tzintzuntzan, Michoacán. Un arte prehispánico y virreinal*. UNAM. México.
- MARTÍNEZ, Roberto, 2013. “Muerte y destinos post-mortem entre los tarascos prehispánicos”, en *Anales de Antropología*, vol. 47, núm. 1, México: 211-242.
- MOEDANO, Hugo, 1941. “Estudio preliminar de la Cerámica de Tzintzuntzan”, Temporada III. *Revista Mexicana de Estudios Históricos (sobretiro)*. Tomo V, (1). México: 21-42.
- PEREIRA, Gregory, 2005. “The Utilization of Grooved Human Bones: A Reanalysis of Artificially Modified Human Bones Excavated by Carl Lumholtz at Zacapu, Michoacán, Mexico”, en *Latin American Antiquity*, vol. 16, núm. 3, Estados Unidos: 293-312.
- POLLARD, H. 2005. Michoacán en el mundo mesoamericano prehispánico: Erongarícuaro y los estados Teotihuacano y Tarasco. En *El Antiguo Occidente de México*. El Colegio de Michoacán. México: 283-303.
- PUNZO, José Luis., Martínez, Dante y Alejandro Valdés, 2020. “Distribución geográfica de la Yácata de planta mixta en Michoacán, México”, en *Historia y conservación del patrimonio edificado*, vol. 2, núm. 4, México: 22-47.
- ROBLES, Nelly y Olga Lidia Landa, 2011. *Proyecto especial Michoacán: mantenimiento y puesta en valor de las zonas arqueológicas de Tzintzuntzan, Ihuatzio, Tingambato, Huandacareo y Tres cerritos*. Informe técnico de actividades, temporada 2011-2012. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.

# Charhaku: Acercamiento a las sonoridades matlanzincas y/o pirindas a través de los artefactos sonoros encontrados en Charo, Michoacán, México, posibilidades desde la arqueomusicología

HÉCTOR ISAAC BORGES MONTAÑO  
CONSERVATORIO P'URHÉPECHA

## INTRODUCCIÓN

En el 2018, gracias a la complicitad Arturo Moctezuma –entonces director del Museo Comunitario Charhaku– tuvimos acceso a una serie de artefactos sonoros, en su mayoría aerófonos sin clasificación ni ningún estudio previo, más que unas someras fichas técnicas de la exhibición aunadas al número de serie y registro ante el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Arturo nos brindó acceso –con las respectivas medidas de prevención y cuidado– a los artefactos sonoros; lo que nos permitió establecer las medidas y capacidades sonoras de los mismos. En este acercamiento pretendemos: 1) presentar la información recabada en el 2018 y, 2) exponer algunas posibilidades contextuales en torno a los artefactos sonoros encontrados.

No pretendemos hacer un estado del arte de las investigaciones en materia de arte sonoro precolombino, empero sí consideramos importante mencionar que, al menos en materia de la música de los *Pirindas* no se conserva documentación que permita comprender los sistemas sonoros previos a los asentamientos hispanos. Es posible que se tratase de cultura aural ágrafa, lo que denotaría aún más la complejidad en torno a cualquier posibilidad de entendimiento de los sistemas sonoros. A pesar de ello, consideramos importante mencionar algunos esfuerzos en la investigación de las fuentes existentes; por un lado, los códices que describen los hechos musicales y, otros tantos en los que se ilustran y describen los artefactos sonoros; y por otro, la gran cantidad de artefactos sonoros que se han descubierto y conservado en múltiples museos en México.

Both describe la arqueomusicología, que el resultado de un mestizaje entre la Musicología, que el autor define como: “el estudio del fenómeno de la música”, y la arqueología “el estudio de las cosas del pasado”.<sup>43</sup> El autor, dentro de sus reflexiones teórico metodológicas

---

<sup>43</sup> BOTH, Adje, Amd. 2009. “Music Archeology: Some Methodological and Theoretical Considerations”, *Yearbook for Traditional Music*, num. 41:1-11.

considera que la arqueomusicología está más allá de estos planteamientos iniciales ya que incorpora metodologías de la etnomusicología y de la arqueología experimental, el autor sintetiza las fuentes de la arqueomusicología de la siguiente manera:

- Los artefactos sonoros: Se aplica el método de campo investigativo organológico y acústico tomando en cuenta las técnicas de la etnoarqueología y la arqueología experimental. Además, se toma en consideración la iconografía de los instrumentos y su contexto arqueológico.<sup>44</sup>
- Las representaciones escultóricas, en relieve y pictográficas de los músicos, danzantes e instrumentos musicales: Se aplica en método iconográfico. Además, se toma en consideración el contexto arqueológico de los artefactos y se compara el material con los datos organológicos.
- Las fuentes etnohistóricas de los siglos XVI y XVII relatando prácticas musicales y la terminología musical. Se aplica el método del campo investigativo etnohistórico y etnolingüístico.
- Los datos etnomusicológicos de campo acerca de grupos étnicos en las que se conservan aspectos de las tradiciones musicales prehispánicas. Se aplica el método de campo investigativo etnomusicológico y la técnica de la analogía etnográfica del campo etnoarqueológico.<sup>45</sup>

Esta relación entre las tipologías de fuentes y las rutas metodológicas las sintetiza el autor en el “Modelo metodológico de la arqueomusicología prehispánica”:

---

<sup>44</sup> Sobre la etnoarqueología: “se dedica al estudio del presente para comprender el pasado [...] se pretende que la comparación del registro arqueológico con los datos etnográficos de los grupos étnicos de la tradición oral representa una válida fuente de hipótesis.” *Ibidem*: 6.

<sup>45</sup> *Ibidem*: 9.

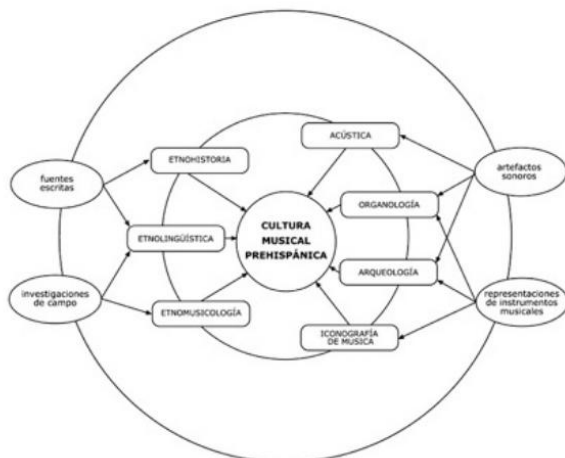


Gráfico 1: Diagrama metodológico de la Arqueomusicología, recuperado de Both 2009.

Así pues, nos proponemos a aplicar, en la medida de las posibilidades que permiten las fuentes, el modelo propuesto por Both - derivación del modelo de la arqueomusicología de Oisen-.

## LOS ARTEFACTOS SONOROS RESGUARDADOS EN EL MUSEO REGIONAL CHARHAKU

El museo Charaku Museo Comunitario, se ubica en la parte lateral a la plaza principal de la cabecera municipal de Charo, contiene diversas muestras históricas, documentos que permiten ilustrar la historia de Charo; mapas, libros desde el siglo XVI y en adelante, así como piezas precolombinas, en su remodelación y fundación como el actual Museo, se colaboró con el INAH por lo que se realizó un proceso de validación de las piezas que serán tratadas en este ensayo; en cuanto a su datación, solo se menciona que son precolombinas. En cuanto a la colección en su mayoría son fragmentos de vasijas, pipas, collares de hueso, cuentas funerarias y figurillas, fragmentadas o íntegras.

## DESCRIPCIÓN MORFOLÓGICA Y ORGANOLÓGICA DE LOS ARTEFACTOS SONOROS

Dentro del museo se encontraron seis figurillas, unas en las cajas de “pedacería” fuera de exhibición, y tres de ellas en exhibición. Todos los artefactos están manufacturados en arcilla, autenticada por el INAH. Las piezas las adquirió el museo a través de la donación por parte de los habitantes del municipio, quiénes se relata que las encontraron al realizar excavaciones —para construir espacios habitacionales o en la labor del capo—. A continuación, se procede a hacer una descripción física, en la que se puntualizan los elementos que los constituyen como artefactos sonoros:

1. Se trata del fragmento de un aerófono, ya que tiene una pequeña cámara de insuflación y un bisel —con su respectivo agujero—; se trata de una figurilla de barro, se propone —al ver la forma que sigue el quiebre del barro— que la cámara acústica fuera circular, sin embargo, es completamente desconocido si en la misma habría aberturas de obturación que permitieran los cambios de alturas, y, en caso de que sí, cuál sería la capacidad sonora de la misma.



Ilustración 1: Visión lateral de la primera figura. Fotografía Adrián Lázaro

2. La segunda pieza, se propone que sea la cámara acústica de alguna “flauta” —resulta similar a la réplica completa que se encuentra en el museo— sin embargo, carece de cualquier característica que le permita ser catalogada como instrumento sonoro, se trata de una figura tubular de barro con terminación cónica en su exterior.



Ilustración 3: Vista lateral de la segunda figurilla estudiada. Fotografía Adrián Lázaro.

3. La tercera pieza se propone que sea la cámara acústica de una “ocarina”, es decir, de un aerófono globular —como resultado de la comparación con otra pieza ubicada en el mismo museo—, al tratarse de un fragmento de barro, también se desconocen todas las demás características.



Ilustración 2: Vista trasera de la tercera figurilla. Fotografía Adrián Lázaro.

4. La cuarta pieza se propone que sea la cámara de insuflación de algún aerófono, sin embargo solo se encontró ese fragmento dentro de la “pedacería” en el museo, se propone esto debido a la forma “rectangular”, lo que descarta que se trate de alguna

cuenta fúnebre, también se descarta el uso en algún collar por dos razones: se trata de un fragmento muy grande para ser una cuenta y está fragmentado, lo que implica que se trata de algo aún más grande; la forma y posición del conducto tubular no coinciden con las de los collares que se encuentran en el museo. Por ende, se propone que sea la embocadura de algún aerófono, con su respectiva cámara tubular de insuflación.



Ilustración 5: Cuarta figurilla descrita. Fotografía Adrián Lázaro.

5. La quinta pieza se trata de un aerófono globular que posee cuatro agujeros de obturación, un bisel y su cámara acústica. Se trata de la única pieza, validada, que puede ser considerada como un instrumento en su totalidad. Posee ocho orificios en la parte decorativa inferior, fuera de la cámara acústica, por lo que no generan cambios de alturas. El bisel es circular y se encuentra justo por encima de la cámara acústica, rodeado de los cuatro agujeros de obturación. Posee un pequeño conducto, cámara de insuflación, de forma rectangular, en cuanto a las decoraciones no hay más detalles que cuatro secciones que podrían ser extremidades o bases de apoyo y algunos decorados en el barro.



Ilustración 4: Visión panorámica de la quinta figurilla, Fotografías Adrián Lázaro.

6. La sexta pieza se trata de la apócrifa o imitación que se encuentra albergada en el museo, se trata de un aerófono con cámara de insuflación y cámara acústica, posiblemente de una especie de flauta, con bisel, agujero para el bisel; su forma es cónica y posee una serie de decorados en la parte superior, se desconoce a qué evoquen los mismos, carece de agujeros de obturación.



Ilustración 6: Sexta figurilla "réplica". Fotografía Adrián Lázaro.

De los seis artefactos sonoros conservados en el museo, en su totalidad se trata de aerófonos realizados con arcilla. Así pues, según la clasificación Hornostels y Sachs, se tratarían de aerófonos de sople verdadero, de filo o flautas. Para la última caracterización, podemos especular que las figuras 2 y 4 corresponderían a una cámara abierta por la longitud de la cámara de insuflación en relación con el aerófono globular completo conservado, con respecto a si conservaba agujeros o no, carecemos de la información material que nos permita especular al respecto. Con respecto a las piezas 1 y 5, seguirían la misma descripción catalográfica, con la variación de ser de cámara cerrada; y, aunque desconocemos con respecto a la primera, la quinta tenemos la certeza que contiene agujeros.

Así pues, proponemos el siguiente modelo catalográfico, que incorpora primero el numeral del INAH, seguido de los numerales correspondientes a Hornostels y Sachs.<sup>46</sup> En el caso de las piezas que

---

<sup>46</sup> HORNOSTEL, Erick M., SACHS, Curt, 1914. *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*: 553-590.

carecen de ficha de registro en el INAH ya sea por su incorporación posterior, o bien por tratarse de pedacería, indicamos con un “-” la falta de información precisa.

Registro INAH	Número Museo	Aerófono	De soplo (verdadero)	De filo o flautas	Carrada / Abierta	Con/ sin agujeros
REG.2924.PM.24	1117	4	2	1	111	-
REG.2924 -	-	4	2	1	-	-
-	-	4	-	-	111	-
-	-	4	2	1	-	-
REG.2924.PM.66	-	4	2	1	111	22

### CARACTERÍSTICAS ACÚSTICAS DE LA QUINTA PIEZA DEL MUSEO CHARAKHU

En cuanto a las características acústicas de los instrumentos sonoros ubicados en el Museo Charhaku, al igual que en el caso de la catalogación, solo es posible adentrarse en las especificaciones de la figura número 5. Inicialmente se procede a realizarse un análisis del espectro sonoro del artefacto —es decir, de toda la capacidad sonora del mismo—.

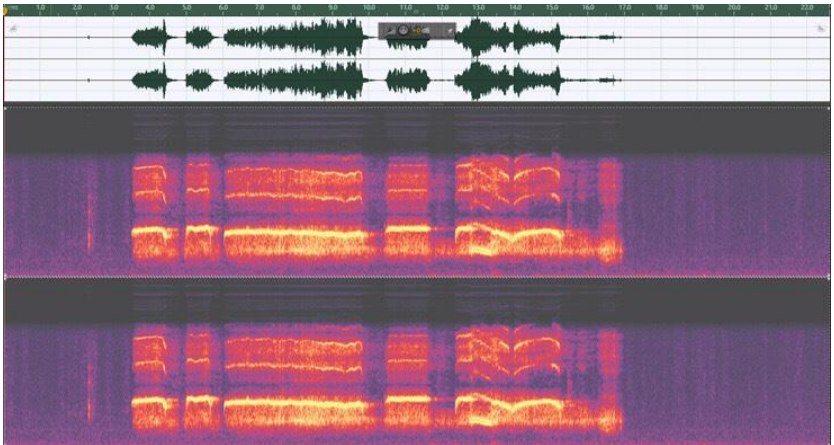


Ilustración 7: Espectro sonoro del artefacto, extraído de la grabación del instrumento y analizado a través de Adobe Audition.

Para recabar las posibilidades acústicas del instrumento optamos por una grabación *in situ*, al momento de la investigación se realizó con equipo de grabación básico; asimismo, se procuró un flujo de aire constante para poder medir las alturas generadas. Tras probar todas las posibles digitaciones en el artefacto sonoro, nos fue posible identificar seis digitaciones que resultaron en 6 alturas distintas. Ninguno de los sonidos se mantuvo en una altura fija debido a variaciones en el flujo de aire en el aerófono, por lo que se registraron varias oscilaciones que, traducidas a un sistema de tradición occidental, corresponderían a entre cuatro y cinco microtonos. Estas oscilaciones son visibles en la representación del espectro sonoro de cada una de las sonoridades. (i.e. *img. 7*)

El primer sonido situado a los 800 Hz, con una oscilación de 20 Hz ascendente y descendente; el segundo sonido en 1700.1 Hz, con una oscilación de 80 Hz; el tercer sonido en 1965 Hz con una oscilación de 50 Hz y el cuarto sonido en 2023 Hz, con una oscilación de 30 Hz. Cabe mencionar que estos reflejan la ejecución del autor, que dista de la posible ejecución de los *pirindas*. Así mismo, cada sonido alberga una gran amplitud de armónicos, que se reflejan en el expectrograma, la mayoría de los cuales corresponden a la secuencia de armónicos naturales de cada altura. (*img. 7*)

Como establecimos con anterioridad, son cuatro los agujeros de obturación que contiene el aerófono globular, con el bisel al centro, como se representa en la imagen 5, a continuación, se representa la digitación simple utilizada para soplar la ocarina, así como la descripción de alturas correspondientes medidas en Hz. y su respectiva oscilación.

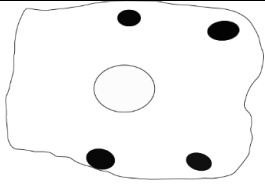
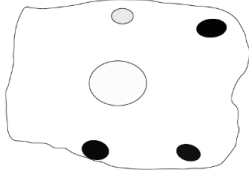
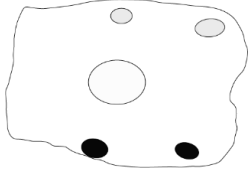
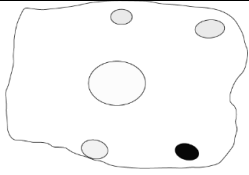
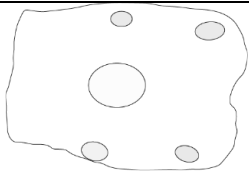
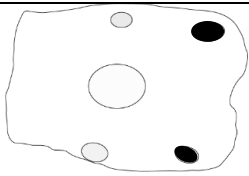
Digitación	Descripción
	800 Hz, con una oscilación de 20 Hz ascendente y descendente.
	1700.1 Hz, con una oscilación de 80 Hz
	1965 Hz con una oscilación de 50 Hz
	2023 Hz, con una oscilación de 30 Hz
	1975 Hz. con una oscilación de 30 Hz.
	1860 Hz. con una oscilación de 25 Hz.

Ilustración 8: Digitaciones utilizadas en la figura 5 del museo y sus sonoridades

## COMPARATIVA REGIONAL DE LAS SONORIDADES

Con anterioridad mencionamos, a propósito de nuestra preferencia por el término artefacto sonoro en lugar de instrumento musical para buscar comprender los fenómenos sonoros lo más distantes de la tradición occidental que nos fuese posible. Ahora bien, para poder realizar un mapeo de las sonoridades en la región, y consecuente al poco acceso a los demás artefactos sonoros precolombinos ubicados al momento de la investigación; optamos por realizar la transcripción a alturas, y pecando de occidentalismo, a una suerte de sistema escalar para poder comparar las sonoridades que registramos en el artefacto sonoro de Charo, con la información recabada por Jorge Dájer en *Los artefactos sonoros precolombinos de Michoacán*.

Así pues, se trata de una escala cromática ascendente comenzando de un  $la_6$  hasta un  $do_7$ , formando el intervalo de tercera menor desarrollado cromáticamente, es posible alterar la fundamental hasta una segunda mayor, resultado de la oscilación que describimos con anterioridad, así pues:

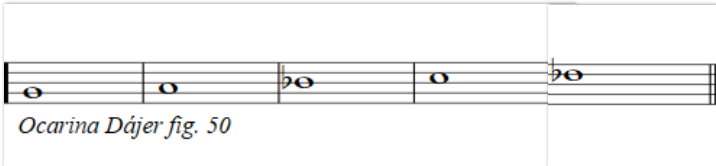
The image displays two musical staves. The top staff is titled "Ocarina Charaku" and is labeled "Ocarina" on the left. It features a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of a series of whole notes:  $la_6$  (A),  $si_6$  (B),  $do_7$  (C),  $re_7$  (D),  $mi_7$  (E),  $fa_7$  (F),  $so_7$  (G),  $la_7$  (A),  $si_7$  (B), and  $do_8$  (C). A vertical green line is drawn between the  $si_6$  and  $do_7$  notes. The bottom staff is labeled "Oc." and starts with a measure number "10". It shows a similar chromatic scale:  $la_6$  (A),  $si_6$  (B),  $do_7$  (C), and  $re_7$  (D).

Ilustración 9 Escala del artefacto sonoro de Charo

Por tanto, buscamos artefactos cuya escala tenga movimientos cromáticos similares a los secuenciados en modo escalar con anterioridad. Así pues, identificamos cuatro coincidencias en el texto de Dájer. La primera es la figura 50, la cual Dájer describe como: ““Rana estilizada”, rojizo bruñido. Decoración incisa. Estilo Chupícuaro, proviene de Tristarán. Época preclásica”,<sup>47</sup> que Dájer transcribe como una escala cromática ascendente (i.e. img. 11). en la

<sup>47</sup> DÁJER, Jorge, 1995. *Los Artefactos sonoros precolombinos desde su descubrimiento en Michoacán*. FONCA: 50.

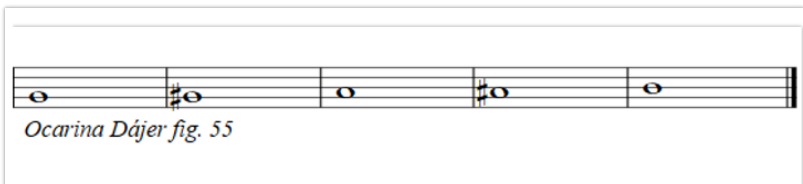
que nos encontramos con una escala cromática ascendente<sup>48</sup> (img 9) ascendente. La otra coincidencia se trata de la fig. 55 que el autor describe como: ““Hongo”, negro bruñido, inciso, Preclásico Tzintzimeo”.<sup>49</sup> (img. 12)



Ocarina Dájer fig. 50

The image shows a musical staff with five measures. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), and B4 (quarter). The staff is enclosed in a rectangular frame.

Ilustración 10: Escala de la figura 50 de Dájer



Ocarina Dájer fig. 55

The image shows a musical staff with five measures. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), and B4 (quarter). The staff is enclosed in a rectangular frame.

Ilustración 11: Escala de la fig. 55 Dájer

<sup>48</sup> *Ibidem*:64.

<sup>49</sup> *Ibidem*: 64.



Las otras coincidencias se tratan de la fig. 81 y la fig 84, que Dájér describe de la siguiente manera, consecutivamente:

Flautón antropomorfo con pabellón. Rojo con decoración de franjas blancas. Es hetáfona, por su digitación cruzada, y además, posee cinco sonidos armónicos. Este interesante instrumento, como otros citados, pertenece a la colección Terres Serranía que fuera donada. Como la colección Macías, al Museo del Estado. Es del postclásico y proviene de Tzintzimeo.<sup>50</sup> (i.e. *img.* 13)

Ahora bien, la descripción de la figura 84:

Flauta arquetípica, negra bruñida, “antropomorfa”, con cuatro obturadores en el anverso y un elevador tonal en el reverso a la altura del primero. Este aerófono, como se ha visto, no es solamente una flauta, sino un testimonio de la necesidad y posibilidad que tenían los antiguos michoacanos de obtener una precisa escala, como la ilustrada (esc.8). Originalmente dicha escala era pantónica (...), lo cual se comprueba al tapar por algún medio dicho elevador; así que la modificación, apenas medio tono (que la hace similar a la de decoración jeroglífica del MNAH, núm, 78) (...) Sería deseable que el Museo Regional Michoacano, donde se encuentra este ilustrativo ejemplar, exhibiera junto con él alguna cédula sobre su origen, o en su defecto algún análisis arqueológico.<sup>51</sup> (*img.* 14)

<sup>50</sup> *Ibidem*: 57

<sup>51</sup> *Ibidem*: 57-58.

Por lo que, a manera de síntesis, se encontró similitud entre los sistemas escalares transcritos por Dájer y la ocarina Charhaku en las figuras 50, 55, 81, y 84.



Ilustración 12: Escala de la fig. 81 de Dájer



81. Flautón antropomorfo con pabellón.

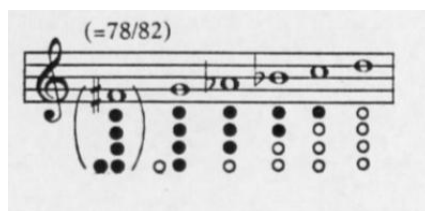


Ilustración 13 Escala de la fig. 84 Dájer



84. Flauta arquetípica.

84 bis. Fotografía del reverso.

#### LECTURAS GEOGRÁFICAS E IMPLICACIONES REGIONALES DE LAS SONORIDADES *PIRINDAS*

Una vez conocido el uso de la escala cromática mencionada por Dájer y encontrada en coincidencias, es preciso realizar un mapeo visual de la ubicación u origen de cada pieza, de las piezas de Dájer nos encontramos con una coincidencia entre la fig. 55 y 81 ubicadas en Tzintzimeo, por otra parte, la fig. 50 proviene de Tristarán, en cuanto a la figura del museo Charhaku, la encontramos ubicada en Charo.

Desconocemos el origen de dos de las piezas identificadas por similitud en Dájer; las piezas ubicadas en el museo regional de Charo tampoco sabemos con exactitud su lugar de origen, Arturo Moctezuma nos comentó que se trataron de piezas donadas por habitantes del municipio, en su mayoría, encontradas al realizar excavaciones para

remodelar o construir casas habitación,<sup>52</sup> así pues, para fines prácticos las ubicaremos en la cabecera municipal.

Ahora bien, al desconocer a qué Tiristarán se refiere Dájer, ubicamos las dos posibilidades, así como las demás ubicaciones en el siguiente mapa:



Ilustración 14: Imagen de las zonas descritas a través de Google maps.

La primera ubicación que revisaremos es la correspondiente a la pieza cinco de Charo. Uno de los panoramas más completos de la región lo encontramos en el texto de Peter Gerhard, *A guide to the historical Geography of New Spain*, en el cual dedica una sección a Charo, también denominado Matlatcingo durante el siglo XVI. El mismo autor menciona que se trató de un enclave de migrantes Otomíes de la región de Toluca que se rindieron ante la expedición de Cristóbal de Olid en 1522.<sup>53</sup> Una de las descripciones más tempranas las encontramos en la *Suma de visitas*:

MATALÇINGO, en la comarca de Mechuacán. Numero LII.

<sup>52</sup> MOCTEZUMA Arturo, comunicación personal 2018.

<sup>53</sup> GERHARD, Peter. 1972. "Charo", *A guide to the historical geography of New Spain*. Cambridge University Press: 106.

Este pueblo tiene seis barrios. Y son cieno y cuarenta y cuatro casas. Y en ellas hay novecientos y sesenta y tres personas de tres años para arriba. Da de tributo trescientos pesos de oro de tipuzque cada año. Y al corregidor (folio 109 frente) dan cuatro indios de servicio y media gallina de la tierra cada día. Y hacen una sementera de doscientas brazas de largo y de ancho ciento y sesenta. Y suelen coger doscientas fanegas de maíz. Está asentado este pueblo en una vega entre unos cerros. Es tierra sana y templada. Es para morales. Alcanzan tierras de regadío. Colinda con TARIMBARO y con TAXIMAROA. Está de Mechuacan [a] dos leguas y media; y de Mexico [a] treinta e cinco.<sup>54</sup>

A propósito de la población que vivía en el Charo Matlatzinco, dice Fray Iván González de la Puente:

Está un pueblo en la provincia de Mechoacán, dos leguas de la Ciudad de Valladolid, que se llama Charo, el cual es de una nación extranjera: quiero decir, que estos Indios no son naturales de esta provincia, sino de Toluca, y es su lengua dificultosísima de aprender. Pero no lo fue para el bendito P. Fr. Francisco de Acosta, porque habiéndose inclinado a saberla, la estudio con tanto cuidado, que vino a ser la lengua más consumada que en ella se ha conocido.<sup>55</sup>

Fray Diego de Basalencque, en su *Arte de la lengua Matlacinga*, describe en su prólogo:

Los naturales de Charo que se llaman Matlatzingos tienen cinco nombres y para declararlos es necesario conocer primero su naturaleza, la cual la traen de los nahuales de la Villa de Toluca; y vinieron a esta provincia con ocasión de una guerra que el Rey de esta provincia de Michoacán tenía con los dichos y [...] para la cual pidió socorro a sus vecinos de Toluca y habiendo vencido sus capitanes con muchos soldados alcanzada la victoria gustaron quedarse en este Reyno y para su habitación les dio el puesto que hay desde Indaparapeo hasta Tiripetío que el corazón y medio de este Reyno de Michoacán. [...] los nombres que estos naturales tienen son cinco,

---

<sup>54</sup>AN., s. XVI. *Suma de visitas de pueblos de la Nueva España 1548-1550*. René Acuña, ed. México, UNAM: 218. Matlacingo aparece como referente geográfico para los pueblos de Yndaparapeo, Necotlán, y Tarimbaro. *Ibidem*: 195; 235; 347.

<sup>55</sup> GONZÁLEZ DE LA PUENTE, Fray Iván, 1624. *Primera parte de la chronica augustiniana de mechoacán, en que se tratan, y escriben las vidas de nueve varones Apostolicos, Agustiniános*. México: 213. A propósito de la lengua, Fray Juan de Grijalva un centenar de años después dice, a propósito de los lugares donde se hablaba y, por consecuente, se celebraba liturgia en el matlatzinca: "Matlalzincos, que es la Provincia de Mechoacan, y acá en el arzobispado de Mexico, en el pueblo de Capuluac". GRIJALVA, Fray Juan de. 1724. *Cronica de la orden N.P.S. Agustín en las provincias de la nueva España. En cuatro edades de el año de 1533 hasta el de 1592*. Impreso: 75.

Nentambati, Nepinthathuhui, Matlazingos, Pyrindas, Charenses, los tres primeros los tienen en su patria de Toluca, los dos últimos se los pusieron en este Reyno de Michoacán<sup>56</sup>

Así pues, a partir de lo relatado por Basalenque sabemos que la población que habitó Charo previo a la conquista se trataba de grupos matlatzincas migrantes del valle de Toluca. El mismo autor, pero en la *Historia de la provincia de San Nicolás de Tolentino*, describe:

En tiempos antiguos de la Gentilidad hubo un rey en Tzintzuntzan a quien llamaban Characu, que quiere decir el Rey niño, en cuyo tiempo le iban haciendo guerra, y entrando por su Reyno por la parte del Poniente una gente llamada Teca y otros con ella diéronle tanto en que entender, que tuvo necesidad de valerse de los vecinos extraños, y envió a Toluca que conocidamente era gente belicosa y extrañada de los Mexicanos aunque les pagaban tributos, pidiéoles socorro y salieron de Toluca seis capitanes, hechos conciertos de lo que habían de dar. Llegaron a Michoacán y fueron muy bien recibidos del Rey, y despachados a la guerra en compañía de los suyos. Pelearon los Matlazingos tan bien, que conocidamente ellos alcanzaron la victoria. [...] Llegado a la paga, los Matlazingos como habían experimentado los buenos temples de la tierra, y el agrado de los buenos temples de la tierra, y el agrado de los Tarascos, trataron con el Rey que les diese tierras de su reyno [...] escogieron desde los términos de Tiripetio hasta los de Andapapeo. Concediólo el Rey con mucha voluntad, pues las familias más nobles fundaron Charo por los tres ríos que le cercan, las menores nobles en Santiago Undameo, por gozar de aquel río, las infimas en los altos que llamamos ahora Jesús y Santa María.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> BASALENQUE, Fray Diego de, 1651. *Arte de la lengua Matlatzinga. mui copioso y assi mismo una suma y arte abreviado compuesto todo por el padre maestro fray Diego Basalenque, de la orden de nuestro padre S. Agustín, de la provincia de Michoacán*. Manuscrito: 2. Por su parte, René García Castro menciona que los primeros dos nombres son en *matlatzinga* y significan “los de en medio del valle” y “los de la tierra del maíz”, respectivamente; y el cuarto, de los tarascos, porque vivían en medio (entre los tarascos y el imperio tenochca). *cfr.* GARCÍA CASTRO René, 1999. *Indios, territorio y poder en la provincia Matlatzinga: la negociación del espacio político de los pueblos otomianos, siglos XV-XVII*. CONACULTA, INAH: 46 [nota 25]. Fray Bernardino de Sahagún dice que: “el nombre matlatzincatl tomóse de mátlatl, que es la red con la cual desgranaban su maíz”. *Historia de las cosas de la Nueva España*: 153.

<sup>57</sup> BASALENQUE, Fray Diego de, 1886 [1673]. *Historia de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán, del orden de N.P.S. Agustín*. México: Montealegre 17: 304-305. Por su parte, el franciscano Alonso de la Rea dice: “...la más ilustre victoria que tuvo el rey de Mechoacan ni alcanzó ningún monarca, contra el supremo Moctezuma, pues cuando más colérico y picado de los encuentros pasados descansaba en medio de ellos [...] hasta que el rumor de nuevas invasiones le alteró, y alterado juntó gente, alistó cuadrillas y crió el más numeroso ejército que hasta entonces se había visto, cuyas ventajas pusieron en cuidado las corona de Mechoacán; porque la gente que podría enviar a su resistencia no equivalía en la tercera parte, y así se valió de sus arides, en que era tan valiente como por las manos. Y fue el caso que mandó juntar infinito bastimento de comida y bebida, con tanta abundancia que no faltase; y marchando el campo hacia el emperador, al hacerle el rostro, en vez de plantar el ejército, sitiar los estandartes y levantar los pabellones, fueron tendiendo la comida y la

El testimonio más temprano que tenemos sobre la movilización de los matlatzincas, la encontramos en la Relación Geográfica de *Cuseo* de 1580, en ella, el alcalde Mayor Luis Velasco dice:

[...] de unos indios que llaman matlasigos que son naturales de Toluca, nieve leguas de Mexico. Dicen y es así, que en el tiempo de su infidelidad un principal de Toluca, por agravios y vejaciones que recibía de los Señores de aquel pueblo, se vino a la ciudad de Mechoacán ante un Señor de la provincia que se decía Chichespada cure, quel Casonsi rey que fue de esta provincia, y le pidió tierras y que le serviría como los demás vallasos que tenía; y así le administró y le mandó poblar en este sitio, junto al pueblo de Cuseo.<sup>58</sup>

---

bebida por todo el lienzo que cogía la copia militar de México; y al embestirles, dieron en correr los tarascos, fingiéndose fugitivos al horror de Moctezuma, y los mexicanos a seguirlos; cuando de improvisto dieron en la comida y bebida; ellos, más hambrientos que belicosos, se dieron a ella, sin prevenir la cautela, y cuando más descuidados, revolvieron los tarascos y los desbarataron. Murieron infinitos y prendieron muchos tecos y matlatzincas de quienes se fundó el pueblo de Charo, encomienda del marqués de Valle, tan grande y copioso, que es hoy de los mejores de Mechoacán. Y por esta razón veremos que no se fundó después de la conquista acá; bien que se reformaría el modo popular y político, como quien militaba ya en otra región.”. REA, Fray Alonso de la, 1996 [1643]. *Crónica de la orden de N. Seráfico P.S. Francisco Provincia de S. Pedro y S. Pablo de Mechoacan en la Nueva España*. Patricia Escandón (ed.) El Colegio de Michoacán: 77-78. Fray Marías de Escobar en su *Americana Thebaida*, problematiza sobre las dos descripciones del conflicto (la de Basalenque y la de la Rea), describe algunos detalles más en un tono de épica. *cf.* ESCOBAR, Fray Matías de, 1970 [1729]. *Americana Thebaida. Crónica de la Provincia Agustiniiana en Michoacán*. Editorial Basal S.A., Morelia: 406. Finalmente, la otra crónica franciscana que da información en este tenor es la de Fray Isidro Félix de Espinosa, quien problematiza sobre los dos orígenes al igual que Escobar, pero se decanta por la de Basalenque, dice: “Los matlatzingas, primeros fundadores del grande y copioso pueblo de Charo, parece dar a entender el Mrp. Fr. Alonso de la Rea fundaría Charo en esta ocasión, aunque no lo expresa por lo claro; pero me asienta más la fundación que el Vp. Fr. Diego de Basalenque describe en la historia de su muy santa provincia de San Nicolás de Michoacán y es en esta forma: La gente de este pueblo no es tarasca, es matlatzinga, trayendo denominación de Toluca de donde eran nativos. Llamábanles así los mexicanos porque les hacían las redes con que pescaban en sus lagunas. Su venida a esta provincia de Michoacán se halló escrita en un libro antiguo, que uno de los primeros bautizados escribió en lengua pirinda.”. ESPINOSA, Fray Isidro Félix de, 2003 [1899]. *Crónica franciscana de Michoacán*. Morevallado Editores: 42.

<sup>58</sup> VELASCO Luis, 1580. “Relación Geográfica de Cuseo”, en René Acuña ed. *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Michoacán*. UNAM:



autora menciona que la mayoría de las movilizaciones datan del periodo clásico hasta el posclásico, y que la última movilización ocurrió entre 1479 y 1489,<sup>61</sup> además de lo ya establecido los Pirindas desempeñaron un papel importante en el intercambio de productos, dice Molina:

...desde un primer momento este grupo desempeñó un papel fundamental en el intercambio de productos, lo que afianzó sus relaciones con los huacusechas y explica las diferentes oleadas migratorias hacia este territorio. En el siglo XV se intensificaron las relaciones comerciales, “así por ejemplo en la zona del Valle de Toluca se ha encontrado cerámica poblana de Morelos y del Balsas, serpentina y piedra verde del Balsas”<sup>[62]</sup> perteneciente a esa temporalidad. De acuerdo a Hellen Pollar, pudieron existir dos circuitos de intercambio en dos direcciones, a través de los cuales los comerciantes matlatzincas se movilizaban. Éstos eran: de las tierras altas del Lerma a las bajas del Balsas a través del corredor Cutzamala, y del Valle de Toluca al Oriente de Michoacán hasta las riberas del lago de Cuitzeo y Charo en la llamada Cuenca de Mil Cumbres.<sup>63</sup>

Molina representa estas rutas comerciales en el siguiente mapa de circuitos comerciales:

---

huyendo de ella por los malos tratamientos que les hacía Moctezuma Emperador de México y llegados a esta Provincia el Rey de ella y Catzonci a quien pidieron les amparasen a lo este puesto [Charo] para que en él viviesen y estando ya avecindados enviaron a avisar a sus familiares y de su nación la buena acogida que habían hallado con que se vinieron casi trescientos y se avecindaron en esta dicha villa”. AGN, *apud*. QUEZADA, Noemi, 1996. *Los Matlatzincas, época prehispánica y época colonial hasta 1650*. México: UNAM: 43-44, *cfr*. MOLINA DUARTE, *op. cit.*: 43.

<sup>61</sup> *Ibidem*: 44. Por su parte, García Castro, establece que los grupos migrantes a Charo estaban relacionados a los grupos de señores, caciques o gobernantes otomianos. “La frecuencia con que aparecen los apellidos Chimal o Chimalpopoca en la documentación colonial que se refiere a señores, caciques, o gobernantes otomianos, sugiere que se trataba de uno de los linajes más importantes de esta área. Los Chimal más destacados estaban distribuidos en los valles que semifríos del alto Lerma y tenemos referencias de ellos para el siglo XVI, e incluso entre los matlatzincas que huyeron a Charo en la época prehispánica hay noticias de que estos linajes para principios del siglo XVII.”, AGN, HJ, leg. 116, exp. 9, f. 11, *cfr*. GARCÍA CASTRO, *op. cit.*: 56 [nota 45].

<sup>62</sup> PAREDES, Carlos, 2015. “Los matlatzincas o pirindas de Michoacán, un eslabón por revalorar”. Conferencia en el Colegio Mexiquense del 6 de octubre, *apud*. MOLINA DUARTE, *op. cit.*: 44.

<sup>63</sup> *Idem*. El mismo Escobar ya describía los asentamientos Pirindas en el occidente del estado: “A estos [Matlatzincas], por asegurarlos, los puso en medio de su Reino; entre los términos de Santiago Undameo e Indaparapeo, puso a estos Matlazingos, y otros y otros en San Juan Huetamo, adonde está hoy el Beneficio de Cutzio en la Tierra caliente”. ESCOBAR, *op. cit.*: 406.



Ilustración 16: Mapa de intercambios económicos de los Pirindas, MOLINO DUARTE: 45.

Así pues, al comparar ambos mapas de Molina, es posible especular que el Tiristarán que describe Dájer como ubicación de la figura 50 se encuentra en Huetamo. La otra ubicación, de Tzintzimeo, que corresponde a las piezas 55 y 81, se encuentra cerca de Indaparapeo. Es decir, es posible establecer, que las piezas que presentan coincidencia pertenecieron a la cultura pirinda.

#### LOS PIRINDAS EN MICHOACÁN...ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

Ahora bien, tener cierta certidumbre en tanto a las posibilidades escalares de los artefactos sonoros que pertenecieron a la cultura pirinda. Sin embargo, carecemos de información en torno a las prácticas musicales de la misma cultura. Ya establecimos que se trataron de grupos étnicos del Valle de Toluca que emigraron al territorio ahora michoacano; así pues, al emigrar, como revisamos en las distintas fuentes, los grupos matlatzincas se separaron de los grupos del Valle de Toluca no solo geográficamente, sino también culturalmente, al asentarse en espacios donde compartían espacios de sociabilidad y rutas comerciales con purépechas, otomíes, mazahuas y otros grupos, en este tenor Molina advierte:

Es importante tener en cuenta que implícitamente habría una transformación, pues los llamados pirindas en Michoacán ya no serían los mismos matlatzincas asentados en el Valle de Toluca. Desde un primer momento, al desarrollarse en un nuevo espacio geográfico-social con características distintas a las de sus antiguas poblaciones, se presupone una separación tanto cultural como lingüística del grupo matlatzinca al que inicialmente pertenecían; este proceso a su vez supone la construcción de un nuevo tipo de colectividad, en donde tanto el ecosistema como la relación con otros pueblos, como el purépecha, darían paso a procesos de adaptación, intercambio y transformación cultural.<sup>64</sup>

Teniendo esta distinción como punto de partida para la última sección del proceso de arqueomusicología, que conlleva la vinculación de los artefactos sonoros con las prácticas de los grupos étnicos, nos limita el acceso de fuentes en torno a los Matlatzincas de Michoacán, es decir, de los Pirindas. Sobre los cuales, la información que tenemos respecto a sus prácticas musicales es nula, y con respecto a las prácticas culturales tenemos muy escasa información; las pocas fuentes las encontramos en las relaciones geográficas. En la relación de Necotlán se presenta una breve descripción: “Andan vestidos como los tarascos, con sus jubones, camisas, sombreros, zaragüeles y mantas y, lo que tienen posible, al modo español, con sus sayos capotes y sombreros; y tratan y contratan como gente de policía”.<sup>65</sup> Por otro lado, en la de Cuseo, que actualmente corresponde a Huetamo de Núñez, dice: “Tiene este pueblo de Cuseo otro pueblo que es toda una encomienda, de lengua diferente, de unos indios que llaman matlasingos, que son naturales del pueblo de Toluca, nueve leguas de Mexico [...] y, si no es la lengua, en ninguna cosa se diferencian estos matlasingos de los Tarascos”.<sup>66</sup> Por tanto, de estas dos relaciones, podemos establecer algunos pocos rasgos físicos de vestimenta y de costumbres, que, coinciden con el planteamiento de Molino.

Con respecto a los materiales, a partir de las descripciones de Dájer y las descripciones que realizamos del material encontrado en Charo, todos se tratan de artefactos sonoros hechos de arcilla; la cual era muy utilizada por los pirindas.<sup>67</sup>

Ahora bien, en tanto a las prácticas musicales de los *Pirindas* previo a la conquista, como ya mencionamos, no contamos al momento

---

<sup>64</sup> MOLINA, *op. cit.*: 45.

<sup>65</sup> MORENO GALLEGOS, Pedro, 1579. “Relación de Necotlán”. René Acuña ed. *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Michoacán*. UNAM: 187.

<sup>66</sup> VELASCO, 1584, *op. cit.*

<sup>67</sup> ESCOBAR, *op. cit.*: 412.

de información que nos permita realizar algún tipo de esbozo, las referencias más cercanas las encontramos en las crónicas agustinas, pero ya sobre las habilidades musicales de los mismos para aprender música litúrgica, Fray Matías de la Puente, dice: “[Fray Francisco de Acosta] Administraba a los Indios con grandísimo cuidado, y con el mismo enseñó a los niños de la Doctrina, no solo las Oraciones, sino todos los Himnos que canta nuestra Madre al Iglesia, en el discurso del año”.<sup>68</sup> Por su parte, Diego de Basalenque describe: “en el Convento de Charo, [...] gracias a Nuestro Señor hay algunos que la predicán con grande admiración de los Naturales, teniendo asimismo (seis años ha) escuela de niños de leer, y escribir, para el servicio del coro, de que han salido muy hábiles cantores”.<sup>69</sup> La implementación de la doctrina por parte de los agustinos dio pie a la pérdida de las prácticas musicales precolombinas, ello lo podemos denotar a partir del mismo Basalenque, quien describe cómo Fray Jerónimo, al ordenar la doctrina incluía cantos y celebraciones en la lengua pirinda y, paulatinamente entró en desuso, Basalenque para finales del siglo XVII recuerda:

La primera a las Ave María salían de sus casas e iban a las Cruces, y decían las oraciones, esto era obligatorio. La segunda, cuando tañían a Maitines, y él se levantaba al coro, se levantaban los que querían y cantaban el *Te Deum laudamus* en su lengua, puesto en tono que nosotros cantamos. La tercera era venir al pueblo por la mañana a la Iglesia, rezaban en común y oían Misa, y luego se iban a trabajar; los muchachos y muchachas se quedaban en el patio rezando y cantando oraciones y himnos en su lengua traducidos, y en latín como los canta esta Iglesia. De todo lo dicho lo que toca a la doctrina de los grandes, guarden el rezar a las Aves Marías, y esto en su casa [...] En cuanto a los maitines lo han dejado. A la mañana vienen a la iglesias más no rezan en común sino los Sacristanes, y cantan, y luego estos cantan las Horas y la Misa que sí ha de ser cantada. Lo que más se ha conservado es la doctrina de los muchachos, que admira lo que saben en oraciones rezadas y cantadas. De las rezadas hay quien las sabe todas y el Catecismo: y cantadas son muchas en su lengua a tonos de os Himnos de la Iglesia; y lo que más admira es oírse las cantar en latín con linda pronunciación.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> PUENTE, Fray Matías de, *op. cit.*: 214.

<sup>69</sup> BASALENQUE, *op. cit.*: 33.

<sup>70</sup> Continua: “... los himnos del Corpus y de Nuestra Señora y otras festividades de Pascuas, y a mí me espanta oír las cantar de memoria todas las Letanias con sus preces en las Procesiones, que hacen mucho los cantores grandes cantarlas por Breviario, y ellas las cantan tan fielmente como si las fueran leyendo. Dejo a parte el cantar el Miserere mei en canto de órgano, y respuestas de difuntos, que esto es ejercicio de cada día, y todos los que las oyen se admiran, y el señor Obispo Don Fray Marcos Ramírez de Prado, se españoló y dijo, que lo había de escribir al Consejo y Corte por cosa rara.”. *Ibidem*: 310-311.

En esta cita podemos entrever dos cosas relevantes; la una, la pérdida paulatina de las prácticas musicales en la doctrina en la lengua y, la segunda, que es causal a la primera; la valoración de parte de Basalenque de la buena pronunciación del latín para los himnos como algo de que premiar a los naturales. Así pues, podemos afirmar el desuso de los sistemas musicales precolombinos consecuente a los ejercicios de doctrina de los Agustinos. Sin embargo, el apelativo para los pirindas de Michoacán siguió activo con una población vigente durante la colonia, al menos entre 1680-1683 sabemos que:<sup>71</sup>

- En Indaparapeo, había 595 indios, que representaban aproximadamente el 68% de la población.
- En Undameo había 175 indios,<sup>72</sup> que representaban el 95% de la población.
- En Cuhzio había 735,<sup>73</sup> equivalente al 90%, vale la aclaración que carecemos de la información exacta sobre la población de pirindas, el porcentaje poblacional abarca a distintos grupos que habitaron la región
- Tiripetío tenía 674, correspondiente al 84%, pasa lo mismo que en el Cuhzio.

Así pues, resulta interesante que, en algunos de los espacios geográficos habitados por los Pirindas, siguiesen siendo una población mayoritaria a finales del siglo XVII, y que, sin embargo, su lengua y usos culturales paulatinamente entraban en desuso. Para el siglo XVIII sabemos que en Cutzio y Huetamo hubo un incremento fuerte en la población: “Y por los padrones de éstos cuatro pueblos, certifica dicho bachiller haber en ellos mil trescientos y cuarenta y siete indios de confesión para arriba”.<sup>74</sup> Ya entrado el México independiente, es en Tzitzio y Patambaro o Santa María, pertenecientes al partido de Charo, donde Martínez de Lejarza ubica a los hablantes del Pirinda.<sup>75</sup> Por su

---

<sup>71</sup> *cfr.* CARRILLO CÁZARES, Alberto. 1993. “Composición de la población en los partidos del obispado en 1680-1683”, *Michoacán en el otoño del siglo XVII*. Zamora: El COLMICH: 180-181. El estudio de Cázares y, por consecuente, la tabla, es resultado del estudio y edición de la una relación realizada por el obispo don Francisco Aguiar y Seixas de 1680, además de la comparativa con la descripción del obispo Rivera de 1631 y la del canónico Yssasy de 1649. *Ibidem*: 8-9.

<sup>72</sup> Necotlán en las relaciones geográficas, *cfr.* MOLINA *op. cit.*: 39.

<sup>73</sup> Inferimos que se trata de Cuseo en la RG, que corresponde a Huetamo en la actualidad.

<sup>74</sup> ARRIOLA, José Antonio de, 1769. “Cutzio y Huetamo” en Oscar Mazón ed. *El Gran Michoacán*. Zamora, el COLMICH: 174.

<sup>75</sup> El mismo Martínez de Lejarza documenta los demás asentamientos que ya mencionamos fueron de Pirindas, sin embargo, solo los menciona como pueblos de Indios y, solamente en esos dos de Charo

parte, en 1860, José Guadalupe Romero sí ubica el Pirinda como lengua hablada en: Santa María, Charo, Tzitzio,<sup>76</sup> sin embargo la información más precisa la podemos encontrar en el texto de Nicolás de León publicado en la *Gaceta Oficial del Gobierno del Estado de Michoacán*, con su texto *Origen, estado actual y geografía del idioma pirinda o matlatzinca en el Estado de Michoacán* en la que presenta información estadística que contrasta y/o complementa con la presentada en los estudios estadísticos que le precedieron:

El Matlatzinca, llamado en tarasco Pirinda ó Pirinta, se hablaba en Charo, Santa María de los Altos, Jesús del Monte, San Miguel del Monte y Santiago Undaméo. Todos estos pueblos, florecientes en la época de la Conquista, fueron decayendo poco á poco hasta el grado de ser hoy miserables caseríos. Igual suerte ha corrido el idioma, pues en la actualidad solamente en Charo, San Miguel del Monte y Jesús del Monte lo hablan mal, y en el primero, pocos. En los otros pueblos ya ni su nombre es conocido. Charo cuenta, según el censo más reciente, con 1528 habitantes, de los cuales, 500 son indios puros y hablan el Pirinda; Jesús del Monte tiene 335 habitantes, todos indios, y que hablan el idioma, y San Miguel del Monte 425. Tenemos pues, que 1260 indios son los que perpetúan en Michoacán, el Matlatzinca.<sup>77</sup>

Así pues, es visible un decrecimiento importante para el siglo XIX en materia de hablantes de la lengua, Jacques Soustelle para 1937, describe:

...el matlaltzinca sólo se habla en dos lugares, que pertenecen ambos al valle de Toluca: Mexicalzingo, cerca de Metepec (Estado de México), y San Francisco Oztotilpan, en el municipio de Temascaltepec. [...] En cuanto al pirinda, nombre que se da tradicionalmente al matlaltzinca del estado de Michoacán, pudimos verificar su desaparición al llegar a Charo. En efecto, por lo que nos dijeron en ese pueblo, el último anciano que hablaba pirinda había muerto a una edad avanzada un año antes de nuestra encuesta (1933).<sup>78</sup>

---

menciona que se habla el Pirinda. LEJARZA MARTÍNEZ, Juan José de, 1822. *Análisis estadístico de la provincia de Michoacán en 1822*. Gobierno del Estado: 99-100.

<sup>76</sup> ROMERO, José Guadalupe. 1860. *Michoacán y Guanajuato en 1860. Noticias para formar la historia y la estadística del obispado de Michoacán*. Morelia: FIMAX: 53-54.

<sup>77</sup> LEÓN, Nicolás. 1886 [1944], *Origen, estado actual y geografía del idioma pirinda o matlatzinca en el Estado de Michoacán*. México: Talleres Gráficos de la Nación. *apud*. DELFIN GUILAUMIN, Martha, 2011. "Los pirindas de Michoacán: ¿Inicio de un proceso de etnogénesis?", en *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*, 18 (50): 153-154.

<sup>78</sup> SOUSTELLE, Jacques. 1993. *La familia otomí-pame del México central*. México:Fondo de Cultura Económica: 303. *apud. ibidem*: 154.

Así pues, el panorama de la cultura Pirinda en la actualidad dista de tener alguna relación con las culturas precolombinas, no solo por la pérdida de las prácticas musicales como parte de la conquista espiritual, sino también por la paulatina pérdida de la lengua, lo cual, aparentemente nos deja sin resquicios a dónde comparar las sonoridades que identificamos en tanto a los artefactos sonoros. Sin embargo, en la actualidad los pirindas existen como grupo étnico a partir de un proceso de etnogénesis. Molino, en la tesis que ya referimos, y a propósito del proceso de etnogénesis de la cultura pirinda a través del Frente Pirinda de Michoacán; describe la importancia de la música y la danza:

La música y la danza fueron elementos que, desde el primer encuentro, estuvieron presentes en el proceso de recuperación de la cultura pirinda. De este modo, integrantes del grupo Ynzimbi elaboraron un proyecto de revitalización de la lengua pirinda a través de cantos religiosos en la iglesia de Charo. Así, se ideó que los cantos religiosos en las iglesias fuesen interpretados en idioma matlatzinca; sin embargo, este proyecto sigue en construcción y hasta la fecha no ha sido concretado. Puede decirse, entonces, que las expresiones musicales y dancísticas han sido otro de los mecanismos que los pirindas han utilizado para reforzar los lazos de unión entre los diferentes pueblos de este origen étnico. Respecto a las expresiones dancísticas, puede enunciarse el ejemplo de la “Danza de la Corona” de Jesús del Monte, la cual ha salido de su contexto y se ha trasladado a los diferentes eventos y reuniones pirindas, saliendo de su lugar y tiempo de celebración, de manera tal, que el acercamiento a esta danza les permite reflejarse en el otro y a la vez crear una discursiva común.<sup>79</sup>

Por lo tanto, queda como camino a futuras reflexiones la comparativa etnográfica con las prácticas culturales a las que se han reapropiado los Pirindas. Otra línea que valdrá la pena desarrollar a futuro es la búsqueda de sonoridades y posibilidades sonoras recuperadas del artefacto sonoro del Museo Charakhu, que postulamos y corroboramos se trató de un artefacto pirinda que compartió características sonoras con artefactos encontrados en otros espacios sociabilizados por los mismos, al ser un grupo que migrante resultará de interés corroborar con otros artefactos sonoros Matlatzincas para realizar un esbozo más amplio.

---

<sup>79</sup> MOLINA, *op. cit.*: 130.

## Fuentes de Información

### ARCHIVOS

Archivo General de la Nación  
Archivo General de Indias  
Biblioteca Nacional de España

### BIBLIOGRAFÍA

- AN., s. XVI. *Suma de visitas de pueblos de la Nueva España 1548-1550*. René Acuña, ed. México, UNAM.
- ARRIOLA, Jose Antonio de, 1769. "Cutzio y Huetamo" en Oscar Mazón ed. *El Gran Michoacán*. Zamora, el COLMICH.
- BOTH, Adje, Arnd. 2009. "Music Archeology: Some Methodological and Theoretical Considerations", *Yearbook for Traditional Music*, num. 41.
- GERHARD, Peter. 1972. "Charo", *A guide to the historical geography of New Spain*. Cambridge University Press: 106-108.
- GONZÁLEZ DE LA PUENTE, Fray Iván, 1624. *Primera parte de la chronica augustiniana de mechoacán, en que se tratan, y escriben las vidas de nueve varones Apostolicos, Agustinianos*. México.
- BASALENQUE, Fray Diego de, 1651. *Arte de la lengua Matlatzinga. mui copioso y assi mismo una suma y arte abreviado compuesto todo por el padre maestro fray Diego Basalenque, de la orde de nuestro padre S. Agustín, de la provincia de Michoacán*. Manuscrito.
- , 1886 [1673]. *Historia de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán, del orden de N.P.S. Agustín*. México: Montealegre.
- CARRILLO CÁZARES, Alberto. 1993. "Composición de la población en los partidos del obispado en 1680-1683", *Michoacán en el otoño del siglo XVII*. Zamora: El COLMICH.
- DÁJER, Jorge, 1995. *Los Artefactos sonoros precolombinos desde su descubrimiento en Michoacán*. FONCA.
- DELFIN GUILAUMIN, Martha, 2011. "Los pirindas de Michoacán: ¿Inicio de un proceso de etnogénesis?", en Cuicilco Revista de Ciencias Antropológicas, 18 (50).

- ESCOBAR, Fray Matías de, 1970 [1729]. *Americana Thebaida. Crónica de la Provincia Agustiniense en Michoacán*. Editorial Basal S.A., Morelia.
- ESPINOSA, Fray Isidro Félix de, 2003 [1899]. *Crónica franciscana de Michoacán*. Morevallado Editores.
- GARCÍA CASTRO René, 1999. *Indios, territorio y poder en la provincia Matlatzinca: la negociación del espacio político de los pueblos otomianos, siglos XV-XVII*. CONACULTA, INAH.
- GRIJALVA, Fray Juan de. 1724. *Cronica de la orden N.P.S. Agustín en las provincias de la nueva España. En cuatro edades de el año de 1533 hasta el de 1592*. Impreso.
- HORNOSTEL, Erick M., SACHS, Curt, 1914. *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*.
- LEJARZA MARTÍNEZ, Juan Jose de, 1822. *Análisis estadístico de la provincia de Michuacan en 1822*. Gobierno del Estado.
- LEON, Nicolás. 1886 [1944], *Origen, estado actual y geografía del idioma pirinda o matlatzinca en el Estado de Michoacán*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- MOLINA DUARTE, Dinorah Y., 2022. en *Despertar de la conciencia étnica Pirinda. el proceso de etnogénesis pirinda en Michoacán 2012-2021 observado como un proceso de larga duración*. Tesis de licenciatura en Historia, UMSNH.
- MORENO GALLEGOS, Pedro, 1579. “Relación de Necotlán”. René Acuña ed. *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Michoacán*. UNAM.
- QUEZADA, Noemi, 1996. *Los Matlatzincas, época prehispánica y época colonial hasta 1650*. México: UNAM.
- VELASCO Luis, 1580. “Relación Geográfica de Cuseo”, en René Acuña ed. *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Michoacán*. UNAM.
- REA, Fray Alonso de la, 1996 [1643]. *Crónica de la orden de N. Seráfico P.S. Francisco Provincia de S. Pedro y S. Pablo de Mechoacan en la Nueva España*. Patricia Escandón (ed.) El Colegio de Michoacán.
- ROMERO, José Guadalupe. 1860. *Michoacán y Guanajuato en 1860. Noticias para formar la historia y la estadística del obispado de Michoacán*. Morelia: FIMAX.
- SOUSTELLE, Jacques. 1993. *La familia otomí-pame del Mexico central*. México: Fondo de Cultura Económica.



PARTE II  
LOS OBJETOS SONOROS Y  
LA DANZA

# Santigos, Toros y Caballos... La reinención dancística en la tradición carnavalesca de Tacámbaro Michoacán.

ULISES SALAZAR ROSALES  
EL COLEGIO DE MICHOCÁN

## INTRODUCCIÓN

Resulta absurdo tratar de identificar los inicios del *torito de carnaval* en Tacámbaro, puesto que dicha *tradición carnavalesca* en México, ha permeado las distintas regiones desde la época colonial en las que diversas culturas acontecieron en una misma escena, lo que llevo a compartir elementos y prácticas culturales que poco a poco fueron apropiando y resignificándose; por tal motivo, la dinámica ejecutiva del carnaval es compleja y distinta de acuerdo al contexto socio-cultural e histórico en el que se desarrolle: indígena o mestizo, aunque siempre está inmerso en entramados de significación, es decir, entre lo cotidiano y lo simbólico.

Diversos autores aseveran que el carnaval procede desde tiempos remotos de la cuenca del Mediterráneo, sobre las tradiciones festivas como las Bacanalias, Saturnalias y Lupercalias romanas, íntimamente vinculadas con el libertinaje y el desenfreno sexual;<sup>80</sup> y que enseguida fue aprehendido en otros sitios de Europa durante la Edad Media, para finalmente ser desplegado en estas tierras durante la conquista. Aunado a esto y desde miradas no occidentalistas, la influencia de *práctica del toro* en el carnaval procede de una tradición de origen africano traída durante el siglo XVII,<sup>81</sup> como una forma de resistencia cultural ante la pérdida de sus prácticas rituales en el Nuevo Mundo.

Por otro lado, en los contextos actuales, los personajes, los vestuarios, las formas dancísticas y musicales, además de otros elementos como el sistema de organización comunitaria y el sentido otorgado a la práctica misma, son modificados entre lo tradicional y lo

---

<sup>80</sup> FIGUEROA CASTELÁN, Mariana, 2018. "El carnaval: Acercamiento a sus sentidos y significaciones." En Ernesto Licona Valencia y Martha Ivett Pérez Pérez (coords.). *El carnaval en la región Puebla y Tlaxcala. Acercamientos etnográficos y multidisciplinares*. Puebla, México: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla: 35.

<sup>81</sup> MARTÍNEZ AYALA, 2001. *¡Epa! Toro prieto. Los Toritos de petate: Una Tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos Bantús en el Siglo XVII*. Instituto Michoacano de Cultura: 132 *apud*. CÁRDENAS FERNÁNDEZ, Blanca, 2008. "Ch'anantskua (juego de la madurez), confluencia de tiempos y culturas". *Sociocriticism*, Vol. XXIII (núm. 1 y 2): 360

moderno como un reflejo de la participación activa de la industria, el turismo y la patrimonialización; sin embargo, a pesar de esto, existen también componentes comunes entre sí, tales como: *la permisividad* a la falta de acciones normativas de la cotidianidad, *la trasgresión* al juicio moral comunitario, y el apego a elementos litúrgicos en la tradición cristiana; para esta última, la fecha de celebración del carnaval en la que la temporalidad puede ser variable de acuerdo al carácter social y religioso de la comunidad.

En algunos casos, la fecha en la que el carnaval se lleva a cabo corresponde a los días anteriores al *miércoles de ceniza*. En algunas tradiciones, el carnaval comienza semanas antes, y en otras más, los días: viernes, sábado, domingo, lunes o martes. Aunque mayoritariamente, la tradición carnavalesca obedece a ciertos vínculos con celebraciones religiosas como la *Cuaresma* y la *Semana Santa*, vale mencionar que corresponde a una práctica cultural de corte popular que gira en torno a un periodo de permisividad y descontrol, en el que algunas veces, los participantes accionan con representaciones paródicas de la cotidianidad colectiva, es decir, cometen travesuras, realizan críticas sociales e inventan versos burlescos y *chuscos* sobre personajes de la comunidad,<sup>82</sup> sin hacerse acreedores a sanciones o represalias.

En ese sentido, las máscaras son fundamentales para estos acontecimientos, pues las identidades, los comportamientos y el lenguaje se ven transformados para aparentar ser desconocidos. Así pues, el *carnaval* es un complejo entramado de significaciones en el que interviene *la inversión de lo cotidiano* para reflejar la situación social de la comunidad a partir de representaciones dramatizadas. Marcos Arévalo, menciona al respecto:

[...] es toda una *fiesta de locos* en la que coexiste el ritual de inversión de lo cotidiano y que acontecen representaciones jocosas, imitaciones paródicas e irreverentes, mascaradas y regocijos que atacaban y ridiculizaban la jerarquía eclesiástica y los poderes civiles; se trata de una revancha de los subalternos y *negociación/inversión de las posiciones sociales*.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> OLIVEROS ESPINOSA, Rodolfo Gabriel, 2012. "El carnaval Otomí, las versiones de la memoria." En Carlos Paredes Martínez y Jorge Amós Martínez Ayala (coords.). ... *Alzaban banderas de papel. Los pueblos originarios del Oriente y la Tierra Caliente de Michoacán*. México: CDI, Secretaría de Cultura de Michoacán, CIESAS, Culturas Populares, UMSNH, INAH & UNIP: 403.

<sup>83</sup> *apud*. FIGUEROA CASTELÁN, *op. cit.*: 36.

El presente ensayo consiste en la descripción y aproximación a la explicación de los fenómenos dancísticos, musicales y de sentido inmersos en la *tradición carnavalesca* de Tacámbaro, Michoacán, apropiada y resignificada para un producto turístico, tomando elementos culturales propios de la tradición y otros más, desde la formación artística de los participantes en su *reinención*.

Esta práctica cultural ha sido atravesada por tres momentos fundamentales. El primer momento, corresponde a la década de los cincuenta —hacia atrás— en la que *el torito de carnaval* se desarrollaba sin ningún tipo de intervención y con elementos particulares, tales como: la música, la danza, los personajes participantes y el sentido dado a la celebración; además del sistema de organización por los antiguos barrios. Enseguida, *el torito* entró en un momento de inactividad por un periodo de veinte años, aproximadamente. En un segundo momento, *el torito* fue recuperado en el último cuarto del siglo por la catequista María de Jesús Reynoso Reynoso, quien instruyó por decenas de años a la preparación de infantes a los sacramentos cristianos. En esta recuperación, el motivo principal fue la catequesis a través de la adaptación de personajes y de sentido de la práctica dancística; dejando fuera la *inversión, permisividad y descontrol* característico del *torito de carnaval*. Respecto a la música, se debe decir que ésta continuó siendo la misma, aunque con ligeras variaciones rítmicas y melódicas, además de la inclusión de otros sonos y piezas sueltas.

Posteriormente, en el tercer momento y de nueva cuenta, *el torito de carnaval* dejó de realizarse algunos años más; razón suficiente para que el Ayuntamiento de Tacámbaro (2018-2021), particularmente la Casa de Cultura “Marcos A. Jiménez” en coordinación con el Comité de Pueblo Mágico de Tacámbaro, mostraran interés en la recuperación a partir de la *reinención* general de la práctica dancística, formulando nuevos elementos como: la estetización artística de los personajes (el torito y el caballito del Santo Santiago), y la creación de nuevas máscaras para *las maringuías y la comparsa*; también la reestructuración coreográfica de dicha práctica, además de transformarla a un producto turístico redituable. Entre los objetivos institucionales están: asignar una *identidad* al pueblo tacambareño partiendo de los nuevos elementos del toro, como patrimonio cultural.

Ahora bien, para la explicación de los momentos presentes en la *tradición carnavalesca*, particularmente del tercero, se emplearán tres propuestas analíticas correspondientes a un campo teórico transdisciplinar, tales como: *la invención de la tradición* de Eric

Hobsbawm,<sup>84</sup> *las identidades sociales* de Gilberto Giménez y *el capitalismo artístico* de Gilles Lipovetsky,<sup>85</sup> puesto que el interés de las instituciones municipales gira en torno al reestructuramiento general de los elementos culturales implícitos en *el torito de carnaval*, dotando de identidad a través de la transformación de la práctica dancística a un producto en venta capaz de involucrar el arte, la magia, el negocio y la diversión, respectivamente.

Lo que respecta a la delimitación geográfica, el presente estudio fue realizado en Tacámbaro, Michoacán. A decir, dicha ciudad está ubicada al *centro-sur* del estado, perteneciendo a la franja geográfica y cultural denominada *los Balcones de la Tierra Caliente*; misma que va desde el norte del municipio de La Huacana, pasando por Ario de Rosales, Turicato, Tacámbaro y Villa Madero, hasta llegar al oriente de Michoacán: Tzitzio y Zitácuaro, así como San Felipe del Progreso en el estado de México.<sup>86</sup> Vale mencionar que, dicho estudio es el resultado de trabajo etnográfico y recopilación de información en fuentes secundarias.

## LA TRADICIÓN CARNAVALESCA EN TACÁMBARO

El *torito de carnaval* como una práctica dancística perteneciente a la cultura popular de Tacámbaro, todavía en la década de los cincuenta, se desarrollaba sin algún tipo de intervención; lo que hacía de esta manifestación, una tradición local con particularidades no vigentes, entre ellas: el sistema de organización por barrios, la forma coreográfica sistematizada, el diálogo y la música propia en la representación ritual de la muerte del toro. Respecto a la primera particularidad, se tiene que decir que, antiguamente Tacámbaro se dividía en diferentes barrios, como la campana, el calvario, el marinero, la palanca, el canelillo, el barrio alto, la brilladora, el venado, el guayabo, el reloj, los pajaritos, la colmena, la ziranda y los pinos. Entre los que se destacaban para la organización del *torito de carnaval* estaban los barrios de: *los lamentos, el calvario, la palanca y los pinos*.

Dicha organización consistía en la asignación de una comitiva que representara a un determinado barrio, de tal manera que año con año la organización se iba turnando. Esta comitiva sería la encargada de

---

<sup>84</sup> HOBBSAWN, Eric & RENGER, Terence, 2002. *La invención de la tradición*. España: CRITICA.

<sup>85</sup> GIMÉNEZ, Gilberto, 2007. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: CONACULTA & ICOCULT. LIPOVETSKY, Giller & SERROY Jean, 2015. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.

<sup>86</sup> MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, 2016. *Xarhapí, Xarab, Jarabe. El jarabe de los Balcones*. Recuperado de: <https://artesytradicionesdeloccidente.blogspot.com/2020/05/>

reunir a los participantes de la práctica dancística para el martes de carnaval en ese año: *un torito, un Santo Santiago con su caballito blanco, hasta nueve maringüías y un viejito*, en donde los personajes estarían interpretados por jóvenes y adultos con excepción del *viejo* cual debía ser el encargado principal de la comitiva —siempre un adulto o adulto mayor— puesto que era quien dirigía y “vendía” al toro durante el recorrido hacia la plaza principal, sitio en el que se desarrollaba la representación de la muerte del toro y culminaba la celebración; vale agregar que el recorrido siempre iniciaba en la casa del *viejito*.

A partir de las entrevistas realizadas, la señora Virginia Vargas García de 85 años de edad y originaria de Tacámbaro, describe el recorrido y organización del *torito de carnaval* de la siguiente manera:

[...] en febrero se hacía el baile del *torito*, y la forma en que se organizaba era de acuerdo a los barrios en que se dividía Tacámbaro. Eran diferentes barrios, por lo menos nueve, pero... había cuatro principales, que era: *la palanca, los lamentos, el calvario y los pinos*. Entonces, la forma en la que se organizaban... de todos los barrios que eran, se dividían solamente en estos cuatro; entonces su organización era que cada año le tocaba a uno de estos barrios encabezar *el torito* y se ponían de acuerdo para sacar los personajes que debían representarse, que eran pues el toro, las maringüías, el Santiago [...] El recorrido era que... en una de las casas del barrio que era seleccionado para en ese año, se juntaban para irse a la plaza, que era donde se llevaba a cabo el baile del toro y pues ahí se juntaba toda la población y... lo llevaban a cabo [...] luego en las bocacalles bailaban un rato... pero también cuando iban caminado, la gente le gritaba al toro: *¡toro, toro, toro!* como una señal de que fueran a bailar a donde estaban.<sup>87</sup>

En cuanto a los materiales de elaboración de los personajes, por ejemplo, *el torito* estaba constituido por una estructura de madera ligera: colorín, cedro o tacote —aunque también podía ser elaborado a partir de tiras de carrizo—, engrudo, cartón, papel de colores y verdaderos cuernos de toro. Mientras que *el caballito* del Santo Santiago de manera similar, por madera ligera y una cola de caballo; el Santiago portaba un machete simbolizando su espada. En cuanto a *las maringüías*, eran hombres vestidos de mujer que usaban faldas largas, blusas, máscaras y pañuelos para ocultar su identidad y “torear al toro”; por último, el *viejito* que estaba representado por el encargado principal

---

<sup>87</sup> VARGAS GARCÍA, comunicación personal, 28 de junio de 2021.

de la comitiva portaba sombrero, camisa, botas, morral de pita y un bastón de otate.

Ahora bien, las “partes” de la representación *ritual* de la matanza del toro se desarrollaban en el punto de culminación del recorrido, en la plaza principal, y estaban totalmente relacionadas con la forma coreográfica y con la música empleada. Antiguamente, la práctica dancística constaba de tres partes: *la toreada, la muerte del toro y el festejo*, en los que se intervenían con breves diálogos y versos *picantitos, chuscos o de “doble sentido”* dirigidos a los personajes de la comunidad; además de músicas específicas para cada momento. En la *toreada* se tocaba *un jarabe* mientras que en la *muerte del toro*, *un toro*; y para finalizar, en el *festejo*, algunos sones, canciones y jarabes no definidos a los que se les conocía como: *tripas, corazón y bofe*, según menciona don Manuel Rodríguez Meza —un tacambareño apasionado por las manifestaciones artísticas y culturales de la región— haciendo alusión al toro muerto y a sus vísceras. Enseguida se transcribe parte de la entrevista realizada el 16 de abril de 2021:

*Ulises Salazar Rosales: ¿Cuántas partes tenía el torito?*

*Manuel Rodríguez Meza: Eran nomás tres... la toreada, cuando mataban al toro y el festejo.*

USR: *¿Y esas cómo iban?*

LMR: *Pues mira... en la toreada nomás salían hombres vestidos de mujer, con busto y nachas [sic] exageradas... eran las maringuías esas... bien coquetas, por cierto. Así con los paños empezaban a torear al toro y hacerlo enojar, y... una vez que estaba ya enojado, el siguiente personaje que aparecía era el viejito, en donde él le llamaba al Santiago para que fuera a ayudarlo a matar al toro, porque el toro ya estaba, digámoslo muy enojado; entonces... ya estaba representando como el mal [...] venía el Santiago, intervenía con el toro y lograba matarlo, y... una vez que mataba el mal, se hacía como una celebración; se festejaba que ya estaba muerto el toro y tocaban otros sones que les nombraban como *tripas, corazón y bofe* [...] y... pues ya salían los demás celebrando la muerte del animal: las maringuías, el Santiago, el viejo; todos empezaban a bailar y también... obviamente la gente que veía.<sup>88</sup>*

En ese sentido, los músicos quienes interpretaban los *jarabes, toros y canciones*, pertenecían a los conjuntos “de cuerda” del pueblo y de comunidades aledañas, empleados para el recorrido y para la representación *ritual* de la matanza del toro. Estos últimos, con

---

<sup>88</sup> RODRÍGUEZ MEZA, comunicación personal, 16 de abril de 2021.

instrumentos propios de los repertorios regionales, tales como: toloche de tres cuerdas, *armonía*<sup>89</sup> y violín; sin embargo, en otras ocasiones, también participaban de manera activa las orquestas locales, entre ellas: la Orquesta Cárdenas. Debe decirse que en la siguiente fotografía y mediante las entrevistas realizadas, podemos reconocer a algunos de los músicos pertenecientes a dicha agrupación, entre ellos a: Salvador Cárdenas Pardo ejecutante del *chelo*, Raúl Ramírez Munguía en el *banjo* y Gilberto Cárdenas Rojas con el violín.

## EL TORITO Y LA CATEQUESIS: LA PRIMERA RECUPERACIÓN



Imagen 1. La Orquesta Cárdenas de Tacámbaro, Michoacán. La Orquesta Cárdenas de Tacámbaro, circa de 1940. Fotografía recuperada del archivo particular del señor Manuel Rodríguez Meza, 16 de abril de 2021, Tacámbaro, Michoacán.

Durante la década de los cincuenta, *el torito de carnaval* se interpretó por última vez de forma tradicional y sin ningún tipo de intervención; después, entró en un momento de inactividad por un periodo de veinte años, de tal manera que en el último cuarto del siglo, la práctica dancística fue recuperada bajo un sentido religioso por la señora María de Jesús Reynoso Reynoso, catequista que por más de cuarenta años,

---

<sup>89</sup> Instrumento llamado también chachalaca; se trata de un cordófono de nueve cuerdas de acero 1era, 2da, 3era y 4ta eran cuerdas dobles y la 5ta era cuerda sencilla. HERNÁNDEZ VACA, Víctor, 2008. *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudaría en la cuenca de Tepalcatepec*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán: 162. A raíz de la industrialización parachense fue desplazada entre los conjuntos musicales por otros instrumentos, principalmente por la vihuela mariachera.

instruyó la doctrina cristiana a un sin número de niños en la parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe, en Tacámbaro, Michoacán. Actualmente, Chuchita la de la doctrina —como se le conoce de manera popular— cuenta con noventa y tres años de edad.

Dicha recuperación, mostró transformaciones entre los personajes y en su estructura general, puesto que se omitieron elementos característicos del *toro de carnaval* como la improvisación de versos *picantitos* o de “*doble sentido*” dirigidos a las personas de la comunidad. Así mismo, su sentido cambió en torno a la catequesis como metáfora binaria: *el bien y el mal*, representadas por el Santo Santiago y el toro, respectivamente; también la estandarización del recorrido y la forma coreográfica empleada. El recorrido consistía en únicamente cuatro cuadras, iniciaba en la casa de la catequista y terminaba en la plaza principal con la muerte del torito.

La organización del *torito de carnaval* dejó de hacerse por barrios, siendo la señora Chuchita quién año con año organizaba esta práctica dancística con la participación de solamente niños del catecismo. En ese sentido, las transformaciones de los personajes se tornaron evidentes puesto que las interpretaciones, en el caso de las *maringüías* por ejemplo, debían ser representadas por niñas y no por los varones; de tal forma que dicha práctica, inserta como modo de catequesis, dejaba de lado cierta *permisividad* como el constante coqueteo dirigido a los hombres de la comunidad. Los vestuarios de las *niñas maringüías*, por su parte, se asemejaban a los que se emplean para las procesiones religiosas del doce de diciembre, es decir: faldas largas floreadas con o sin olanes, blusas bordadas o parecidas, listones de colores en las trenzas del cabello y zapatillas negras, omitiendo máscaras y pañuelos, puesto que la identidad de la interprete no era deseada de cubrir.

Por su parte, los otros personajes: *el toro*, *el viejito*, *el Santo Santiago con su caballo blanco*, y los demás acompañantes, quienes no representaban a ninguno de los anteriores, debían ser interpretados por el resto de los catequizados, es decir, los varones. En primer lugar, el toro estaba elaborado a partir de una estructura de cartón y madera, tiras de carrizo, pegamento blanco, papel china de colores y cuernos de toro; dicha estructura se iba rolando entre los participantes, de tal forma que



Imagen 2. El torito y el caballito del carnaval en Tacámbaro. Fotografía tomada por Ulises Salazar Rosales en la casa de la señora Chuchita, Tacámbaro, Michoacán a 13 de abril de 2021

a todos los varones —con excepción de quien interpretaba al Santiago y al viejo— les tocaba participar momentáneamente como el toro. Mientras tanto, el caballo del Santiago estaba formado con una estructura de madera pintada de color blanco y crines de caballo, sin mayor especificidad; enseguida, el viejito —quien en ocasiones era llamado *torero*— estaba vestido con un pantalón de mezclilla, camisa blanca, botines negros, pañuelo rojo en el cuello, tejana negra y un bastón de madera. Al final, el Santiago y el resto de los infantes debían vestirse de la misma manera que el viejito, aunque sin tejana ni bastón.

Las entrevistas que tuvimos con la señora Chuchita nos permitieron observar que la recuperación del *torito de carnaval* obedece primeramente, al *gusto* como *categoría estética*,<sup>90</sup> y posteriormente, a una forma de catequización inconsciente a través de la omisión de elementos particulares e incorporación de otros vinculados a la doctrina cristiana, por mencionar: las analogías y metáforas entre *toro/mal* y *Santiago/bien*; en ese sentido, dichas metáforas son reiteradas por Jáuregui y Bonfiglioli en sus *Danzas de Conquista* puesto que se trata de una confrontación bélica y ritual entre el apóstol Santiago con su *caballito blanco*, portador de la doctrina cristiana, y todos aquellos alejados de la mano de Dios vinculado con el animal; el resultado

<sup>90</sup> MANDOKI, 1997 *apud.* GÓMEZ PADILLA, Roselver, 2017. *La danza folklórica en Chiapas. Subalternidad y apropiación.* Chiapas, México: Universidad Autónoma de Chiapas, PROFOCIE & Historia Herencia Mexicana Editorial S. de R.L. de C.V.

favorece a Santo Santiago quien da muestra de la inherente catequización a las personas herejes.<sup>91</sup>

Por otro lado, también se prescinde del sentido burlesco de la práctica en general, influenciado a las transformaciones de la misma. Como se ha expuesto, *la tradición carnavalesca* de Tacámbaro experimentó una serie de cambios con la recuperación de la catequista Chuchita, tanto que los espacios de reproducción también tornaron; *el torito* aparecía en eventos como kermeses y retiros espirituales organizados por la parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe. En las siguientes líneas se anota parte de la entrevista realizada el 13 de abril de 2021:

*Ulises Salazar Rosales:* ¿Por qué decidió continuar con *el carnaval*?

*María de Jesús Reynoso:* Porque me gustaba nomás [...] es que me gustaba mucho; yo le preguntaba a mi mamá: ¿mamá por qué me gusta tanto el *torito*? y decía: es que a tu tío Leonardo [Reynoso] le gustaba mucho también. Entonces... yo pienso que heredé de él que me gustara tanto el torito.

USR: Oiga... ¿y cómo iba?

MJR: Íbamos bailando por la calle y luego ya en la plaza preguntábamos: ¿compra el toro? sí como no... y ya me compraban pues el toro [...] variaba el precio, pero daban lo que podían dar [...] Lo toreaban, y después de torearlo ya empezaba la música del toro [primero *el caballito* y después *el toro*].

USR: ¿Cómo qué tocaban? ¿Se acuerda?

MJR: Estaban unas que nomás Juan [Valdivia] tocaba [*el caballito* y *el toro*, y demás *jarabes*] y otras corridas como Jesusita en Chihuahua... yo cantaba [se refería a pedir el son]: *jarriba Pichátaro!*... ese es jarabito [...]<sup>92</sup>

En ese sentido, *don Juan Valdivia* era un excelente violinista y quizá el último jarabero de Tacámbaro, integrante de la orquestación que acompañaba al *torito de carnaval* año con año, denominada Marcos A. Jiménez (1975-2000) e integrado por músicos del lugar como: Ascensión Aburto en el clarinete, Pompilio Cárdenas —descendiente directo de don Gilberto Cárdenas Rojas, fundador de la Orquesta Cárdenas— en la mandolina, Antonio Contreras en la guitarra sexta, Eleuterio Barajas en la vihuela, Joaquín Reynoso —hermano de

---

<sup>91</sup> JÁUREGUI, Jesús & BONFIGLIOLI, Carlo, 1996. Introducción: el complejo dancístico-teatral de la conquista. En: Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli coords. *Las danzas de Conquista. México contemporáneo*. México: CONACULTA y Fondo de Cultura Económica: 9-13.

<sup>92</sup> REYNOSO Reynoso, comunicación personal, 13 de abril de 2021

la señora Chuchita— en el tololoche y don Juan —cuñado de la señora Chuchita— en el violín.

La música ejecutada para el *toro* continuaba siendo la misma, es decir, el jarabe del *caballito* como entrada, y enseguida *el toro* para la representación de la muerte del toro; sin embargo, estas músicas, presentaron ligeras variaciones rítmicas y melódicas a las interpretadas décadas antes durante la misma tradición carnavalesca local, además de la inclusión de otros sones, piezas corridas y canciones; *el arriba Pichátaro*, principalmente. Así pues, en un artículo del periódico *Tacamba* en el 2015, dedicado a don Joaquín Reynoso, se observa la participación constante del conjunto Marcos A. Jiménez en el desarrollo de la práctica del *torito de carnaval*. Enseguida se transcribe parte de la nota:

Don Joaquín fue parte de un grupo musical llamado Marcos A. Jiménez, el cual estaba integrado por su cuñado Juanito quien tocaba el violín, don Eleuterio Barajas Chávez en la vihuela, don Pompilio Cárdenas en la guitarra y el propio Joaquín tocando el contrabajo. Ese grupo con su música de *sones y jarabes* tradicionales, acompañaban a un grupo de niños y niñas que en las esquinas de las calles bailaban el llamado *Torito* [...] Ese grupo de niños era coordinado y dirigido por doña Chuchita hermana de Joaquín [...] uno de los niños en sus manos traía una escultura de cartón semejando la cabeza de un torito con la cual corría tras los otros niños semejando una corneada; otro niño portaba una cajita como de cartón y madera que semejaba a un caballo con su colita hecha de lasos desenrollados y en la parte del frente una cabecita de un caballo hecha de cartón debidamente coloreada.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> GUTIÉRREZ AGUILAR, 13 de agosto de 2015

## El Toro de Carnaval

EL

Violín 1

6

10

## El Caballito

Violín 1

6

11

Imagen 3. Transcripción musical: el toro y el caballito de carnaval de Tacámbaro. Transcripciones realizadas por José Daniel Villanueva a partir de las grabaciones in situ a don Juan Valdivia, hechas por Gabriel Aguilar y Eduardo Dávalos, Tacámbaro [2003]. Cabe decir que las grabaciones fueron facilitadas para este trabajo, así también las transcripciones realizadas para el mismo, 2021. Se advierte al lector que las alturas y la rítmica están sujetas a variaciones en la ejecución real de la transcripción musical, por factores de afinaciones y estilos de cada ejecutante.

### TORITO DE CARNAVAL COMO UN PATRIMONIO TACAMBARENSE

En el 2018, la Casa de la Cultura de Tacámbaro “Marcos A. Jiménez” tuvo, después de muchos años, a un nuevo director con intereses artísticos que mejoraran las condiciones sociales y culturales de la región; las prácticas culturales, artesanías, escenarios naturales y arquitectónicos serían pensados como atractivos turísticos *redituables no acumulatorios*, es decir, ganancias para los creadores y no para

intermediarios; a partir estos tópicos artísticos, el objetivo era formular un proyecto capaz de generar entre los habitantes del lugar, *identidades sociales* entendidas como una suma de procesos sociales, culturales y económicos no cerrados y dinámicos, como por ejemplo, *el torito de carnaval* cual había ya atravesado diferentes momentos de recreación histórica, por tanto, mostraba potencial para formular esas identidades. En estricto sentido, estas últimas tienen que ver con las representaciones sociales y culturales que tenemos del nosotros y de los otros; para Gilberto Giménez, las identidades sociales son:

[...] un conjunto de prácticas sociales y *culturales* que involucran simultáneamente a cierto número de individuos o –en un nivel más complejo– de grupos; que definen sus diferencias de otros sujetos y de su entorno social mediante la autoasignación de un repertorio de atributos culturales e ideológicos frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo. Así entendida, la acción colectiva abarca una gran variedad de fenómenos empíricos como movimientos sociales y *culturales* [...] <sup>94</sup>

A partir de la recuperación de expresiones artísticas populares que vincularan el pasado *tradicional* del pueblo tacambareño con lo moderno, *el torito de carnaval* sería objeto de una *reinención* con nuevos elementos, tales como la estetización de los personajes: *el torito*, *el viejo* y *el caballito del Santo Santiago*, además de la creación de nuevas máscaras para *las maringuías* y la inserción de otros más, como *la comparsa*. Es preciso decir que la noción “*reinención*” anotada en estas líneas, es retomada a partir del concepto propuesto por Eric Hobsbawm sobre *la invención de la tradición* a partir de construcciones sociales de prácticas culturales que han sido apropiadas y resignificadas

---

<sup>94</sup> GIMÉNEZ, *op. cit.*: 61-68.

para su institucionalización, formulando un acervo cultural, en este caso, de carácter regional.<sup>95</sup>



Imagen 4. Cartel publicitario del Torito de Carnaval. Acuarela del torito de carnaval [carnaval y torito] realizada por Ricardo García Gaona para fines de promoción turística, Tacámbaro, Michoacán, 2020

Durante muchos años, la señora Chuchita había mantenido viva a la práctica dancística, aunque desde las esferas religiosas; y de nueva cuenta, quedaba como una manifestación en desuso cerca del 2000, aproximadamente. A la par, la Escuela Preparatoria “República de Venezuela” desarrollaba un desfile con un insipiente carácter carnavalesco, en el que participaban disfraces de todo tipo, pero

<sup>95</sup> HOSBAWN, *op. cit.*

alejados de la práctica dancística que aquí nos ocupa; por mencionar, de Nintendo retomaban a personajes como Mario Bros, de Disney a Minnie Mouse, de Guns N' Roses a Slash, entre otros. En este desfile de corte carnavalesco, el único de los personajes que se aproximaba a los usados en la tradición del *torito de carnaval* local, eran las maringúas, sin embargo, no del todo; mientras tanto, *el torito y el Santiago* solo aparecían en determinadas ocasiones, partiendo de objetos inflables y cartones que semejaran a dichos personajes.

La recuperación del *torito de carnaval* como un patrimonio cultural que generara identidad, y que además pudiese proponerse al sector turístico como un producto que combinara: el arte, la cultura, las sensibilidades, las emociones, la diversión y el negocio, vinculado a las experiencias individuales y colectivas,<sup>96</sup> sería del interés institucional, es decir, del Ayuntamiento de Tacámbaro (2018-2021) y particularmente, de la Casa de la Cultura “Marcos A. Jiménez” en coordinación con el Comité de Pueblo Mágico de Tacámbaro.

El proyecto de *reinvención de la tradición carnavalesca*, ha estado trabajado por diferentes artistas/talleristas pertenecientes a la Casa de la Cultura, todos ellos desde el manejo de su práctica artística; por un lado, Ricardo García Gaona a cargo de la creación artística y estética de los personajes a partir de técnicas como *cartapesta y papel maché*; integrando además, significaciones a cada uno de ellos desde un conocimiento oral familiar y otras interpretaciones propias, por ejemplo: *el viejo* como don Juan, papá de siete *maringúas* que representarían a las siete virtudes de la tradición cristiana, así como el *toro* portador de todos los males, el *Santo Santiago con su caballito blanco* vencedor de esta bestia, y la *comparsa* con una concepción dual del bien y del mal. En las siguientes líneas, anotamos parte de la entrevista realizada el pasado 10 de junio de 2021 a Ricardo García:

*Ulises Salazar Rosales: ¿Cuáles son los significados de los personajes?*

*Ricardo García Gaona: [...]* el carnaval en sí, procede de tradiciones paganas. El *toro* por ejemplo, lo tomaron por el vellocino dorado, que ese representa a todos los pecados [...] ya cuando lo trajeron para acá, lo relacionaron con la historia de un hacendado rico, creo que se llamaba *Juan*... el nombre no importa, puede ser cualquiera. Un hacendado rico que tenía siete hijas que representaban a las siete virtudes... esas son las *maringúas*. En ese momento, por el toro se volvían los siete pecados capitales [...] El papá pierde el control por irresponsable, porque es humano y no puede controlar el pecado y las

---

<sup>96</sup> LIPOVETSKY & SERROY, *op. cit.*

hijas se dejan influenciar por el toro; entonces el toro al tocar a las hijas las volvían también pecadoras. Entonces este... aparece el San Santiago, que es quien venció al demonio según los católicos y aparece que es el que mata al toro... y las hijas vuelven a ser las virtudes.<sup>97</sup>

Respecto a las adaptaciones coreográficas en *el torito de carnaval*, Pablo Suárez Torres ha retomado algunos movimientos, pasos y dinámicas rítmicas procedentes de *la danza de diablos* de Tacámbaro, representativa el miércoles de ceniza y días posteriores en Carácuaro, Michoacán, como parte del centenario culto al Cristo Negro. A decir del maestro de danza folklórica, el desarrollo coreográfico del *torito* es muy sencillo, aunque para su *reinención*, las dinámicas de reproducción se han estandarizado. Cabe mencionar que son los alumnos del ballet folklórico de la Casa de la Cultura, en su mayoría niñas y jóvenes, quienes desarrollan dichas estandarizaciones.



Imagen 5. Máscaras de maringuías. Fotografías tomadas por Ulises Salazar Rosales en la Casa de la Cultura “Marcos A. Jiménez”. Máscaras de maringuías realizadas para *el torito de carnaval*, en el taller de *cartapesta y papel maché* dirigido por Ricardo García Gaona y Jaime Díaz Ávila [2020], Tacámbaro, Michoacán a 10 de junio de 2021.

Así pues, durante el recorrido —de la Casa de la Cultura a la plaza principal— los personajes van bailando y “echando relajo” con la gente. Las maringuías y la comparsa torea incansablemente al toro, y en momentos el Santiago interviene con una confrontación; cuando llegan a la plaza principal, el *torito de carnaval* se desarrolla en tres partes, retomado de la tradición carnavalesca de la década de los

<sup>97</sup> GARCÍA GAONA, comunicación personal, 10 de junio de 2021.

cincuenta: *la toreada, la muerte del toro y el festejo*. Primeramente, las maringüías, representando a las *siete virtudes cristianas* toreadan al toro y éste, las transforma en pecados capitales; mientras que don Juan [el viejo], su padre, observa el suceso y pide ayuda al Santo Santiago para efectuar la lucha ritual contra el mal.



Imagen 6. El torito y el caballito del carnaval en Tacámbaro: la reinención  
Fotografías tomadas por Ulises Salazar Rosales en la Casa de la Cultura “Marcos A. Jiménez”. Torito y caballito realizados para el torito de carnaval, en el taller de cartapesta y papel maché dirigido por Ricardo García Gaona y Jaime Díaz Ávila [2020], Tacámbaro, Michoacán a 10 de junio de 2021

Posteriormente, el toro ha sido vencido y el *festejo* está por efectuarse con música, bebida y comida de la región repartida entre la gente del pueblo y los *visitantes*. Esto último, reiterando al *torito* como parte de un producto turístico generador de experiencias, menciona Ricardo García Gaona.

Por otra parte, las variaciones musicales a partir de grabaciones recuperadas de la música original del *torito*, ejecutadas por don Juan Valdivia (2003) y facilitadas para el proyecto de *reinención*

de la tradición carnavalesca por don Gabriel Aguilar y don Lalo Dávalos (2020), fueron realizadas por el maestro José Daniel Villanueva a cargo del taller de piano de la Casa de la Cultura. Por otro lado, la ejecución de dichas variaciones [*jarabe y toro*] han sido interpretadas por el grupo de música tradicional Son de Balcones, con instrumentos como tololoche, guitarra de golpe, vihuela y dos violines; perteneciente a la misma institución cultural en mención.

## CONCLUSIÓN

El *torito de carnaval* como un producto de formación turística a partir de su *reinención*, mantiene una constante con el sentido cristiano atribuido a la práctica, es decir, es implícita la metáfora de *lucha ritual entre el bien y el mal*, puesto que, desde el primer momento en la tradición carnavalesca, está presente el binario de *toro y Santiago* bajo ese sentido; pese a pertenecer a una práctica de corte popular. Además, en los tres momentos se mantienen los personajes —excepto en la tercera que se agrega a la *comparsa*—, las músicas y las formas coreográficas, aunque con diversas transformaciones.

Ahora bien, el uso de las propuestas de análisis contribuyen para la explicación de los discursos del Ayuntamiento de Tacámbaro (Casa de la Cultura y Comité Pueblo Mágico) para justificar la *reinención* del *torito de carnaval* con fines turísticos y de patrimonialización, por lo tanto, uno de ellos corresponde a generar una identidad a través de la práctica dancística en la que se tenga significativa continuidad con su pasado, mediante la cual, la población tacambareense se encuentre involucrada simultáneamente con formas culturales e ideológicas vigentes, definiendo límites en las representaciones sociales y culturales desarrolladas por unos y por otros; para este caso, con los otros municipios insertos en la nominación nacional de Pueblos Mágicos.

Finalmente, para las instituciones involucradas, *el torito de carnaval* proporciona un vínculo estrecho entre la práctica artístico-cultural, la sensibilidad, la adquisición, la diversión y el imaginario, por tanto, se trata más bien de un producto en venta; de tal modo que el objeto de consumo en sí no es el *torito de carnaval*, sino las experiencias generadas a partir de quien las consume.

## Fuentes de información

### BIBLIOGRAFÍA

- CÁRDENAS FERNÁNDEZ, Blanca, 2008. “Ch’anantskua (juego de la madurez), confluencia de tiempos y culturas”. *Sociocriticism*, Vol. XXIII (núm. 1 y 2): 351-364.
- FIGUEROA CASTELÁN, Mariana, 2018. “El carnaval: Acercamiento a sus sentidos y significaciones.” En Ernesto Licona Valencia y Martha Ivett Pérez Pérez (coords.). *El carnaval en la región Puebla y Tlaxcala. Acercamientos etnográficos y multidisciplinares*. Puebla, México: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla: 30-44.
- GIMÉNEZ, Gilberto, 2007. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: CONACULTA & ICOCULT.
- GÓMEZ PADILLA, Roselver, 2017. *La danza folklórica en Chiapas. Subalternidad y apropiación*. Chiapas, México: Universidad Autónoma de Chiapas, PROFOCIE & Historia Herencia Mexicana Editorial S. de R.L. de C.V.
- GUTIÉRREZ, Jesús. (13 de agosto de 2015). Del viejo Tacámbaro. *Tacamba: periódico del pueblo y para el pueblo*.
- HERNÁNDEZ VACA, Víctor, 2008. *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudaría en la cuenca de Tepalcatepec*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- HOBSBAWN, Eric & Renger, Terence, 2002. *La invención de la tradición*. España: CRITICA.
- JÁUREGUL, Jesús & BONFIGLIOLI, Carlo, 1996. Introducción: el complejo dancístico-teatral de la conquista. En: Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli coords. *Las danzas de Conquista. México contemporáneo*. México: CONACULTA y Fondo de Cultura Económica. 7-30
- LIPOVETSKY, Giller & SERROY Jean, 2015. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, 2016. *Xarhapí, Xarab, Jarabe. El jarabe de los Balcones*. Recuperado de: <https://artesytradicionesdeloccidente.blogspot.com/2020/05/>
- OLIVEROS ESPINOSA, Rodolfo Gabriel, 2012. “El carnaval Otomí, las versiones de la memoria.” En Carlos Paredes Martínez y Jorge Amós Martínez Ayala (coords.). ... *Alzaban banderas de papel. Los pueblos originarios del Oriente y la Tierra Caliente de Michoacán*. México: CDI, Secretaria de Cultura de

Michoacán, CIESAS, Culturas Populares, UMSNH, INAH &  
UNIP: 390-407

# La danza del Paloteo de Puruándiro Michoacán: tradición y cultura en movimiento

ANA CRISTINA GONZÁLEZ VILLANUEVA  
VICTORIA JIMÉNEZ RAMOS  
CONSERVATORIO DE LAS ROSAS  
CÁTEDRA DE MUSICOLOGÍA

La danza del Paloteo es una expresión cultural emblemática de Puruándiro, un municipio ubicado en el estado de Michoacán, México. Esta tradición ha perdurado a lo largo de los siglos, conservando elementos simbólicos y rituales que reflejan la identidad y el patrimonio de la comunidad.

El presente artículo propone la investigación de la danza del Paloteo desde una perspectiva microhistórica, inspirada en los postulados de Luis González y González, que es una disciplina historiográfica que se centra en el estudio detallado de eventos, individuos y comunidades específicos, se distingue por su enfoque en lo particular y lo cotidiano, privilegiando la perspectiva de los actores involucrados y los contextos locales. Este enfoque permite revelar la riqueza y complejidad de prácticas culturales como la danza del Paloteo, que a menudo pasan desapercibidas en estudios históricos de mayor escala.

La investigación se basa en análisis de documentos históricos, registros visuales y entrevistas con el grupo de los danzantes. A través de la observación activa y la recopilación de testimonios orales, se busca reconstruir la microhistoria o acercamiento histórico de la danza del Paloteo.

## BREVE PANORAMA DE LA HISTORIA DE PURUÁNDIRO

Puruándiro, un municipio ubicado en el norte del estado de Michoacán, ha pasado de una serie de transformaciones que han marcado su historia desde tiempos prehispánicos hasta la actualidad. Su nombre proviene del purépecha *Purhuandirhu*, que significa "lugar donde el agua hierve" o "lugar del agua donde reposa el fuego",<sup>98</sup> ya que hace referencia a las características geográficas de la región, que contaba con diversas lagunas. A lo largo de los siglos, este territorio ha sido un centro cultural, agrícola y comercial clave en la región.

---

<sup>98</sup> GALINZOGA ELVIRA, Jocelyne Sheccid, 2022. "VI. Diagnóstico del municipio" *Periódico Oficial del Gobierno Constitucional del Estado de Michoacán de Ocampo*. Núm. 41, jueves 13 de octubre de 2022 Morelia Michoacán: 9-22: 9.

El municipio existe desde el año 1150 como núcleo humano, habitado por Tecos y Otomíes, de la raza chichimeca, según lo narra el historiador Zamacois en su historia de Michoacán.<sup>99</sup> Durante el período colonial, fue asentamiento de haciendas donde surtían a todo el bajo especialmente a Guanajuato y algunos otros centros mineros.<sup>100</sup> En la época precolombina, la región del territorio que hoy comprende Puruándiro formaba parte de la esfera cultural y política de los purépechas.

El municipio cuenta con un Centro Histórico que remonta sus orígenes a la época de las haciendas, con estructuras que datan de 1527, diseñadas por Juan de Villaseñor y Orozco.<sup>101</sup> En el siglo XVII, específicamente en 1661, en la región de Puruándiro durante una visita pastoral, se reportó que los indígenas de la región debían entregar artículos como gallinas, pan y maíz, además de realizar pagos adicionales durante las festividades religiosas como la pascua. Estos tributos eran destinados al sustento del párroco y a la celebración de festividades como la pascua, que se convirtieron en eventos importantes para la comunidad.<sup>102</sup> Entre los monumentos más relevantes se encuentran el Templo Parroquial del Señor de la Salud y el Templo de la Cristiandad, construidos en los siglos XVI y XVII.<sup>103</sup>

Hacia finales del siglo XVIII, entre 1759 y 1769, Puruándiro tenía una comunidad más estructurada. Los registros parroquiales mencionan que el pueblo contaba con 30 familias españolas y 142 indígenas casados. Bajo la administración de un alcalde mayor, se organizaban los pagos a la Real Audiencia de México, y el pueblo se encontraba situado a 18 leguas de Valladolid de Michoacán.<sup>104</sup> Fue alcaldía mayor de Huango hasta el año de 1787, fecha a partir de la cual contó con Ayuntamiento.<sup>105</sup> La economía continuaba siendo predominantemente agrícola.<sup>106</sup> Durante la independencia, la población estuvo bajo el control de los insurgentes en 1813 bajo el mando de Ignacio López Rayón, se encargaron de establecer el orden político y promover el comercio, para surtir de alimentos a las tropas independentistas que operaban en el bajo.<sup>107</sup>

---

<sup>99</sup> *Idem.*

<sup>100</sup> *Idem.*

<sup>101</sup> *Ibidem*: 3.

<sup>102</sup> CARRILLO CÁZARES, Alberto, 1993. *Michoacán en el otoño del siglo VII*. México: Coedición de El Colegio de Michoacán, A.C. y del Gobierno del Estado de Michoacán:88.

<sup>103</sup> GALINZOGA ELVIRA, *op. cit.*: 3.

<sup>104</sup> MAZÍN GÓMEZ, Oscar, 1986. *El gran Michoacán*. México: El Colegio de Michoacán y Gobierno del Estado de Michoacán:123.

<sup>105</sup> GALINZOGA ELVIRA *op. cit.*:9.

<sup>106</sup> MAZÍN GÓMEZ *op. cit.*:123.

<sup>107</sup> GALINZOGA ELVIRA *op. cit.*: 9.

Con la independencia de México en 1821, Puruándiro comenzó a consolidarse como cabecera de partido en el estado de Michoacán.<sup>108</sup> Para 1822, el municipio se describió como un pueblo importante, al pie de la Sierra, con un clima moderado y una economía centrada en la agricultura y el comercio, destacándose especialmente en la producción de maíz y trigo.<sup>109</sup> La población sufrió los efectos de las contiendas bélicas durante la Revolución Mexicana, pero logró reconstruirse con el tiempo. Puruándiro destacó también por su producción de zapatos y la industria local, lo que le permitió recuperar su posición en la región y su proximidad con la capital de Michoacán facilitó su desarrollo comercial y cultural.<sup>110</sup> Con la constitución de 1825, fue considerado cabecera de partido y en 1831 se constituyó en municipio de Puruándiro.<sup>111</sup>

El 20 de abril de 1855, Degollado se dirigió a Puruándiro y ocupó la plaza al triunfo de la revolución de Ayutla. A partir de 1860, tuvieron representantes en la Cámara de Diputados. Durante la intervención, los hacendados se pronunciaron en favor del imperio y el pueblo mantuvo una posición liberal.<sup>112</sup> Puruándiro, es ciudad desde 1858, por decreto del Gobernador del Estado Epitacio Huerta y con fecha de 16 de junio, se le nombró Puruándiro de Calderón.<sup>113</sup>

En 1895, Puruándiro experimentó una reorganización administrativa que dividió el distrito en seis municipios.<sup>114</sup> En este periodo, la ciudad comenzó a destacarse aún más en términos de desarrollo industrial y comercial. La construcción de una línea ferroviaria facilitó el comercio de productos como zapatos, cueros y talabartería, consolidó a Puruándiro como la tercera ciudad más importante de Michoacán en términos industriales y comerciales. Además, durante esta época florecieron fábricas de aguardiente, jabón y rebozos, y la agricultura continuaba siendo un pilar fundamental de la economía local.<sup>115</sup>

Durante la revolución, Puruándiro sirvió de centro de actividades a las fuerzas del coronel Eduardo Gutiérrez, el 7 de junio de 1912 la ciudad fue incendiada. El conflicto por el reparto de tierras, en

---

<sup>108</sup> MARTÍNEZ DE LEJARZA, Juan José, 1974. *Análisis estadístico de la provincia de Michoacán en 1822*. Morelia: Fimax Publicitas:185.

<sup>109</sup> *Ibidem*:186.

<sup>110</sup> *Idem*.

<sup>111</sup> GALINZOGA ELVIRA *op. cit.*:9.

<sup>112</sup> GALINZOGA ELVIRA *op. cit.*:10.

<sup>113</sup> *Idem*.

<sup>114</sup> VELASCO, Alfonso Luis, 2006. *Geografía y estadística del estado de Michoacán 1895*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y Centro de Investigación y Desarrollo del Estado de Michoacán:74.

<sup>115</sup> *Ibidem*:79.

el que intervinieron los campesinos que reclamaban tierras y los propietarios de las grandes haciendas, fue uno de los más significativos para los habitantes de Puruándiro, alcanza incluso niveles de violencia. José Zavala Cisneros logró que, el 3 de noviembre de 1921, el Gobernador Francisco J. Múgica emitiera un decreto que afectaba doce mil hectáreas de la hacienda de San Antonio Arce.<sup>116</sup> En la actualidad, Puruándiro es uno de los 113 municipios del estado de Michoacán, con una extensión de 720 km<sup>2</sup>. Situado en la región Bajío, limita con varios municipios de Michoacán, Guanajuato y Morelos. Las tradiciones y festividades, como la danza del "Paloteo", una representación de los antiguos ritos ceremoniales de los guerreros Tarascos hacia los dioses del Sol y la Luna, siguen siendo un importante componente cultural en la comunidad.<sup>117</sup>

## DANZA DEL PALOTEO

La historia de la Danza del Paloteo, que viene de la cultura tarasca,<sup>118</sup> se remonta al año del 1050 donde existía el consejo de guerra de Cherán y Tzintzuntzan.<sup>119</sup> Fue creada como un adiestramiento militar de los purépechas para el resguardo del reino contra la invasión de los chichimecas, quienes frecuentemente atacaban sus tierras por disputas territoriales y saqueamiento. Además de ser una práctica militar también se usaba como un rito ceremonial en ofrenda al dios Sol para que les ayudara en la guerra y cosecha, también en agradecimiento cuando dominaban a sus adversarios.

---

<sup>116</sup> GALINZOGA ELVIRA *op. cit.*:11.

<sup>117</sup> *Idem.*

<sup>118</sup> Información obtenida del curriculum de J. Jesús Jiménez Garcilazo en colaboración con la directora Yolanda Serrato, Puruándiro Michoacán, Danza del Paloteo de Puruándiro Original e Internacional 3<sup>o</sup> Generación. Tarasco, término utilizado por los españoles durante la época de la conquista a los purépechas.

<sup>119</sup> Información obtenida en Entrevista con el Prof. Joaquín Espino Maqueda, director de la danza del Paloteo, Puruándiro, Michoacán, el 16 de febrero del 2025 en las oficinas provisionales del DIPPAC.



Foto obtenida del archivo de DIPPAC

El ritual sufre un cambio con la llegada de los españoles, para quitar el carácter pagano, introdujeron la danza de Moros contra cristianos, lo cual sirvió posteriormente como un acto de distracción, donde solo se realizaba en festividades importantes exclusivas de los hacendados<sup>120</sup> al mismo tiempo que encaminaban a los danzantes a adorar imágenes santas.<sup>121</sup>

Durante el período colonial, los frailes utilizaron la danza como un método de evangelización donde incorporaron elementos cristianos en la vestimenta incluyendo la modificación de la coreografía y música para que tuvieran un estatus más religioso y no pagano. Debido a esa adaptación que sufrió la danza por los frailes en aquella época es que ha sobrevivido hasta el día de hoy.<sup>122</sup>

Con el paso del tiempo y por las diferentes luchas que paso el país de México, como la Independencia, la Reforma y la Revolución, la danza quedo desplazada al olvido, donde se pudo conservar parcialmente en algunos poblados entre Michoacán y Guanajuato. Fue

---

<sup>120</sup> Información obtenida del curriculum de J. Jesús Jiménez Garcilazo en colaboración con la directora Yolanda Serrato, Puruándiro Michoacán, Danza del Paloteo de Puruándiro Original e Internacional 3° Generación.

<sup>121</sup> Información obtenida en Entrevista con el Prof. Joaquín Espino Maqueda, director de la danza del Paloteo, Puruándiro Michoacán, el 16 de febrero del 2025 en las oficinas provisionales del DIPPAC.

<sup>122</sup> Información obtenida en Entrevista con el Prof. Joaquín Espino Maqueda, director de la danza del Paloteo, Puruándiro Michoacán, el 16 de febrero del 2025 en las oficinas provisionales del DIPPAC.

hasta el año 1930, terminada la guerra Cristera, que comienza a practicarse de nuevo la danza y a darse a conocer en diferentes lugares de la región.<sup>123</sup>

Con el paso del tiempo, la danza ha pasado por diversas adaptaciones, donde se ha reflejado la influencia cultural y política de diferentes épocas.

Grupos locales y asociaciones culturales de han dedicado a preservar esta danza de la cultura purépecha, manteniendo tradición y restaurar en su mayor posibilidad sus orígenes y prácticas más antiguas conocidas hasta hoy. Esta danza se ha convertido en un símbolo de identidad y resistencia cultural para la comunidad de Puruándiro, Michoacán., así como para otras regiones cercanas.

## PERFORMÁTICA

La danza del Paloteo tiene una estructura coreográfica compleja y simbólica, incluye varias danzas que reflejan el desarrollo de la historia cuando hacían combates y también la influencia religiosa que sufrió con el tiempo.

Ejemplo de esto en una de las coreografías es la formación de la cruz de Caravaca, la cual se forma con 16 danzantes, quienes de manera precisa y coordinada se sincronizan para dar forma a este símbolo religioso. Cada coreografía tiene su propio nombre y significado, y se van bailando de acuerdo con la cronología de la historia que se está presentando.



Hombres bailando la danza del Paloteo / Sector

---

<sup>123</sup> Información obtenida del curriculum de J. Jesús Jiménez Garcilazo en colaboración con la directora Yolanda Serrato, Puruándiro Michoacán, Danza del Paloteo de Puruándiro Original e Internacional 3º Generación.

En la danza, los movimientos y la música se han transmitido de generación en generación, intentando ser lo más leal posible a la tradición y los conocimientos de sus ancestros.

En la actualidad la danza se presenta en festivales, ceremonias religiosas y eventos culturales tanto a nivel local como internacional. Los danzantes preparan cada presentación de manera rigurosa, ensayando coreografías y manteniendo la disciplina que caracteriza a esta tradición.

## VESTIMENTA



La vestimenta de los danzantes ha cambiado considerablemente desde sus orígenes, teniendo en cuenta los cambios políticos, sociales y religiosos, hasta el día de hoy.

Inicialmente usaban una túnica corta y el taparrabo incluyendo algunas cintas coloridas, huaraches o sandalias, penacho con plumas.<sup>124</sup> Tanto el taparrabo como las sandalias eran elaboradas con piel de animal salvaje de la región, como el lobo y coyote.<sup>125</sup> También utilizaban una correa sobre la frente y amarrada por la parte trasera del cráneo, en ella sostenían unas plumas de animal silvestre, pero no eran muy vistosas como es común en otras culturas debido a que las aves de la región no tenían plumaje llamativo.

La vestimenta sufre un cambio dada la conquista, debido a que los frailes españoles querían mostrar el poder y sometimiento que ya tenían sobre los purépechas.<sup>126</sup> Se empezaron a incluir elementos más

---

<sup>124</sup> Información obtenida del curriculum de J. Jesús Jiménez Garcilazo en colaboración con la directora Yolanda Serrato, Puruándiro Michoacán, Danza del Paloteo de Puruándiro Original e Internacional 3º Generación.

<sup>125</sup> Información obtenida en Entrevista con el Prof. Joaquín Espino Maqueda, director de la danza del Paloteo, Puruándiro, Michoacán, el 16 de febrero del 2025 en las oficinas provisionales del DIPPAC.

<sup>126</sup> *Idem*

vistosos y simbólicos, como los espejos y las capas decoradas con materiales brillantes, todo para hacer de la danza más atractiva para los colonizadores. A pesar de esto, los purépechas usaron su ingenio para poder conservar sus creencias, utilizando elementos originales como el sol en su vestimenta, más precisamente en las capas, lo que simbolizaba la resistencia y memoria cultural de este grupo.

El vestuario de los danzantes utilizado entre 1940 a 1945 aproximadamente constaba de calzar guarache de tres correas; camisa blanca; fajero de listones, los cuales se obtenían poco a poco a través de méritos conseguidos; peto o distintivo, era de madera forrado de tela raso satinado azul rey con una imagen religiosa al frente y sujetado con listón; capote, de raso satinado azul rey adornado con listones de colores vistosos, con lentejuela, 5 espejos en forma de estrella, también plasmaban la imagen del Dios que adoraban; corona, de latón pintada azul marino adornada con lentejuelas y espejos; paliacate, se pone debajo de la corona; coleta o colilla unida a la corona; chaleco, en raso satinado color rosa, adornado con chaquirón y canutillos de colores; y por último el instrumento de defensa, que es el palo utilizado en la danza.<sup>127</sup>

Cabe resaltar que, en cuanto a la decoración de la capa o capote, desde hace más de un siglo el estampado fue un águila y los listones del cinturón comenzaron a cambiar por los colores de la Bandera Nacional Mexicana.<sup>128</sup>

En la actualidad, los danzantes utilizan varios tipos de vestuario, que varían en color y estilo según la ocasión donde se presenten y evitar la monotonía visual. Todos los vestuarios mantienen la usanza española.<sup>129</sup>

A pesar de todos estos cambios a la vestimenta, aún permite que los danzantes conecten con sus raíces y muestren el legado cultural. Es así como se convierte en un elemento esencial que habla tanto de la historia como de identidad y muestra belleza a las presentaciones.

## LOS PALOS EN LA DANZA DEL PALOTEO

Otro elemento central de la danza es el uso del palo, los cuales llevan una importancia coreográfica en los movimientos y sonidos que

---

<sup>127</sup> Información obtenida del curriculum de J. Jesús Jiménez Garcilazo en colaboración con la directora Yolanda Serrato, Puruándiro Michoacán, Danza del Paloteo de Puruándiro Original e Internacional 3° Generación.

<sup>128</sup> *Idem*

<sup>129</sup> Información obtenida en Entrevista con el Prof. Joaquín Espino Maqueda, director de la danza del Paloteo, Puruándiro, Michoacán, el 16 de febrero del 2025 en las oficinas provisionales del DIPPAC.

generan, a parte de tener un simbolismo e historia. Estos palos han sufrido cambios y adaptaciones en sus materiales, función y significado.

Originalmente, los palos eran representaciones de armas utilizadas en los entrenamientos militares de los purépechas, los cuales tenían incrustaciones de piedra para masacrar a sus enemigos.<sup>130</sup> A parte del uso militar de estos palos también incluía un componente ritual, pues al ser realizadas en ceremonias dedicadas al dios Sol, los movimientos realizados eran acompañados por música y golpes que marcaban el ritmo, hechos por estos palos.<sup>131</sup>

Es este vínculo entre lo militar y ceremonial, la integración de lo marcial con lo espiritual, que hace ver la importancia de los palos como instrumentos multifuncionales.

En lo que respecta a su fabricación, tradicionalmente, existen dos posturas:

1. Proveniente de árboles locales como el encino y el mezquite. La selección de la madera no era arbitraria, ya que estas especies eran conocidas por su durabilidad y flexibilidad, características necesarias para soportar el impacto durante los ensayos y presentaciones. Los palos deben tener la medida exacta de 33 centímetros,<sup>132</sup> debían tener un peso equilibrado para permitir movimientos fluidos y precisos, sin causar fatiga a los danzantes<sup>133</sup>.
2. Se debe cortar la madera en estado verde del árbol palo azul, chivatillo o guayaquil, las cuales tienen resistencia y calidad, se hace un proceso de curación y se pule y corta a la medida de 38 a 40 centímetros, para adquirir solidez se pone entre dos capas de estiércol de res. Así el palo produce un sonido más estilizado.<sup>134</sup>

Como se ha mencionado, los palos en el contexto coreográfico marcan el ritmo y acentúan los movimientos de los danzantes. El sonido producido por estos al chocan entre si y en el suelo, no solo crean un

---

<sup>130</sup>Información obtenida en Entrevista con el Prof. Joaquín Espino Maqueda, director de la danza del Paloteo, Puruándiro Michoacán, el 16 de febrero del 2025 en las oficinas provisionales del DIPPAC.

<sup>131</sup> Idem

<sup>132</sup> Según el Prof. Joaquín Espino se desconoce el porqué la medida exacta de 33cm, es la información que ha sido entregada de generación en generación.

<sup>133</sup> Información obtenida en Entrevista con el Prof. Joaquín Espino Maqueda, director de la danza del Paloteo, Puruándiro, Michoacán, el 16 de febrero del 2025 en las oficinas provisionales del DIPPAC.

<sup>134</sup> Información obtenida del curriculum de J. Jesús Jiménez Garcilazo en colaboración con la directora Yolanda Serrato, Puruándiro Michoacán, Danza del Paloteo de Puruándiro Original e Internacional 3º Generación.

componente auditivo sino también uno visual importante, que hace constar de la precisión y sincronización de los danzantes con la música. Esto contribuye a la complejidad dancística que requiere esta presentación, fusionando lo visual, auditivo y simbólico.

## INSTRUMENTOS

Con la conquista también sufrió un cambio radical en cuanto al uso de instrumentos musicales en la danza. Originalmente se utilizaban instrumentos prehispánicos como la flauta de carrizo o de caña, también algunas eran de hueso, las cuales producían los sonidos agudos y medios. En cuanto al tono grave se utilizaban tambores como el huehuetl y el teponaztli. Con los cuales producían la música para los rituales.<sup>135</sup>

Con la llegada de los españoles, estos instrumentos prehispánicos fueron reemplazados por aquellos con sonoridad más ruidosa y destacada, con la intención de tener una exhibición más llamativa y entretenida. Hoy en día se utiliza una banda de alientos.

## MÚSICA

La danza del Paloteo es acompañada por varias piezas musicales que se ajustan a la representación de las diferentes coreografías, el cual les ayuda como ritmo y grúa en los movimientos ejecutados. La música es una mezcla de melodías alegres y ceremoniales.

Al usar una banda de alientos es que en la actualidad sea más accesible y llamativa la danza para el público contemporáneo. Sin embargo, cabe mencionar que el Profesor Joaquín Espino ha buscado rescatar lo más cercano a lo que fue la música original gracias a juntas con la región lacustre, para retomar la herencia cultural.

## DANZA

El profesor J. Jesús Jiménez Garcilazo habla de la distribución de las siete danzas de la danza del Paloteo, las cuales hacen alusión a un desarrollo en la lucha de los antepasados. Cada una tiene su significado de ejecución como se explicará en seguida:

---

<sup>135</sup> Información obtenida en Entrevista con el Prof. Joaquín Espino Maqueda, director de la danza del Paloteo, Puruándiro, Michoacán, el 16 de febrero del 2025 en las oficinas provisionales del DIPPAC.

1. La primera danza, representa el adiestramiento militar que los purépechas utilizaban para preparar sus cuadrillas y obtener la mejor defensa con su arma de madera, aprendiendo deslizamiento de derecha a izquierda y al frente con movimiento rápido en sus manos, para el calentamiento e inicio del combate.
2. La segunda danza, llamada “Revoltura”, representa el saltar con engaños al enemigo para aceptarle golpes con arrastre de madera, estrategia para repartir golpes precisos en cuadrilla aislando al enemigo, con un conteo rápido del mismo adiestramiento, haciendo alusivas pasadas mortales contra los saqueadores.
3. La tercera danza, llamada “La pasada”, representa derribar al enemigo con golpes a la cabeza dándole así una muerte segura, formando círculos de triunfo o dominio en sus territorios, obteniendo de tal manera una encomienda representada por los listones que el principal le entregaba al purépecha guerrero.
4. La cuarta danza, llamada “La repartición”, representa una revoltura de ataque para que el contrincante sea confundido y de esta forma atacarlo con un golpe fuerte y alto en el rostro, para debilitar al saqueador y al grupo que ellos preparaban, marcando su territorio con la punta de los pies para preparar sus ataques en rápidas y distintas posiciones, pasando de frente, de lado y rematándolo del mismo golpe al rostro, señalando el triunfo con círculos y agradeciendo a la tierra.
5. La quinta danza, llamada “El chicol”, representa entrenamiento sumamente destructivo para el enemigo; “El chicol”<sup>136</sup> fue relacionado por los danzantes con el cerco que hicieron para masacrar a los chichimecas, nos muestra la muerte que se le daba al enemigo entre cuatro elementos, presionando a muerte su cuerpo y rostro, rematándolo con golpes de punta al rostro con el arma, y señalando dos veces la formación de la cruz en este ritual dancístico como agradecimiento al todo poderoso.
6. La sexta danza, llamada “Polka”, representa polka o ritual para distraer y debilitar la fuerza del enemigo y de esta forma hacer sus cuadrillas y acomodar sus rituales es una danza muy alegre del cual ellos obtenían más coraje y energía.

---

<sup>136</sup> Chicol del nahua *chicoll*, es una vara provista de un gancho que sirve para recoger frutas en los árboles. Definición obtenida de *Asociación de Academias de la Lengua Española*, consultado el día 22 de abril de 2025. Disponible en: [chicol](#) | Diccionario de americanismos | ASALE.

7. La séptima danza, llamada “La marcha”, una vez marcada toda la historia de simulacros y ataques a los purépechas al defender su territorio, y la fuerza que les daba la santa madre tierra formando su defensa de seis cuadrillas, se refleja en la fuerza del golpe para triunfar, al ver cuatro enemigos hincados y los purépechas girando alrededor para atacar al enemigo y así obtener su libertad y seguir conservando su territorio. “La marcha” una ejecución fuerte de combate sanginario, cuerpo a cuerpo, la cuadrilla que regresaba triunfante era premiada con un capote o penacho, ya que eran leales y fuertes para obtener la encomienda y legado de Guía de Cuadrilla, un tributo muy merecido.

Cabe resaltar que se había rescatado la primera danza debido a que se había quitado por opiniones de quienes tenían la dirección de la danza al no ser llamativa ni con función de entretenimiento, fue rescatada aproximadamente en 1956.<sup>137</sup>

Hoy en la actualidad se ha logrado tener información sobre la danza ocho, nueve y diez, aunque aún no se lleve a cabo en la danza, se intenta rescatar la coreografía y música. Esta información fue dada por Don Fidel Lira y otros, de la comunidad de las Tortugas, todo gracias a que en tiempos pasados ellos aprendieron estas danzas de Puruándiro donde con el tiempo se fueron olvidando mientras que ellos los practicaban y adaptaban a sus costumbres y tradiciones.<sup>138</sup>

## MAESTRO DE DANZA

Actualmente para poder ser un maestro de la danza del Paloteo no es esencial la edad, sino saber cada coreografía de los dieciséis danzantes que forman parte del grupo, pues debe ser capaz de dar instrucción a cada uno de los participantes.

Cada danzante tiene su propio movimiento y lugar, es por eso por lo que el maestro al tener dominio y conocimiento de todas las posiciones en caso de que alguno se lastime o falte, es que él puede suplantar al danzante. Es un puesto difícil y merecido para aquel que llaman maestro.

## MUJERES EN LA DANZA

---

<sup>137</sup> Información obtenida en Entrevista con el Prof. Joaquín Espino Maqueda, director de la danza del Paloteo, Puruándiro, Michoacán, el 16 de febrero del 2025 en las oficinas provisionales del DIPPAC.

<sup>138</sup> *Idem*



Mujeres en la danza del Paloteo / Soy Puruandirense

Hoy en día se ha dado oportunidad de que lo pueda ejercer tanto hombres como mujeres. Pues al ser una danza guerrera, en sus orígenes, solo podían ejercer los hombres.

Sin embargo, existe la leyenda de Eréndira, quien fue una princesa purépecha que se unió a los guerreros y se convirtió en una de las guerreras más feroces y sanguinarias que existieron en la cultura tarasca, lo que la convirtió en un símbolo de resistencia contra la conquista española en Michoacán. Es por eso por lo que se considera que la danza no es algo que tenga que ser propiamente para los hombres, ya que Eréndira fue ejemplo para las mujeres.<sup>139</sup>

La mujer se incorporó en la danza aproximadamente hace un siglo, pero a pesar de la oportunidad, las mismas mujeres se cohibían por la sociedad de aquel entonces, siendo todo lo contrario en la actualidad donde la mujer ha destacado. A pesar de su integración aún existe cierta cohibición por parte de los hombres al bailar, pues son normales los accidentes y pueden terminar golpeando a alguna mujer con los palos debido a la coreografía.<sup>140</sup>

#### PARTICIPACIONES PRINCIPALES

La danza del Paloteo se presenta en los siguientes días en la ciudad de Puruándiro, Michoacán:

- 1 de enero en la fiesta del Señor de la Higuera.

---

<sup>139</sup> Información obtenida en Entrevista con el Prof. Joaquín Espino Maqueda, director de la danza del Paloteo, Puruándiro Michoacán, el 16 de febrero del 2025 en las oficinas provisionales del DIPPAC.

<sup>140</sup> Idem

- 25 de mayo en las fiestas patronales en honor al Señor de la Salud.
- 12 de diciembre en el Santuario de la Virgen de Guadalupe.
- 24 de diciembre en el desfile tradicional de los carros alegóricos navideños.

Es así como la Danza del Paloteo se convierte en un testimonio vivo de la historia y la identidad de Puruándiro Michoacán. Se ha desarrollado desde lo militar hasta la expresión ceremonial con raíces religiosas y comunitarias. Nos muestra la resiliencia de las tradiciones frente a los cambios sociopolíticos y la imposición de nuevas ideologías.

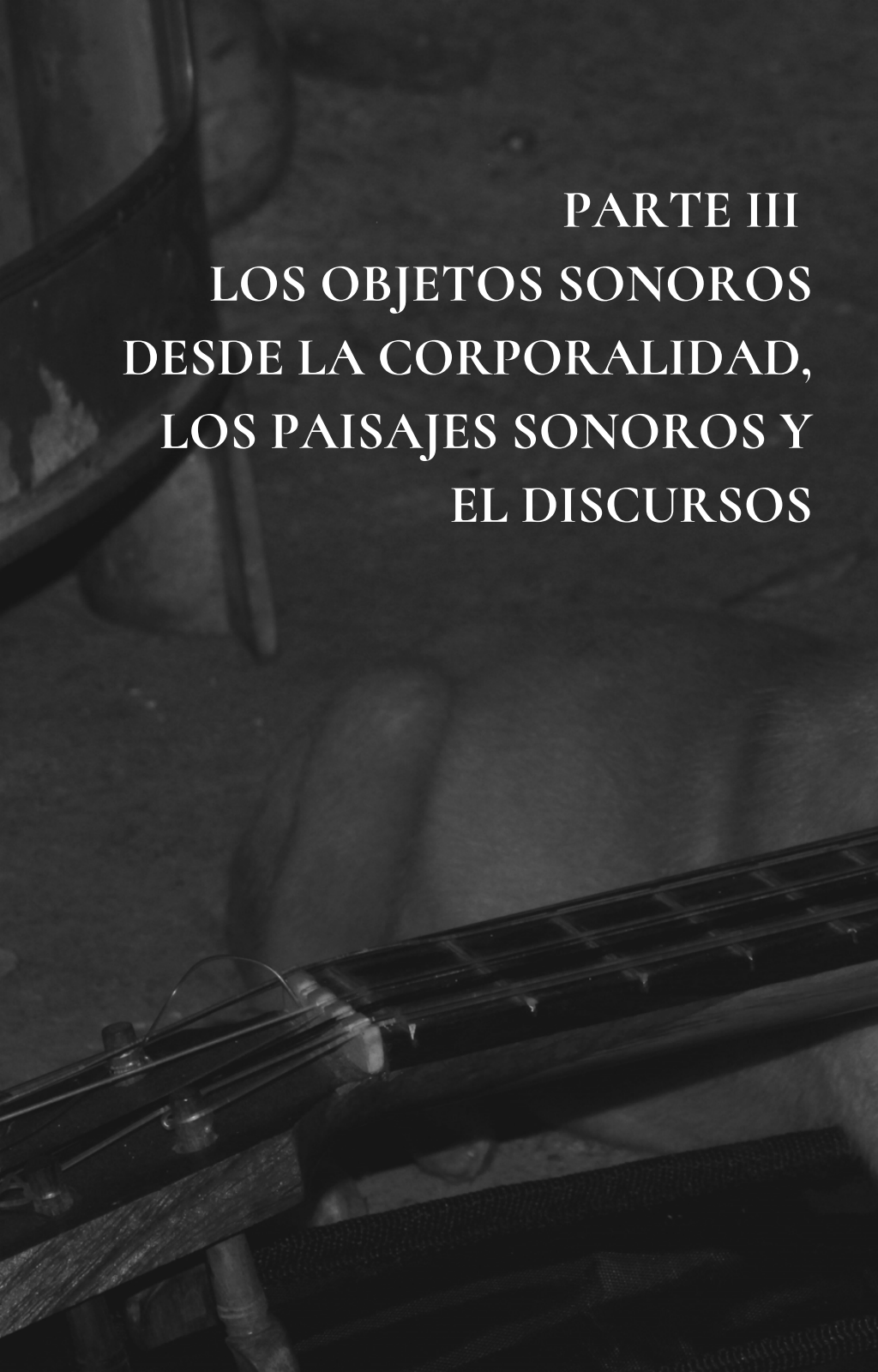
Este análisis microhistórico permite entenderla como un fenómeno de las transformaciones culturales de la región. Con la influencia de la conquista y la evangelización modificaron su significado. Sin embargo, no lograron extinguir su esencia guerrera y ritual.

El cambio de instrumentación, el simbolismo del palo y la inclusión de las mujeres son muestra de la capacidad de adaptación que tiene la danza sin perder su esencia. Gracias a los esfuerzos de preservar esta danza e incluso incorporar coreografías olvidadas demuestra que sigue siendo un elemento dinámico dentro del patrimonio cultural de Michoacán.

Su preservación no solo honra a quienes la mantienen viva, sino que también asegura que continúe siendo un símbolo de identidad y resistencia para las futuras generaciones.

## Fuentes de Información

- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (ASALE), 2025. *Diccionario de americanismos* [en línea]. Consultado el 22 de abril de 2025. Disponible en: <https://www.asale.org/damer/>
- CARRILLO CÁZARES, Alberto, 1993. Michoacán en el otoño del siglo VII. México: Coedición de El Colegio de Michoacán, A.C. y del Gobierno del Estado de Michoacán.
- ESPINO MAQUEDA, Joaquín, 2025. *Entrevista sobre la Danza del Paloteo de Puruándiro* [Entrevista personal]. Puruándiro, Michoacán: Oficinas provisionales del DIPPAC, 16 de febrero.
- GALINZOGA ELVIRA, Jocelyne Sheccid, 2022. Periódico Oficial del Gobierno Constitucional del Estado de Michoacán de Ocampo, Núm. 41, Morelia, Mich., jueves 13 de octubre.
- JIMÉNEZ GARCILAZO, J. Jesús y SERRATO, Yolanda, s.f. *Danza del Paloteo de Puruándiro Original e Internacional, 3º Generación*. Puruándiro, Michoacán.
- MARTÍNEZ DE LEJARZA, Juan José, 1974. Análisis estadístico de la provincia de Michoacán en 1822. Morelia: Fimax Publicitas.
- MAZÍN GÓMEZ, Oscar, 1986. El gran Michoacán. México: El Colegio de Michoacán y Gobierno del Estado de Michoacán.
- VELASCO, Alfonso Luis, 2006. Geografía y estadística del estado de Michoacán 1895. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y Centro de Investigación y Desarrollo del Estado de Michoacán.



PARTE III  
LOS OBJETOS SONOROS  
DESDE LA CORPORALIDAD,  
LOS PAISAJES SONOROS Y  
EL DISCURSOS

## Vida cotidiana y paisaje sonoro en el Zacatecas del siglo XIX: Una aproximación desde la mirada de Luis G. Ledesma

SONIA MEDRANO RUIZ  
LUIS DÍAZ-SANTANA GARZA  
UNIDAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

A Mariana Terán Fuentes

*“... voy entre galerías de sonidos,  
fluyo entre las presencias resonantes...,”*  
Octavio Paz

De acuerdo con la historiadora Pilar Gonzalbo, extender la mirada a la unidad doméstica de la familia nos puede ayudar a “integrar los patrones de comportamiento en los largos procesos de cambio social y de esta forma percibir las conexiones entre la vida en pequeña escala con las grandes estructuras y transformaciones”.<sup>141</sup> Es allí a donde nos llevan las crónicas que mencionaremos: a la microhistoria de la vida familiar de personajes que, con sus aportaciones, enriquecieron a su comunidad por medio del arte musical. Algunos textos de finales del siglo XIX, en particular la carta del poeta zacatecano Luis Gonzaga Ledesma —narrando su experiencia al ser invitado por Genaro Codina a un ensayo de la orquesta típica de señoritas—, aportan datos para reconstruir la música en el hogar, los lazos que unían a los artistas, la transmisión de los conocimientos musicales, y en especial el funcionamiento de esa organización. El propósito de este capítulo es descubrir la vida cotidiana y el paisaje sonoro de quienes, entre juegos inocentes de ser «artistas», forjaron sus destinos como filarmónicos.

### CON UN ARPA DIMINUTA

Los biógrafos han discutido sobre la figura de Genaro Codina, autor de la famosa *Marcha Zacatecas*. Algunos lo consideran «músico aficionado», y otros aseguran que era «profesional» en ese ámbito, pero nadie más calificado que un testigo de prodigiosa pluma para explicar el significado de la música en la vida cotidiana del compositor zacatecano. El 23 de agosto de 1892, el poeta y periodista Luis G. Ledesma envió una carta desde la Hacienda de la Presa, en su natal

---

<sup>141</sup> GONZALBO, Pilar, 2006. *Introducción a la historia de la vida cotidiana*. Ciudad de México: El Colegio de México: 239.

Fresnillo, a un amigo que radicaba en la capital mexicana. El escritor narra diversas anécdotas, recordando en particular que Genaro Codina “era un muchacho aun cuando se proporcionó un arpa diminuta, cuya caja tendría nueve o diez pulgadas de longitud [...], nunca tuvo maestros; por sí mismo aprendió a tocar el arpa líricamente”.<sup>142</sup> La curiosidad era una de las cualidades de ese joven, que logró dominar el diminuto instrumento melódico y armónico, descubriendo de forma empírica los elementos básicos de la música: melodía, armonía y ritmo.

En esa época podemos distinguir varias categorías de músicos: «murguistas», «aficionados» y «profesionales». Se le llamaba despectivamente *murguista* al músico callejero que apenas tenía algunas nociones para tocar un instrumento, inclusive hubo cantadores como el que visitaba diariamente el pueblo de San Pedro Piedra Gorda: “Ángel Ahumada un ciego grandote que vivía del otro lado del río [...] y se acompañaba con dos cajones: en uno se sentaba y el otro servía para acompañar sus canciones, tocándolo con las manos a guisa de piano”.<sup>143</sup> Probablemente, el cantante simulaba ser pianista, aunque sólo hacía sonidos de percusión. Otros no merecían el nombre de murguistas, sino que apenas alcanzaban el mote de «rasca tripas», fieles al dicho “nada sabe de violín y todos los sonos toca”.<sup>144</sup>

En segundo lugar, la categoría de músico *aficionado* o *amateur* no tenía las connotaciones negativas que se le adjudican actualmente: era el filarmónico que sabía tocar uno o varios instrumentos por placer personal, algunos sabían leer música y llegaban a componer obras sencillas y, como su nombre lo indica, tocaban por afición para sus amistades, y en el ambiente de las tertulias adquirían cierto reconocimiento. Ejemplos de tales músicos abundan en las novelas y crónicas, como la de la Marquesa Calderón de la Barca, que escuchó a una orquesta tocar “una música demasiado alegre para una iglesia. Había violines, instrumentos de viento y varios músicos *aficionados*, tocaron muy bien algunas piezas del *Cheval de Bronze*”.<sup>145</sup> Ella aseguró que se trataba de músicos y cantantes *amateur*. No obstante, describió también que con algunas antorchas iluminaban sus atriles, lo cual indica que sabían leer partituras.

En tercer lugar, y a diferencia de los anteriores, el músico que hacía de ese arte una profesión, dedicando su tiempo exclusivamente a

---

<sup>142</sup> LEDESMA, Luis G., 1892. *El Diario del Hogar*, 3 de septiembre: 2.

<sup>143</sup> MENDOZA, Vicente, 1952. *Folklore musical de San Pedro Piedra Gorda*. Ciudad de México: INBA/SEP: 85-86.

<sup>144</sup> S/A, 1881. *El Rasca Tripas*. Ciudad de México, 11 de septiembre: 2.

<sup>145</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine Inglis, 2000. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. Ciudad de México: Editorial Porrúa: 95; 287; 362.

la música, adquiriría la categoría de *músico profesional*, y en las postrimerías del siglo XIX lo encontramos participando en orquestas o bandas, o bien dirigiendo agrupaciones o componiendo, copiando y arreglando el repertorio. Incluso había otras nomenclaturas, como la de «músicos científicos,» que se diferenciaban de los que tocaban y aprendían “*de oído*” por el aprendizaje profundo que implicaba conocer la teoría y la composición.<sup>146</sup> Eso sin duda estableció una distinción de clase, incluido el ascenso en la escala social.

En lo que respecta al proceso de aprendizaje en México durante el siglo XIX, debemos leer las líneas de “*El músico de cuerda,*” en las que el propio instrumento musical hizo de biógrafo de su dueño, Epifanio Calderón Arias. Según la crónica, existían diferencias entre los músicos que sabían leer solfeo, y les catalogaban como los que aprendían “por punto,” y quienes aprendían de oído, llamándoles «músicos líricos.» Calderón Arias, también conocido como “Pifano,” recibió clases durante seis años y no aprendió por punto, sino que decidió “imitar fielmente las posturas que el maestro hacía en su instrumento”.<sup>147</sup> Viendo y escuchando fue como, en este caso, se adquirirían habilidades. Un diario decimonónico corrobora esa distinción, anunciando a un maestro que enseñaba a tocar “por sus verdaderos principios el bandolón y una variedad de instrumentos”.<sup>148</sup> En ese sentido, Ledesma también dio cuenta de los compañeros de juego diciendo:

Un hermano mío, muchacho como Genaro, compró en doce centavos una guitarilla; uno de esos juguetes de tejamanil, toscamente pintarrajeado, con cuatro cuerdas de un mismo grueso, y cuatro zoquetes en lugar de clavijas. Por último, un hermano de Genaro desenterró de no sé dónde un cascajo de violín con un entorchado y una cuerda *falsa*, y confeccionó un arco ridículo, cuyas cuerdas ató con un hilo a una tosca vara de membrillo...animados entonces, dieron a la manía de estudiar piezas relativamente fuertes, y al fin las ejecutaron con pocas imperfecciones.<sup>149</sup>

Arpa y guitarra de juguete, en armonioso conjunto, hicieron trío con el “cascajo” de violín. No obstante, fue evidente el empeño con que los tres muchachos “se encerraban en sus cuartos a burlarse de sí

---

<sup>146</sup> BAILEY, Candace, 2021. *Unbinding gentility. Women making music in the nineteenth century South.* Urbana: University of Illinois Press: 96-99.

<sup>147</sup> FRIAS Y SOTO, Hilarión et al., 1854. *Los mexicanos pintados por sí mismos.* Ciudad de México: M. Murguía y Ca:108-118.

<sup>148</sup> S/A, 1830. *El Sol.* Ciudad de México, 2 de febrero.

<sup>149</sup> LEDESMA, Luis G., 1892. *El Diario del Hogar.* Ciudad de México, 3 de septiembre.

mismos y del instrumental” y, por extraño que pareciera, lograron coordinarse y tocar “varios *jarabitos* vulgares en un solo tono.” A pesar de la rusticidad y las limitadas posibilidades de sus instrumentos, se impusieron el reto de abordar un repertorio de mayor dificultad, logrando, con el paso del tiempo, convertirse en músicos.

La impresión del doctor Jesús C. Romero sobre los filarmónicos zacatecanos fue referida en una conferencia que ofreció en 1946, como parte de las festividades del 400 aniversario de la fundación de la ciudad, fecha en la que exhumaron los restos de los músicos Fernando Villalpando y Genaro Codina para trasladarlos al mausoleo de los Hombres Ilustres en el Cerro de la Bufa. Romero desestimó la figura de Codina, clasificándolo como «compositor popular.» Declaró que el cariño del pueblo había hecho de su vida una leyenda, y que, si bien era cierto que sabía tocar varios instrumentos, solicitaba a otros la elaboración de sus partituras:

Don Genaro Codina... fue solamente *aficionado* a la composición, muy feliz en cuanto a la Marcha Zacatecas, la que por su carácter popular ha tenido el mérito de popularizarse por todos los ámbitos de México, y aún traspasar las fronteras de la patria, sin que tan magnífica fortuna pueda quitarle a su autor el carácter de simple *aficionado*, ya que fundamentalmente era pirotécnico; mientras que Villalpando fue músico profesional. Opinando de esta forma, no pretendo subestimar el valimiento del señor Codina, cuya inspiración reconozco y aplaudo.<sup>150</sup>

También subrayó la carencia de instrucción musical de Codina, argumentando que por eso debería ser considerado *aficionado* en el sentido moderno de la palabra, y no era equiparable con un músico *profesional* como Villalpando. Pero el biógrafo Emilio Rodríguez Flores aseguró que “Codina sabía tocar más de 10 instrumentos”.<sup>151</sup> No obstante, por distintas referencias sabemos que el dominio de varios instrumentos era algo común entre los músicos decimonónicos y, ante la inexistencia de conservatorios en el interior del país, recurrían a los métodos que circulaban ampliamente, mismos que eran una buena opción para aprender sin maestro la teoría musical, armonía, composición, y métodos para tocar instrumentos de alientos y de cuerdas.

---

<sup>150</sup> ROMERO, Jesús C., 1963. *La música en Zacatecas y los músicos Zacatecanos*. Ciudad de México: UNAM: 15-38.

<sup>151</sup> RODRÍGUEZ FLORES, Emilio, 1977. *Compendio histórico de Zacatecas*. Zacatecas: Editorial Magisterio, SNTE: 566.

Ledesma, quien conoció a Codina, dio testimonio del desarrollo musical, y aunque lo consideraba un *artista*, tampoco le otorgaba el título de *profesional* en el sentido moderno:

Este Genaro Codina..., no es uno de esos murguistas que rascan una sorda guitarra ó una arpa contrahecha para ganarse la vida; no, es un empleado inteligente que llegó a desempeñar la Jefatura de Hacienda en un interinato; es un artista que comprende las bellezas de la música sin ejercerla como especial oficio, y trata de expresarla con todo el sentimiento de que es susceptible. Le pasa lo que al verdadero pintor y al verdadero poeta: como ellos, quisiera Codina que todo el mundo pudiese penetrar los encantadores misterios del arte; y cuando ha creído encontrar en algún amigo la suficiente perspicacia para percibir las complicadas combinaciones de la armonía, su entusiasmo raya en delirio, y se considera feliz.<sup>152</sup>

Tal parece que la principal diferencia entre los músicos era que los *profesionales* cobraban por tocar, mientras que los *aficionados* no. Aunque aquí, salta a la vista otra cualidad de Codina: su disciplina. Pareciera que él no se quedó en el rango de «murguista» ni en el de «aficionado», sino que desarrolló habilidades para interpretar y componer música, creando sus primeras obras de un juguete.

Cuando la carta de Ledesma fue escrita, en 1892, la música todavía se consideraba un oficio, y no una profesión. En 1866, por iniciativa de la Sociedad Filarmónica de Conciertos, surgió el proyecto de creación de un conservatorio en México, que se consolidó por decreto del presidente Juan N. Méndez, el 13 de enero de 1877, y así se estableció el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. A pesar de que en Zacatecas hubo un intento de establecer un conservatorio desde 1843, solamente se logró instaurar una cátedra de música en el Instituto Literario de García en 1869, y habría de pasar más de un siglo para que la ciudad tuviese una institución de enseñanza musical de nivel superior. Por ello, sin escuelas de formación para la ejecución instrumental, la transmisión de conocimientos continuó siendo de persona a persona, o en las sociabilidades musicales como la que veremos aquí, entre las que destacaron las orquestas, bandas, coros y agrupaciones eclesiásticas. En resumen: hay varios factores que debemos tener en cuenta para llamar a un músico *amateur* o *profesional*, sin embargo, debemos recordar que, durante el siglo XIX, el prestigio asociado a ambos términos era opuesto al actual: la primera palabra se usaba sin sentido despectivo para designar a los “devotos de

---

<sup>152</sup> LEDESMA, Luis G., 1892. *El Diario del Hogar. Ciudad de México*, 3 de septiembre.

la música”, mientras que un profesional era un “profesor público de música”.<sup>153</sup>

Por su parte, Fernando Villalpando se formó en la Banda de Música del 2º Batallón de Zacatecas, en la que inició a los once años bajo la tutela de Juan Nepomuceno Rosales, en la que interpretó corno y clarinete. Años después ascendió al puesto de director de banda y orquesta. Como lo señaló Ledesma, consciente de la carencia de espacios para la profesionalización de los músicos, en 1877 Villalpando creó la asociación Propaganda Musical, logrando “reunir un cuadro excelente de profesores, que dieron cátedras gratuitas en las escuelas públicas”.<sup>154</sup> También fue promotor de la inclusión de las materias *música vocal* y *solfeo* en las escuelas de instrucción elemental, y en las instituciones de educación media y superior. Asimismo, publicó la *Colección de Coritos para voces infantiles*, material didáctico que consta de treinta y siete lecciones para aprender diversos al ritmo de melodías. El librito contiene himnos que exaltan las figuras heroicas, y además utilizó la música como un medio auxiliar para la memorización, exaltan el amor filial, el amor a la patria, a la naturaleza..., y hasta hay lecciones de moral.

Pero volviendo a la carta de Ledesma, él señaló otra cualidad de Genaro Codina: el liderazgo, puesto que de ese trío “Genaro era el director y desde entonces reveló sus facultades filarmónicas,” y añadió que “por sí mismo estudió más tarde la nota, logrando perfeccionarse al extremo de poder dirigir en público su orquesta”.<sup>155</sup> Cuando explica que estudió “la nota” se refiere a que Codina aprendió a leer solfeo, siendo así como trascendió de esos juegos, logrando años más tarde “arreglar una orquesta... bajo el mismo sistema que adoptó el maestro [Carlos] Curti... a la cual dio el nombre de Típica Zacatecana.” Aquí una noticia:

---

<sup>153</sup> PAGE, Christopher, 2023. “Amateurs and professionals.”, en PAGE, Christopher; SPARKS, Paul y WESTBROOK, James (eds.), *The great vogue for the guitar in Western Europe, 1800-1840*, Woodbridge: The Boydell Press: 78-90.

<sup>154</sup> S/A, 1892. *El Diario del Hogar*. Ciudad de México, 3 de septiembre: 2.

<sup>155</sup> LEDESMA, Luis G., 1892. *El Diario del Hogar*. Ciudad de México, 3 de septiembre.

### **Orquesta de Señoritas.**

Sabemos que el Sr. D. Genaro Codina, en union de las personas que forman la orquesta típica, se ocupa de organizar otra del sexo bello, y que al efecto, cuenta ya con veinte alumnas bastante aprovechadas; así es que, dentro de poco tendremos el grato placer de oír las melodías de esa simpática sociedad filarmónica que mucho va á decir en cuanto á la cultura é ilustracion del bello sexo zacatecano y de aquel apreciable é inteligente profesor y dignos colaboradores.

Ilustración 17: anuncio en *Crónica Municipal*, Zacatecas, 7 de febrero de 1889:3

Se anunció la fundación de la primera típica femenina del país, pero ya existía en Zacatecas otra orquesta integrada por varones, y en ella tocaba Genaro Codina. Los conocimientos obtenidos de forma autodidacta fueron suficientes para lograr conformar agrupaciones de esta naturaleza, y someterla al juicio del público. Meses después, otro rotativo informó que “la excelente orquesta, que con tanto acierto dirige el Sr. D. Genaro Codina, bajo la denominación de orquesta típica zacatecana, desde el mes de junio pasado quedó definitivamente organizada... es la mejor en ese género de las que existen en esta ciudad”.<sup>156</sup> Aquí reproducimos el aviso:

### **ORQUESTA TIPICA ZACATECANANA.**

#### **AVISO IMPORTANTE.**

Habiendo organizado ultimamente el que suscribe una ORQUESTA para baile al estilo de las de México y Guadalajara, la que se halla en constante estudio, tiene la honra de ponerla á disposicion del público, ofreciendo sus servicios á todas aquellas personas que se sirvan honrarlo con su confianza; en la inteligencia de que para cualquier arreglo relativo, pueden dirigirse al suscrito, Calle de los Gallos casa número 33.

Zacatecas, Junio de 1889.—*Genaro Codina.*

Ilustración 18: anuncio en *Crónica Municipal*, Zacatecas, 8 de agosto de 1889: 2.

<sup>156</sup> S/A, 1889. *Crónica Municipal*. Ciudad de México, 8 de Agosto: 2.

En las ciudades de México y Guadalajara ya existían orquestas típicas, lo que nos lleva a pensar que se convirtió en una moda hacer música derivada de la invención de dichos ensambles, creados por iniciativa del director italo-mexicano Carlos Curti en el Conservatorio Nacional, a partir de la combinación de instrumentos tradicionales: salterio, guitarras y bandolones; y el cuarteto de cuerdas: violín, viola y violoncello, agregando contrabajo, xilófono y flauta. Aparentemente, Codina era director y representante de la típica masculina, y apoyaba en diversos aspectos a la orquesta de señoritas, pues el mismo Ledesma comparó las *redes sociales* que poseía Villalpando en el ámbito político, en contraste con las “que no tienen los Calero.” Asumimos que Codina pretendió vincular a los hermanos Primitivo y Eliseo Calero con hombres “de mundo” como Ledesma. Aunque no podemos corroborarlo, la crónica causó un efecto positivo, dando visibilidad a la típica zacatecana de señoritas, y probablemente se debió a ello su temporada en el Circo Orrin, como veremos.

#### EL PAISAJE SONORO EN LA CARTA DEL POETA

Lo anterior fue el preámbulo antes de entrar en materia en torno al ensayo de la orquesta que Ledezma presencié, pero aclaremos que, cuando nos referimos al *paisaje sonoro*, tomamos la idea clásica de R. Murray Schafer de *soundscape*, cuando menciona que “el paisaje sonoro es cualquier campo de estudio acústico. Podemos hablar de una composición musical como paisaje sonoro, de un programa de radio como paisaje sonoro o de un entorno acústico como paisaje sonoro.<sup>157</sup> Podemos aislar un entorno acústico como campo de estudio.” De manera similar, al someter nuestro objeto de estudio a las “coordenadas de la historia,” que planteó Marc Bloch,<sup>158</sup> es posible recurrir a procedimientos de reconstrucción. Desde esa perspectiva, “el tiempo es el medio y la materia concreta de la historia,” lo que nos permite analizar una sociabilidad musical para acercarnos al paisaje sonoro, las modas y las tendencias artísticas.

Comencemos con la dimensión espacial, como el escenario que testimonia “la obra de una sociedad que modifica el suelo donde vive”.<sup>159</sup> ¿Dónde surgió esta organización? En 1877 la ciudad de Zacatecas contaba con 16,000 habitantes, y hacia 1895, hubo un gran

---

<sup>157</sup> SCHAFFER, R. Murray, 1994. *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books: 7.

<sup>158</sup> BLOCH, Marc, 2001. *Apología para la historia o el oficio de historiador*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica: 15-86.

<sup>159</sup> BLOCH, Marc, 2001. *op. cit.*: 56.

aumento poblacional, propiciado por la extensión de las vías férreas que incorporaron a la ciudad a la era industrial. La folclorista alemana Ruth Mohrmann destacó los cambios en los usos de las habitaciones de las casas, donde generalmente se abría un local para el comercio o almacenaje en la planta baja de una casa, y la planta superior era para uso habitacional.<sup>160</sup> Gonzalbo (2006, pp. 177-179)<sup>161</sup> lo confirma, cuando habla de espacios como el salón de las casonas, propio para recibir visitas, y de otras habitaciones exclusivas para la familia. Estaba diferenciado lo público y lo íntimo, aunque el salón era un espacio semipúblico, idóneo para las reuniones, para la tertulia y la música. Veamos cómo era el lugar en donde se desarrollaban los ensayos musicales, entremos en la casa de los hermanos.

D. Primitivo y D. Eliseo Calero, director el primero y subdirector el segundo de la orquesta de señoritas... La casa es humilde como lo son los propietarios; pero la limpieza, que es la elegancia del pobre como lo dijo Víctor Hugo, demuestra las buenas costumbres de aquella familia zacatecana... Lo pequeño del saloncito no proporcionaba la holgura que deberían tener los ejecutantes, para no estorbarse los unos a los otros, y tal estrechez, era una nueva causa para considerar como seguro un fiasco redondo.<sup>162</sup>

La pequeña sala era el espacio semipúblico de la casa, donde se congregaban las jóvenes filarmónicas para aprender las lecciones y ensayar. Ledesma describe además algo de la procedencia, era una iniciativa de particulares porque carecían de apoyo institucional, probablemente se formó improvisadamente como una escuela de música instrumental gratuita. La casa de la familia Calero no contaban con un salón específico para las clases ni con mobiliario adecuado a ese fin, pero por lo reducido del espacio es probable que hicieran varios ensayos por semana, inclusive sesiones parciales —por secciones de instrumentos— para facilitar la ejecución y agilizar el aprendizaje del repertorio. Después vendrían los ensayos generales, en los que toda la agrupación tocaría en conjunto los nuevos arreglos y obras.

Acerca del origen de las intérpretes y sus maestros, el poeta aclaró que aceptó acudir al ensayo por compromiso y no tanto por voluntad, sospechando que podría “echar una siesta, narcotizado por el ingrato ruido de una murga.” Como dijimos, el término «murguista» era

---

<sup>160</sup> MOHRMANN, Ruth E., 1993. “Everyday culture in early modern times.”. *Culture and Everyday Life*, 24(1). The Johns Hopkins University Press: 75-86.

<sup>161</sup> GONZALBO, Pilar, 2006. *Introducción a la historia de la vida cotidiana*. Ciudad de México: El Colegio de México: 177-179.

<sup>162</sup> LEDESMA, Luis G., 1892. *El Diario del Hogar*. Ciudad de México, 3 de septiembre.

usado peyorativamente para describir a los músicos que vagaban tocando y cantando por las calles, el diccionario lo definió como una “compañía de músicos malos,” pero vemos que ni Codina ni las señoritas de la típica eran «murguistas». La frase del anuncio cuando se refiere a la orquesta “que se halla en constante estudio”,<sup>163</sup> nos habla de responsabilidad y disciplina, que acreditamos cuando el poeta precisó que quedó sorprendido por el nivel artístico alcanzado por aquellas niñas:

Lejos de dormirme... me sentía más listo y despabilado que un centinela en grave peligro... apenas daba crédito a mis oídos, me hacía violencia para convencerme de que aquellas señoritas... eran las que de una manera uniforme, correcta y unísona, tañían los bandolones primeros y segundos, los salterios y los bajos. El arpa de pedales, los violines y *violonchelos* [sic], la flauta, la viola, no discrepaban un ápice ni en tiempo ni en tono, con los demás instrumentos y todos ellos formaban un conjunto positivamente admirable.<sup>164</sup>

Veamos ahora otras fuentes que describen a los integrantes: Primitivo y Eliseo Calero tocaban desde su juventud “el arpa pastoril de los zagales,” llegaron a Zacatecas procedentes de la hacienda del Mezquite de Fresnillo, y “el Sr. Villalpando se esforzó en hacer una obra de caridad con ellos, trayéndolos de su primitiva categoría de músicos atoleros (como se usa decir en los ranchos) al rango de artistas siquiera pasables delante de la gente... vinieron a conocer algo de lo que realmente es la música”.<sup>165</sup> A pesar de ser menospreciados como músicos *atoleros* provenientes de la zona rural, de una categoría inferior a *murguista*, Villalpando vio cualidades sobresalientes en ellos, y los admitió en la Banda del Municipio, en donde completaron su formación, aprendiendo a interpretar otros géneros e instrumentos como clarinete y trombón, violín, xilófono y violoncello. Codina tenía a los hermanos Calero como colaboradores, pero también a sus hermanas, Jovita y Manuela, que tocaban arpa y violín respectivamente. Teniendo en cuenta el desarrollo artístico de Codina, no es extraño pensar que entre los Calero hubiese prevalecido la enseñanza intergeneracional, y que, tras las arduas jornadas en la hacienda del Mezquite, transcurrieran las tardes armonizadas por el cuarteto familiar. La versatilidad instrumental fue esencial para la transmisión de

---

<sup>163</sup> S/A, 1889. *Crónica Municipal*. Ciudad de México, 8 de agosto: 2.

<sup>164</sup> LEDESMA, Luis G., 1892. *El Diario del Hogar*. Ciudad de México, 3 de septiembre.

<sup>165</sup> S/A, 1887. *El Diario del Hogar*. Ciudad de México, 11 de Febrero: 2.

conocimientos a las integrantes de la Orquesta típica de señoritas y, gracias a Ledesma, sabemos que la mayoría de ellas procedía de la clase baja:

Llevaba la prevención de que solo escucharía sonatas vulgares, ejecutadas pésimamente, sabiendo, como sabía de antemano, que las aficionadas pertenecían á la más humilde clase social; que vivían de su trabajo asiduo; que solo estudiaban cuando sus ocupaciones domésticas o el desempeño de las labores ajenas [*sic*] les dejaba un rato de descanso; que sus ejercicios databan de poco tiempo, y por último, que su corta edad (la que toca el salterio 1º no llega a los doce años) su falta de estímulo y de escuela, eran demasiadas causas para disculpar las imperfecciones en que, de fijo, incurrirían.<sup>166</sup>

Sobresalen los prejuicios que reconoce nuestro cronista, cuando asocia la música como elemento de distinción de clases, suponiendo que las señoritas ejecutarían pésimamente “sonatas vulgares” por el hecho de pertenecer a “la más humilde clase social.” No obstante, el ensamble tocó la obertura de “*Campanone*,” obra reconocida por el canon musical como «culto» al provenir de la ópera italiana *La prova d'un opera seria*. En la interpretación, “se lucieron las diestras discípulas, y ¡voto al demonio! Creo que advirtieron mi feroz entusiasmo, y trataron de anonadarme con su habilidad como si hubieran adivinado mis propensiones soporíferas”.<sup>167</sup> Como explica el sociólogo francés Pierre Bourdieu, los miembros de las clases altas se diferenciaban de las «bajas» por sus gustos musicales,<sup>168</sup> pero en esta ocasión, las humildes niñas sorprendieron al escritor, al interpretar oberturas de ópera, marchas, valeses y mazurcas propias de los gustos de las elites.

#### DEL OROPEL Y LA BAMOLLA

El paso del tiempo en la vida cotidiana se comprueba por medio de los cambios sociales que transcurren y, en este caso, es importante observarlos en esa sociedad porfiriana en vías de industrialización, más abierta a la incorporación femenina en el ámbito laboral. El bardo nos proporcionó su opinión sobre la mujer y su incursión en el arte de Euterpe. Para los estándares de la época, ninguna de ellas se dedicaba profesionalmente a la música en el sentido moderno, para todas era una

---

<sup>166</sup> LEDESMA, Luis G., 1892. *El Diario del Hogar*. Ciudad de México, 3 de septiembre.

<sup>167</sup> LEDESMA, Luis G., 1892. *El Diario del Hogar*. Ciudad de México, 3 de septiembre.

<sup>168</sup> *cf.* BURKE, Peter, 2006. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós: 78.

actividad complementaria, y tañían sus instrumentos en los ratos en que el trabajo doméstico se los permitía. No debemos soslayar que Zacatecas carecía de escuelas de música, por lo que la enseñanza se ejercía en el ámbito privado, mediante institutrices o instructores particulares, lo que implicaba un desembolso adicional para la familia. Pero Ledesma reconoció la vocación de los Calero, comparándola con la iniciativa de Fernando Villalpando que había creado sus escuelas dominicales para “difundir entre las masas populares los magníficos y profundos conocimientos que posee.” Cabe destacar que las bandas y orquestas típicas funcionaron a manera de escuelas de música, ofreciendo un espacio para personas con muy escasas posibilidades económicas.

En el año 1892, cuando escribió Ledesma, las academias de la Asociación Propaganda Musical Zacatecana de Villalpando habían desaparecido, pero las Normales de profesoras y profesores, el Instituto Científico y Literario, y las escuelas elementales, públicas y privadas, ya ofrecían las materias de música teórica, vocal, y en casos especiales música instrumental. Los exámenes eran públicos, “constituían la delicia de la sociedad zacatecana, porque á la inocencia y al candor de las niñas, se adunaban la frescura de las voces y el encanto de la música”.<sup>169</sup> Es valiosa su opinión en torno a cierto “indiferentismo con que se ve á la mujer cuando es pobre y artista, pues no queremos concederle la suficiencia que otorgamos á cualquier *quidam* elegante, llevados, como somos, del oropel y la bambolla.” Por ello, Ledesma destacó la “notable modestia de las ejecutantes (sin)... conciencia de su mérito... sacrificando sus cortos momentos de descanso al estudio del divino arte.” Es quizá por lo anterior que, desde su óptica, podían ser consideradas *aficionadas* a la música. Sin embargo, la siguiente nota publicada el 9 de abril de 1893 —dos días después de la noche de beneficio de la Orquesta típica zacatecana en el Circo teatro Orrin, en la ciudad de México, además del inminente compromiso en la Exposición de Chicago— confirma la innovación que trajo consigo:

Una orquesta típica de señoritas es una empresa nueva en México, y su buen éxito, ya asegurado, abre un nuevo campo a la mujer mexicana. El levantamiento general de la mujer en todo México para un objeto común: Exhibir sus trabajos en artes y ciencias tiene muchísima más importancia que la simple exposición de los alcances de la mujer. Indica que ella está ganando en valor y en fuerza, y que está cercano el día en que será un factor más importante y mejor

---

<sup>169</sup> LEDESMA, Luis G., 1892. El Diario del Hogar. Ciudad de México, 3 de septiembre.

reconocido del gran material intelectual y del trabajo espiritual del mundo.<sup>170</sup>

Fue importante promover la orquesta como una “empresa nueva en México,” que mostraba el desarrollo intelectual y el potencial femenino. En este caso, se pretendió subrayar su crecimiento intelectual, no solo material, patente en otras exposiciones en las que se habían llevado artesanías y alimentos elaborados por manos femeninas. Afortunadamente, los hermanos Calero no discriminaron a sus alumnas por su género o estatus social, lograron “difundir entre las masas populares” un modelo para aprender música por medio de las orquestas típicas, no a través de las tradicionales bandas, que estaban conformadas solamente por adultos, jóvenes y niños de sexo masculino. A diferencia de esas agrupaciones, la típica de señoritas probó que la mujer poseía la capacidad de mostrar en público sus habilidades, y que con pocos recursos se podía hacer música en conjunto de buen nivel artístico.

#### EL ARPA PRESTADA

Ledesma expresó que Codina y su hermano tocaban instrumentos musicales más parecidos a juguetes. Un periodista había mencionado el «arpa pastoril de los zagales» evocando la niñez de los Calero, tañendo en el campo el instrumento mientras cuidaban un rebaño. Por su parte, Romero aclaró que Codina tocaba “el arpa rústica e imperfecta,” describiendo un instrumento de uso común en la música tradicional, y no para obras de concierto. Este instrumento se promovió como prototipo regional en periódicos estadounidenses publicados en español, y era llamada “arpa zacatecana,” o “arpa pie zacatecano”.<sup>171</sup> Es probable que tuviera ese nombre porque la caja armónica tenía tres patas pequeñas, que servían para mantenerla en posición vertical, siendo innecesario apoyarla en el hombro derecho como lo siguen haciendo los arperos del fandango veracruzano, o los intérpretes del mariachi tradicional de la zona calentana de Jalisco, Colima y Michoacán. Era un instrumento diatónico, es decir, afinado en intervalos de segunda y, al carecer de pedales como los de las arpas de concierto, requerían modificar su afinación para tocar en ellas música compuesta en otras tonalidades.

---

<sup>170</sup> S/A, 1893. *La Rosa del Tepeyac*. Ciudad de México, 9 de abril.

<sup>171</sup> S/A, 1920. *La Prensa*. Ciudad de México, 14 de febrero.

Cuando describió el instrumental de la típica de niñas, Ledesma (1892)<sup>172</sup> señaló que “los bandolones, violines, violas y bajos, son muy corrientes y no dan las voces que otros de más perfecta construcción... ni siquiera el arpa de pedales pertenece al grupo, sino al inteligente filarmónico D. Juan Curti.” La arpista de la típica aprendió a tocar en el «arpa pastoril» de sus hermanos y logró cierto dominio, y luego pasó al arpa de concierto que el hermano de Carlos Curti, Juan Curti, le prestó. Si bien las niñas no tocaban el rústico violín con arco de vara de membrillo o la guitarrilla de tejamanil, sus instrumentos tampoco eran ideales, por lo cual fue necesario hacer un esfuerzo para adquirir otros de mejor calidad.

En 1893, un periodista texano aclaró “aquellos que han escuchado orquestas mexicanas de hombres, no deben dejar de escuchar a estas damas, usan instrumentos nuevos contruidos para ellas que no son usados por los hombres” (*The Evening News*, 25 de agosto de 1893).<sup>173</sup> En ese sentido, es claro que, para facilitar la ejecución de sus pequeñas manos, hicieron construir instrumentos con ciertas especificaciones. En la época, era común hacer por encargo los instrumentos musicales “a la medida,” en especial para niños y jóvenes. Un ejemplo es la donación de instrumental que hizo el empresario francés Domingo Berrouet al hospicio de niños de Zacatecas, en 1879. Él escribió a París, a la “Rouseau, Oliver y C<sup>a</sup>, [Rue Richer 26] para que los mandaran fabricar cuanto antes”.<sup>174</sup> En su carta dio instrucciones a Ramón Ortiz de acudir por ellos a Veracruz. En tres cajas recibió copias de violines *Lupot* y *Stradivarius*, varios instrumentos de cuerdas y alientos, así como accesorios.

En 1894, la Orquesta típica zacatecana de señoritas ya contaba con instrumentos propios de buena calidad, incluso los usaron como garantía para cubrir su adeudo en un hotel sonoreense durante una de sus giras de conciertos, como se observa en la siguiente reseña:

Dice un periódico de Hermosillo con fecha del 28 pasado: Para pagarse los gastos del hotel que le adeudaban las señoritas de la orquesta típica Zacatecana, D. Miguel Gohen se presentó ayer en el domicilio de aquellas artistas haciéndose entregar todos sus instrumentos. El Sr. Berruoco, representante de la empresa, se propone reclamar en forma ese acto.<sup>175</sup>

---

<sup>172</sup> LEDESMA, Luis G., 1892. *El Diario del Hogar*. Ciudad de México, 3 de septiembre.

<sup>173</sup> S/A, 1893. *The Evening News*. Londres, 25 de agosto.

<sup>174</sup> S/A, 1879. *El Defensor de la Constitución*. Ciudad de México, 6 de mayo: 3-4.

<sup>175</sup> S/A, 1894. *El Tiempo*. Ciudad de México, 6 de octubre.

La inadecuada organización de esa gira las llevó al fracaso económico. Nada pudo hacer el Sr. Berrueco en favor de las filarmónicas, pero el 13 de noviembre la sociedad zacatecana acudió en su auxilio: “Eduardo Sandoval junto a varios de mis amigos y compañeros hemos resuelto dar una corrida de toros para dedicar sus productos líquidos en favor de la Compañía de Señoras y Señoritas que componen la orquesta típica, que se hallan lejos de su tierra natal sin poder volver por falta de recursos” (AHEZ). Así, solicitaron al jefe político la exención de derechos de licencia para efectuar dicha corrida, y enviar dinero a las niñas “expatriadas inconscientemente”. Desconocemos si les fueron devueltos sus instrumentos, tampoco sabemos cómo regresaron a Zacatecas.

#### PATROCINADORES Y MECENAS

La experiencia anterior muestra que los artistas han recurrido a los mecenazgos para desarrollar su labor. El apoyo a estas iniciativas lo encontramos en Genaro Codina, creando la orquesta y “surtiéndola de instrumental a sus expensas en parte y proveyéndola de piezas que encargaba a México” (Ledesma, 1892).<sup>176</sup> Además, sus composiciones musicales, publicadas por las principales casas de música, fueron arregladas para estas agrupaciones, y constituyeron el primer repertorio de obras originales, cuyas partituras tuvieron distribución nacional e internacional. Entre sus obras podemos citar: *Mazurka* (cuyo anuncio apareció en *La Patria ilustrada*, 5 de abril de 1886),<sup>177</sup> la famosa *Marcha Zacatecas* (*La Patria*, 21 de abril de 1893, p. 3) —cuyas primeras ediciones publicadas por el repertorio Wagner señalan, justo abajo del título, que la obra fue “Ejecutada con gran éxito por la Orquesta Típica Zacatecana de Señoritas”—,<sup>178</sup> el schottisch *El sueño de la inocencia*,<sup>179</sup> el *Himno a la Ciencia* (),<sup>180</sup> la danza para ser cantada *Luz de mis ojos*, la mazurka *La Canastilla de Boda* y la marcha *Inauguración*.<sup>181</sup> La variedad de repertorio que las señoritas ofrecieron a Ledesma en el concierto privado, donde a la usanza de la época combinaron repertorio europeo con obras mexicanas, se puede constatar en el programa del ensayo dedicado a Ledesma. En la carta dijo

---

<sup>176</sup> LEDESMA, Luis G., 1892. *El Diario del Hogar*. Ciudad de México, 3 de septiembre.

<sup>177</sup> *La Patria Ilustrada*, 1886. *La Patria Ilustrada*. Ciudad de México, 5 de abril: 3.

<sup>178</sup> S/A, 1893. *La Patria*. Ciudad de México, 21 de abril: 3.

<sup>179</sup> S/A, 1893. *La Patria*. Ciudad de México, 24 de mayo: 2.

<sup>180</sup> S/A, 1894, *La Patria*, Ciudad de México, 26 de abril: 3.

<sup>181</sup> S/A, 1898. *Mundo Ilustrado*. Ciudad de México, 13 de noviembre.

mencionó “los nombres y los autores de las piezas que tuve la fortuna de oír:”

- |      |  |                 |
|------|--|-----------------|
| I.   | “Zacatecas,” Marcha militar dedicada al sr. General. D. Jesús Aréchiga.- G. Codina |                 |
| II.  | “Alegría,” wals  | - E. Waldteufel |
| III. | “Campanone,”   | - Mazza         |
| IV.  | “Grata ilusión,” mazurca   | - G. Codina     |
| V.   | “Raymond,” obertura  | - Tomas         |
| VI.  | “Las típicas zacatecanas,” polka   | - G. Codina     |

Otro cronista mencionó la originalidad de la orquesta, cuyo repertorio había sido compuesto especialmente para ellas: “conjunto simpático... con un repertorio de obras enteramente nuevas y no conocidas en esta capital”.<sup>182</sup> Algunas piezas coinciden con partituras que hemos encontrado en archivos particulares en Zacatecas, se trata de reducciones para piano, que era la forma más común de publicar piezas orquestales o de banda, así como papeles con líneas melódicas y armónicas conocidas por los músicos como *particellas*: las partituras individuales para cada instrumento.

Ledesma fue testigo del apoyo que el músico Juan Curti brindó a las señoritas al prestarles su arpa de concierto, comentando que “la facilitó con absoluta benevolencia, en vista de los adelantos que encontró en las aficionadas”.<sup>183</sup> El trabajo y disciplina de las niñas les hizo ganar simpatías como la del músico italiano que entonces radicaba en Zacatecas, y así surgió el vínculo con el circo Orrin en la ciudad de México, debido a que su hermano Carlos trabajaba en la orquesta, y sus relaciones sociales impulsaran a la típica abriéndole nuevas oportunidades fuera de Zacatecas y del país.

En cuanto a las aportaciones de Primitivo y Eliseo Calero, mencionamos que la sala de su casa sirvió como escuela y salón de ensayos, pero lo más importante fue el tiempo que dedicaron para seleccionar por sus cualidades a las “jóvenes más a propósito para la música, espionando con afán sus inclinaciones hacia el arte, corrigiendo sus defectos con dulzura, batallando con la diversidad de caracteres, y llenando en fin, su noble misión, con el anhelo y la bondad que sólo adquieren los padres de familia”.<sup>184</sup> Si analizamos estas últimas palabras destacan los retos que todo maestro debe afrontar, además del

---

<sup>182</sup> S/A, 1893. *El Diario del Hogar*. Ciudad de México, 26 de febrero: 3.

<sup>183</sup> S/A, 1892. *El Diario del Hogar*. Ciudad de México, 3 de septiembre.

<sup>184</sup> S/A, 1892. *El Diario del Hogar*. Ciudad de México, 3 de septiembre.

trabajo puramente musical: debe lidiar con problemas como inasistencias, falta de estudio, quejas, rivalidades, envidias y chismes que pudiesen suscitarse entre ellas y sus familias. Seguramente por eso habló de atributos como la comprensión y paciencia, equiparables a las de sus padres.

Una intervención diferente fue la del gobernador de Zacatecas, que como muchos gobernantes mexicanos de ayer y hoy, usan recursos públicos para presentarse como benefactores, como consta en la reseña: “El gobierno del estado... protegerá el grupo formado por los hermanos Calero y muchas personas afirman que ese patrocinio será un hecho, conocida como es la ilustración del Sr. Gral. Aréchiga, quien comenzó regalando vestido y calzado á cada una de las aficionadas, y concluirá por favorecerlas más ampliamente mejorando el instrumental” (Ledesma, 1892).<sup>185</sup> Y, en efecto, dos días después del debut en el circo Orrin la prensa detalló el efecto que causó el vestuario, pues usaron “el pintoresco traje de la china mexicana compuesto por camisa con encajes, castor con lentejuela, choclo blanco de seda y rebozo verde de seda también”.<sup>186</sup> Ver a un grupo de zacatecanas vestidas con un traje poblano debe haber sido algo bastante curioso en la capital del país, pero en un momento en el que se buscaba crear una imagen identitaria nacional desde el gobierno federal, echando mano de los estereotipos regionales, resultaba más aceptable en el extranjero, como consta en la crónica de una de sus presentaciones en Texas, revelando el asombro que produjo su imagen: “No hemos escuchado a la orquesta típica mexicana de damas que ha ganado prestigio en la prensa, tendrán una atractiva presentación hoy en la noche. 16 bellas señoritas que producen dulce y voluptuosa música mexicana, ataviadas con pintoresco vestuario de su país natal”.<sup>187</sup> Tal y como lo hiciera la orquesta varonil de Carlos Curti unos años antes, parte del programa y el vestuario estuvieron vinculados al estereotipo de mexicanidad, pero sin dejar de lado el cosmopolitismo, pues también tocaron obras de autores europeos.

## CONCLUSIÓN

Cuando el multicitado Ledesma llegó al ensayo, y pensando que escucharía “sonatas vulgares,” tuvo problemas para encontrar la silla más alejada de las niñas en aquella pequeña sala. ¿Cuál fue el paisaje

---

<sup>185</sup> S/A, 1892. *El Diario del Hogar*. Ciudad de México, 3 de septiembre.

<sup>186</sup> S/A, 1893. *El Diario del Hogar*. Ciudad de México, 28 de febrero: 3.

<sup>187</sup> S/A, 1893. *The Evening News*. Londres, 25 de agosto.

sonoro que escuchó antes de comenzar el ensayo? Al saber de la presencia del poeta, seguramente la mayor parte de las niñas sentían un compromiso por tocar a la perfección, por lo que la violinista estudiaba el pasaje más difícil de las obras que interpretarían, las bandolonistas repetían escalas muy rápidas para impresionar al visitante, y la del salterio pulsaba su instrumento tratando de imitar las arpas angélicas. Sin embargo, al ser menores de edad, no podían faltar las amigas que platicaban y reían, y en aquel rincón uno de los hermanos Calero consolaba a una pequeña que lloraba porque no había podido practicar la tarde anterior. Finalmente, el director da la indicación a las jóvenes de afinar su instrumento, lo cual conduce a una cacofonía de timbres y notas que insultan el oído del poeta. Pero, cuando se levanta la batuta, se produce un asombroso silencio, que es el preludio a las consonancias y “complicadas combinaciones de la armonía” producidas por aquel “conjunto positivamente admirable,” que dejan feliz y delirante a Ledesma. Sin la gran contaminación auditiva de nuestro tiempo, podemos imaginar las *presencias resonantes* en el barrio de los Calero: la marcha Zacatecas que interpretó la orquesta esa tarde se mezcló con los sonoros cascacos de los caballos y el chirriante muelleo de los carruajes, los cantos de las aves en el parque, las campanas de la iglesia, los gritos de los niños jugando, el lejano silbato del tren, y las vocalizaciones al estilo gregoriano de la vendedora callejera de biscochos.

Tal fue el paisaje sonoro que generó su entusiasta carta al amigo. A través de la literatura hemos comprobado la importancia de la música y la práctica instrumental en la vida cotidiana de la sociedad zacatecana. Si bien es cierto que el sistema educativo ofrecía solfeo y música coral, existieron iniciativas de ciudadanos dirigidas a la población que no tenía acceso al ejercicio práctico de la música. Encontramos dos pilares fundamentales de la difusión musical en Fernando Villalpando y Genaro Codina. Luego se sumaron los hermanos Calero quienes, ante la carencia de escuelas, abrieron espacios de los que emergieron nuevas sociabilidades como bandas y orquestas típicas, que hicieron las veces de escuelas para la clase social menos favorecida. Además, descubrimos a mecenas y benefactores: Domingo Berrouet, los hermanos Carlos y Juan Curti, Ramón Ortiz y el gobernador Jesús Aréchiga, quienes apoyaron con instrumental y vestuario, además de los vínculos y relaciones sociales para el desarrollo y difusión de esas agrupaciones hacia otras regiones.

Disciplina, compromiso y liderazgo, son cualidades que encontramos en Codina y Villalpando, quienes promovieron el arte de

Euterpe en la última década del siglo XIX, creando obras y haciendo arreglos para las agrupaciones que dirigieron. Frecuentemente, se afirma que el patriarcado otorgaba roles maternos a la mujer para impedir su desarrollo personal y profesional, pero en este caso constatamos que no hubo ningún tipo de discriminación, y ninguna limitante para la incorporación de la mujer en el quehacer musical, pese a su procedencia de la clase baja, y para muestra la trascendencia de la típica zacatecana de señoritas más allá del territorio nacional.

Por medio de este ensayo, hemos buscamos entender “las experiencias y patrones del pasado vinculados a los valores culturales y las constantes actitudes y elecciones de la gente de diferentes periodos”,<sup>188</sup> siguiendo a personajes en su entorno cotidiano dentro de la familia, en los espacios lúdicos y educativos, lo cual amplía nuestra mirada para comprender sus relaciones sociales y, sobre todo, la importancia de la música en la vida cotidiana. Mohrmann aseguró que “el principal signo de la vida cotidiana es la repetición de los hechos humanos, y eso libera a las personas de tener que tomar decisiones constantemente a favor o en contra de algo... la creatividad en las áreas particulares es la que modifica la monotonía y hace que la vida valga la pena”.<sup>189</sup> Por un lado, para la población en general, es más fácil seguir la inercia de las generaciones pasadas, reproduciendo cánones heredados, y son las iniciativas individuales de personajes independientes las que propician cambios. Las decisiones de individuos como Villalpando, Codina y los hermanos Calero, provocaron una reacción en cadena, que transformó el ejercicio del arte musical, entregando los rudimentos para la ejecución de instrumentos musicales a un grupo de jóvenes, que adquirieron conocimientos con los que lograron abrir sus expectativas a un nuevo universo social y laboral. Por otro lado, esa creatividad musical que desarrollaron modificó radicalmente su vida, la de su público y alumnos, acabando con la monotonía de la vida diaria, y otorgando sentido a su existencia. Por si fuera poco, y gracias a la cultura musical adquirida, las integrantes de la agrupación lograron trascender su condición marginal, toda vez que las presentaciones públicas les ganaron el reconocimiento y la aprobación de las clases medias y altas, trascendiendo su *status*, de ser niñas de humilde orquesta provinciana a convertirse en embajadoras del arte musical nacional en el extranjero.

---

<sup>188</sup> GONZALBO, Pilar, 2006. *Introducción a la historia de la vida cotidiana*. Ciudad de México: El Colegio de México: 239.

<sup>189</sup> MOHRMANN, Ruth E., 1993. “Everyday culture in early modern times.” *Culture and Everyday Life*, 24(1) *The Johns Hopkins University Press*: 75-86: 76.

Finalmente, debemos destacar que incluso las anécdotas más inocentes, como las que comentamos del poeta zacatecano Luis G. Ledesma, pueden ayudarnos a reconstruir una parte fundamental del entorno musical que acompañó la vida cotidiana de las variadas regiones que conforman el país. Ese paisaje sonoro es la voz de la sociedad y de la época, una voz que ha sido escasamente escuchada por los historiadores, que a veces olvidan que los sonidos armónicos no son del todo inocentes: también dan a la sociedad sentido, y general realidad.

## Fuentes de información

### BIBLIOGRAFÍA

- BAILEY, Candace, 2021. *Unbinding gentility. Women making music in the nineteenth century South*. Urbana: University of Illinois Press.
- BLOCH, Marc, 2001. *Apología para la historia o el oficio de historiador*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BURKE, Peter, 2006. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Erskine Inglis, 2000. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. Ciudad de México: Editorial Porrúa.
- FRÍAS Y SOTO, Hilarión et al., 1854. *Los mexicanos pintados por sí mismos*. Ciudad de México: M. Murguía y C<sup>a</sup>.
- GONZALBO, Pilar, 2006. *Introducción a la historia de la vida cotidiana*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- LEDESMA, Luis G., 1892. *El Diario del Hogar*, 3 de septiembre.
- MENDOZA, Vicente, 1952. *Folklore musical de San Pedro Piedra Gorda*. Ciudad de México: INBA/SEP.
- MOHRMANN, Ruth E., 1993. *Everyday culture in early modern times. Culture and Everyday Life*, 24(1): 75-86. Publicado por: The Johns Hopkins University Press. Recuperado el 11 de mayo de 2025, de <https://www.jstor.org/stable/469270>.
- PAGE, Christopher, 2023. *Amateurs and professionals*. En PAGE, Christopher; SPARKS, Paul y WESTBROOK, James (eds.), *The great vogue for the guitar in Western Europe, 1800–1840* (pp. 77–91). Woodbridge: The Boydell Press.
- RODRÍGUEZ FLORES, Emilio, 1977. *Compendio histórico de Zacatecas*. Ciudad de México: Editorial Magisterio, SNTE.

- ROMERO, Jesús C., 1963. *La música en Zacatecas y los músicos zacatecanos*. Ciudad de México: UNAM.
- SCHAFFER, R. Murray, 1994. *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books.
- VILLALPANDO, Fernando, 1892. *A la niñez. Colección de coritos para voces infantiles compuestos por Fernando Villalpando*. Ciudad de México: Imprenta y Encuadernación de Enr. García y C<sup>a</sup>.

#### ARCHIVOS:

- ARCHIVO HISTÓRICO DEL ESTADO DE ZACATECAS (AHEZ), Fondo: Jefatura Política, Serie: Correspondencia general, Sb. Diversiones públicas, Caja: 1, expediente: 107.

#### HEMEROGRÁFICAS

- S/A, 1889. *Crónica Municipal*. Zacatecas, 7 de febrero.
- , 1892. *Crónica Municipal*. Zacatecas, 8 de agosto.
- , 1879. *El Defensor de la Constitución*. Zacatecas, 6 de mayo.
- , 1887. *El Diario del Hogar*. Ciudad de México, 11 de febrero.
- , 1892. *El Diario del Hogar*. Ciudad de México, 3 de septiembre.
- , 1893a. *El Diario del Hogar*. Ciudad de México, 26 de febrero.
- , 1893b. *El Diario del Hogar*. Ciudad de México, 28 de febrero.
- , 1881. *El Rasca Tripas*. Ciudad de México, 11 de septiembre.
- , 1830. *El Sol*. Ciudad de México, 2 de febrero.
- , 1894. *El Tiempo*. Ciudad de México, 6 de octubre.
- , 1893. *La Patria*. Ciudad de México, 21 de abril.
- , 1893b. *La Patria*. Ciudad de México, 24 de mayo.
- , 1894. *La Patria*. Ciudad de México, 26 de abril.
- , 1886. *La Patria* abril. Ciudad de México, 5 de abril.
- , 1920. *La Prensa*. San Antonio, Texas, 14 de febrero.
- , 1893. *La Rosa del Tepeyac*. Zacatecas, 9 de abril.
- , 1898. *Mundo Ilustrado*. Ciudad de México, 13 de noviembre.
- , 1893. *The Evening News*. Waco, Texas, 25 de agosto.

#### EN LÍNEA

- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, s. f. *Murga* [en línea]. Recuperado el 11 de mayo de 2025, de <https://dle.rae.es/murga>

ÓPERA: CAMPANONE, s. f. Partitura [en línea]. Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Consultada el 18 de julio de 2021.

Recuperado de

<https://www.loc.gov/resource/musschatz.11422.0/?sp=5&r=0.114,0.439,0.726,0.298,0>

ÓPERA: EL CABALLO DE BRONCE, 1835. Partitura [en línea].

Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Consultada el 20 de julio de 2021. Recuperado de

<https://www.loc.gov/resource/musschatz.15223.0/?sp=3&r=0.458,0.123,0.498,0.204,0>

## El cuerpo como agente sonoro en el baile de tabla

ELIZABETH AVENDAÑO SAYAGUA  
FACULTAD DE HISTORIA  
UMSNH

*Nuestro cuerpo no nos pertenece.  
Es ante todo una producción social  
– resultado de todo un trabajo de gestación social  
en el que está condicionado por los diferentes códigos sociales y relaciones...  
Gérard Imbert. “El cuerpo como producción social”.*

Desde la infancia, nuestra familia nos transmite una infinidad de normas sociales que nos enseñan a convivir en distintos momentos de la vida. Así, poco a poco, aprendemos a relacionarnos dentro de nuestros diversos grupos sociales: familia, amigos, escuela, trabajo, entre otros. En este proceso, comenzamos a ejercitar nuestra capacidad para interpretar el significado de ciertos *gestos*,<sup>190</sup> entendidos como formas de comunicación no verbal expresadas a través del cuerpo. Reconocemos, por ejemplo, cuándo un rostro expresa molestia, alegría o preocupación; aprendemos a identificar los pasos de nuestros familiares y las personas más cercanas, e incluso comprendemos los distintos sentidos que puede adquirir el silencio según el contexto.

Paralelamente, vamos aprendiendo a posicionar el cuerpo según los roles sociales que asumimos, roles que nos permiten interactuar con otras personas. Adoptamos posturas, modulamos el tono de voz, ajustamos nuestros desplazamientos y expresamos gestos que, en conjunto, forman un medio de comunicación basado en el inconsciente colectivo. De esta manera, logramos una forma de entendimiento casi universal, en la que el cuerpo se convierte en una herramienta fundamental en todos los ámbitos de la vida. Como lo señala Gérard Imbert, el cuerpo se transforma en una “herramienta de trabajo”, cuyo uso está condicionado por su rentabilidad, lo que implica una racionalización del cuerpo orientada al conocimiento y la productividad.<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> La palabra *gesto* es definida por la Real Académica Española como el: “movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo en que expresan afectos o se transmiten en mensajes”. DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA.

<sup>191</sup> IMBERT Gerard, 1979. “El cuerpo como producción social” en Hilda Islas, *La Historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, CONACULTA, México.

A todo esto, habría que sumar muchos otros factores, como la alimentación, la economía, la educación, la tecnología, la dimensión psicológica, las diversas historias que atraviesan los cuerpos y todos aquellos elementos que contribuyen a la formación de cada persona. Estos aspectos configuran ciertas maneras de ser y estar en el mundo, permitiendo que cada individuo se reconozca —y sea reconocido— como una persona única, una persona encarnada. A partir de ello, se construye una línea de comunicación propia, basada en la corporalidad.

A su vez, Imbert señala que la ley social se inscribe en el cuerpo, y uno de los medios más evidentes para hacerlo es el vestido.<sup>192</sup> En las sociedades étnicas, por ejemplo, la indumentaria constituye una expresión visual y tangible de su cosmovisión; representa su identidad colectiva y con ella se asumen como parte de una sociedad específica, regida por usos y costumbres determinados. En algunas culturas, los patrones textiles tienen significados precisos: en la cultura mazahua, las flores de cuatro pétalos representan los cuatro puntos cardinales, simbolizando el universo.

En las sociedades que no se reconocen a sí mismas como étnicas, también se generan identidades que pueden leerse a través de la vestimenta, aunque desde otros enfoques. Las normas sociales construyen códigos que dictan qué es permissible portar sobre el cuerpo, en qué contextos, y de qué manera. De esta forma, se establecen categorías como “formal” para eventos protocolarios, “casual” para actividades cotidianas, o “sport” para actividades deportivas. Estas clasificaciones, además de señalar el contexto, funcionan como indicadores de roles sociales e incluso pueden revelar si los cuerpos atraviesan circunstancias particulares.

No obstante, estos códigos, aunque en apariencia son directos, sólo pueden leerse adecuadamente dentro del contexto específico en el que se desarrollan, acompañados de otros elementos, como los gestos. Cuando alguien no acata una norma social, suelen manifestarse señales de desaprobación que pueden observarse en una mirada, un ceño fruncido o un apretón de labios. Si una persona que trabaja en una oficina se presenta con ropa “sport”, es muy probable que sea sancionada, aunque nunca se le haya indicado explícitamente que debe vestir de manera “formal”. La norma se impone de manera implícita: en los trabajos de oficina se espera un cierto tipo de indumentaria, lo que excluye, por ejemplo, las prendas deportivas.

En las comunidades rurales, incluso aquellas que no se identifican como culturas indígenas, también existen códigos

---

<sup>192</sup> *Idem.*

identitarios construidos a través de la vestimenta. Quienes se dedican al ganado visten de manera distinta a quienes atienden una tienda durante varias horas al día. Los primeros suelen portar pantalón de mezclilla, botas, sombrero tejano y camisa de manga larga para protegerse del sol; los segundos pueden llevar shorts, playeras y huaraches. Lo mismo ocurre con las mujeres que cocinan o trabajan en tiendas: las cocineras suelen usar delantal y llevar el cabello recogido, mientras que las otras tienen más libertad en su atuendo. Estos trabajos también repercuten en la disposición corporal de cada persona, en su manera de conectarse con el entorno y, de manera significativa, en la construcción del género,<sup>193</sup> entendiéndolo como un constructo social.

Este entrelazamiento entre cuerpo, vestimenta, identidad y contexto también puede observarse en prácticas culturales específicas, como el *baile de tabla*.<sup>194</sup> En la región de Tierra Caliente, donde esta práctica está presente, se observan variantes significativas entre las subregiones, tanto en la disposición corporal como en elementos como el calzado. En zonas de clima más caluroso se prefiere el uso del huarache o, en el caso de las mujeres, las zapatillas de correa; en regiones más frescas, los hombres optan por botas y las mujeres por zapatos cerrados de tacón. Estas variaciones impactan directamente en la ejecución del baile de tabla, particularmente en la sonoridad de los pasos.

David Durán, en su artículo “Los tiempos del son en el mariachi tradicional”,<sup>195</sup> señala que existen diferentes tiempos de ejecución en el baile, asociados a la preferencia sonora de cada región. Por ejemplo, en la cuenca baja del río Balsas se prefiere un sonido más grave, mientras que en las comunidades situadas en las Laderas de Tierra Caliente predomina el gusto por los sonidos agudos. Esto me lleva a plantear las siguientes interrogantes: si el gusto sonoro varía de una región a otra, ¿es posible que dicho sonido sea producto de una disposición corporal particular? Y si es así, ¿de qué manera se manifiesta?

---

<sup>193</sup> “Por (género) entiendo la construcción diferencial de los seres humanos en tipos femeninos y masculinos. El género es una categoría relacional que busca explicar una construcción de un tipo de diferencia entre los seres humanos. Las teorías feministas, ya sean psicoanalíticas, posmodernas, liberales o críticas coinciden en el supuesto de que la constitución de diferencias de género es un proceso histórico y social y en que el género no es un hecho natural.” BENHABIB Seyla, 1996. *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*, Horas y Horas Ed. España: 13-38.

<sup>194</sup> Las personas de Tierra Caliente se refieren al “baile de tabla” a un evento festivo en donde se percute la tabla con los pies acompañada de música de cuerdas.

<sup>195</sup> DURAN Naquid, 2018. “Los tiempos del son en el mariachi tradicional” en Samaniega Francisco, *Del mariache al mariachi, música y músicos*. Colegio de Jalisco. México.

Ugo Volli, retomando los trabajos antropológicos de Marcel Mauss y la Antropología Teatral de Eugenio Barba, habla de las “técnicas del cuerpo”, distinguiendo entre técnicas cotidianas y técnicas extracotidianas. Estas últimas se entienden como “funciones públicas”, es decir, momentos en los que el cuerpo se presenta ante determinados espectadores con el propósito de comunicar algo.<sup>196</sup> Cuando no referimos a lo público, no necesariamente nos referimos a una escena formal en términos escénicos, sino acciones que emergen de lo cotidiano y capturan la atención de quienes las observan, convirtiéndolos en espectadores, pero agentes sociales que pueden decidir ser únicamente testigos o que pueden accionar y contribuir al mismo hecho.

Esta exposición puede ser consciente o inconsciente: consciente, si quien ejecuta la acción lo hace con la intención de atraer la mirada de los otros, o si tiene plena consciencia de ser observado y aún así decide continuar con su acción; e inconsciente, si no se percata de la atención que ha generado en los demás. En cualquiera de los casos, el cuerpo actúa, comunica y se convierte en un medio de expresión que trasciende lo verbal, revelando dimensiones profundas de lo social, lo individual y lo cultural.

Cuando esta exposición del cuerpo es consciente, el ejecutante requiere de cierta preparación para disponer su cuerpo en función de la acción que va a realizar. Esto puede observarse claramente en disciplinas como el deporte, la música, el teatro y la danza, actividades que pueden entenderse como escénicas en tanto están diseñadas para ser mostradas ante otros. En este sentido, Ugo Volli señala la necesidad de un entrenamiento corporal específico, en el que se incorpora el concepto de “ideoplástica”, entendido como la capacidad de “ver” y “oír” a través de la imaginación.<sup>197</sup> Esta idea remite a la elevación de las cualidades sensoriales mediante un imaginario activo, que permite al cuerpo proyectarse más allá de lo inmediato.

Aplicado al ámbito actoral, por ejemplo, esto implica que el intérprete debe activar su imaginación para situar su cuerpo dentro de una determinada situación, lo cual le permite trabajar con mayor profundidad en la interpretación de la escena. Por lo tanto, se involucran aspectos de memoria corporal, haciendo uso de sus emociones y sensaciones, las cuales son encarnadas según la persona.

---

<sup>196</sup> VOLLI Ugo, 1988. “Técnicas del cuerpo” en Islas Hilda *De la Historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, de, CONACULTA, México.

<sup>197</sup> *Idem*.

Sin embargo, estas actividades escénicas también pueden transformarse en acciones performativas. Esto ocurre cuando se desdibuja el límite entre el espectador y el actante, lo que en el teatro se conoce como la ruptura de la “cuarta pared”. Cuando la acción se desarrolla en el seno de la colectividad, el espacio escénico deja de ser un lugar delimitado y jerarquizado para convertirse en un territorio abierto, donde todo puede suceder y donde todos pueden incidir activamente.

En este sentido, el baile de tabla puede entenderse como un hecho performativo, tal como lo propone Jorge Amós en su artículo “El fandango hermético. El baile tradicional de la Tierra Caliente como danza”.<sup>198</sup> Allí, el autor describe el baile de tabla como una acción performativa constituida por un conjunto de actos en los que imperan el gesto y el sonido como medios fundamentales de interacción social. En este tipo de prácticas se manifiesta una gran variabilidad de roles sociales, que son intercambiados y negociados a través del gesto. Cada acción se ve impulsada por múltiples estímulos que provocan el posicionamiento dinámico de los cuerpos dentro del espacio colectivo, haciendo de la tabla un verdadero depósito de emociones compartidas y colectivizadas,

Por ende, la ideoplástica también se manifiesta en el baile de tabla, aunque de forma inconsciente. La o el ejecutante, antes de actuar, imagina cómo desea que su participación suene en la tabla, a partir de los estímulos musicales que recibe. En ese proceso, anticipa mentalmente cuál será la disposición corporal necesaria para lograr esa sonoridad, realizando así un ejercicio de abstracción que se concreta en el gesto y culmina en un proceso de sonorización del cuerpo. Conviene recordar que el gesto no se limita únicamente a la parte visible o “facial” del cuerpo, como a veces se piensa, sino que abarca toda acción corporal que genera un mensaje dirigido a los otros.

---

<sup>198</sup> MARTÍNEZ Ayala, 2015. El fandango hermético. “El baile tradicional de la Tierra Caliente como danza”, en *Cuando vayas al fandango... Fiesta y comunidad en México*. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/disco:59>

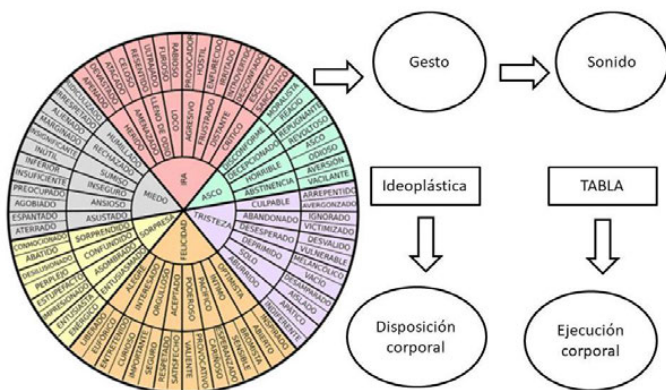


Diagrama 1. Ideoplástica

De esta manera, quisiera proponer al cuerpo como un agente sonoro. Retomo el concepto de *agencia* propuesto por Anthony Giddens, quien plantea que las personas son agentes sociales, es decir, sujetos con capacidad de *acción*, entendida esta última como un proceso continuo y reflexivo.<sup>199</sup> En este marco, los agentes pueden comunicarse a través del sonido desde sus propias posibilidades corporales, encarnadas mediante el gesto, lo cual permite una lectura significativa para una audiencia determinada.

El gesto, entonces, habilita al cuerpo para accionar sonoramente: es el motor que impulsa el golpeteo sobre la tabla y genera un sonido particular. El cuerpo responde a ese impulso gestual para "hacerse oír", generando así una presencia sonora concreta. Esto permite afirmar que la disposición corporal incide directamente en la cualidad del sonido producido durante la ejecución, ya que dicho sonido es resultado de una gestualidad provocada por estímulos emocionales.

La gestualidad, en este contexto, no surge de manera abstracta; se activa cuando algo interpela al cuerpo, provocando una respuesta emocional que se traduce en sentimiento y, finalmente, en una manifestación corporal concreta. Por tanto, no será igual el zapateado de una persona que se encuentra enojada al de alguien que se siente preocupada: en el primer caso, los golpes en la tabla probablemente

<sup>199</sup> GIDDENS Anthony, 1995. *La construcción de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Amorrortu editores, Buenos Aires.

sean más intensos y enérgicos que en el segundo. Así, el cuerpo no solo ejecuta el sonido, sino que lo encarna y lo significa.

En los distintos bailes de tabla que he tenido la oportunidad de presenciar a lo largo de diversas regiones de la Tierra Caliente, he podido identificar ciertas similitudes corporales en su ejecución. En las comunidades cercanas al río Balsas, por ejemplo, he observado que, en particular, las mujeres tienden a bailar con una postura muy erguida. Al momento de redoblar, suelen juntar más los pies, buscando un mayor soporte y resonancia con los tacones. En contraste, los hombres realizan movimientos más amplios con los pies y utilizan el peso de su torso como recurso expresivo para marcar los redobles.

Por otro lado, en algunas comunidades ubicadas en las laderas, tanto hombres como mujeres incorporan un balanceo constante del cuerpo, de un lado a otro y de arriba hacia abajo. Este vaivén, articulado a través de la flexión y extensión de las rodillas, genera un efecto de rebote corporal sobre la tabla, lo que imprime una cualidad rítmica y visual particular al zapateado. Este rebote constante influye en la intención corporal ayudando a que el sonido sea más acelerado y marcado. A diferencia del Balsas, en esta región suele bailar en tablas más anchas para que se integren cuatro ejecutantes, que normalmente se presenta en dos mujeres y dos hombres, ejecutando cada uno su zapateo de manera personal, pero marcando el tiempo con un rebote corporal grupal.

En el caso de la antigua parroquia de Sinahua, he observado que, al redoblar, los hombres tienden a mostrarse más erguidos y con el cuerpo ligeramente contraído, mientras que algunas mujeres incorporan un balanceo hacia adelante y hacia atrás. En contraste, en otras localidades los ejecutantes juegan con el peso de su cuerpo desplazándose lateralmente, recorriendo la tabla o artesa de un extremo a otro, manteniendo un golpe acentuado y cadencioso.

Cabe señalar que estas identificaciones corporales surgen de un proceso de observación situado, y su finalidad es contribuir a una reflexión sobre la disposición corporal en el baile de tabla. No pretendo, bajo ninguna circunstancia, realizar una clasificación de corporalidades por región. Considero que llevar estas observaciones al terreno de la tipificación o la sistematización implicaría un riesgo de estandarizar las formas de ejecución corporal, como ya lo ha hecho en parte la danza folklórica, invisibilizando con ello la diversidad de posibilidades corporales presentes en las mismas comunidades. Lo que sí considero posible es que a partir de la preferencia del sonido en cada región el cuerpo se posiciona haciendo un referente cultural, pero esto se

encuentra acompañada por las habilidades y proposiciones corporales de cada agente social.

Hay personas que ejecutan la tabla de manera distinta, con estructuras corporales igualmente diversas, lo cual produce texturas sonoras únicas y legítimas. Retomando lo anterior, en varias comunidades de la Tierra Caliente he notado un gesto en particular que denota atención al sonido, tanto el propio como el de quienes acompañan. Este gesto revela que, más allá de las formas de movimiento, lo que realmente importa es la sonoridad producida colectivamente por todos los cuerpos involucrados, ya sean músicos o bailarines.

Por otro lado, en los talleres de baile de tabla que hemos impartido desde las diversas actividades de Música y Baile Tradicional A. C.<sup>200</sup> junto con el proyecto de ChanequeSon,<sup>201</sup> hemos recurrido al uso de la *nemotecnia* como herramienta pedagógica, consiste en emplear frases rítmicas que ayudan a las y los ejecutantes a identificar el tiempo musical y a recordar la sonoridad específica de ciertos patrones. Este recurso, es una pedagogía tradicional en diferentes regiones de la Tierra Caliente, pues consiste en recordar el sonido a través de una frase. Algunos bailarines y bailarinas tradicionales, como Ricardo Gutiérrez Conejo, ángeles Rubio Tapia, Antonia Capi, Azucena Galván o Crescenciana Borja, nos han compartido frases como: “za-po-ro-te-te”, “to-to-po-con-sal”, “po-bre-i-gua-ni-ta”, “Mé-xi-co-Mé-xi-co, ven, con-mi-go.” Solo por mencionar algunas, frases que a ellas y a ellos también les permitieron aprender a ejecutar la tabla.

Hace más de dos décadas, cuando los miembros de la asociación civil se percataron de que la música tradicional solo la ejercía la gente grande y los jóvenes ya no se interesaban en ella, había una falta de continuidad generacional, es por eso que se realizaron acciones para fomentar esta tradición: talleres permanentes en comunidades, campamentos de verano, festivales de la Tierra Caliente y promoción y difusión de músicos y bailarines tradicionales, Esta estrategia ha resultado útil para acercar a nuevas personas al gusto por el baile y facilitar su iniciación en la práctica, favoreciendo así la participación y el aprendizaje.

No obstante, también hemos observado que con la práctica de la *nemotecnia* en diversos talleres se ha estancado el proceso creativo para la ejecución del baile de tabla, pues muchos solo se han quedado en las frases que mencioné con anterioridad sin matices y sin variantes,

---

<sup>200</sup> <https://musicaybailetradicionalac.webnode.mx/>

<sup>201</sup> <https://chanequeson.webnode.mx/>

desembocando a la estandarización de baile, lo cual empobrece la ejecución musical, pues muchas veces conduce a una repetición mecánica de las frases aprendidas y promueve la imitación corporal, dejando de lado las posibilidades expresivas propias de cada cuerpo.

Paralelamente, hemos notado un creciente interés, especialmente entre los jóvenes, por llevar el baile de tabla a un nivel escénico. No obstante, en estas propuestas escénicas persiste una desconexión entre la imagen y el sonido: cuando se privilegia el movimiento corporal, suele disminuir la intensidad del zapateado, que pierde fuerza y se desdibuja; por el contrario, si se enfoca únicamente en el sonido, el cuerpo no logra capturar la atención visual del público, pues la distancia no permite observar detenidamente el cuerpo cuando éste no exagera sus movimientos.

Esto nos lleva a preguntarnos: ¿cómo encontrar un equilibrio entre la imagen (el cuerpo en movimiento) y el sonido? ¿Cómo lograr que ambos elementos dialoguen de manera armónica, sin que uno anule al otro, y manteniendo la fuerza expresiva y emocional que caracteriza al baile de tabla? ¿De qué manera podemos mostrar al cuerpo escénicamente de una manera viva y auténtica dejando de lado las faldas largas con holanes y las trenzas con listones coloridos?

En el ámbito escénico, considero que aún hay un largo camino por recorrer y mucho por explorar a través del cuerpo. Este proceso solo puede desarrollarse plenamente si partimos del conocimiento y la observación profunda de las tradiciones dancísticas de la Tierra Caliente en sus propios contextos, reconociendo la riqueza de sus formas y sentidos. A ello se suma la necesidad de una consciencia corporal genuina: explorar el sonido de nuestro propio cuerpo, reconocer nuestras capacidades físicas y emocionales, y desprendernos progresivamente de la imitación. Si bien esta puede ser útil en las primeras etapas del aprendizaje, prolongarla innecesariamente termina por limitar la posibilidad de construir nuevas poéticas corporales que abran espacio al diálogo escénico desde una perspectiva viva, encarnada y situada.



Diagrama 2. Comunicaciones

Volviendo al contexto del baile de tabla, entendido desde sus contextos locales, podemos observar que las disposiciones corporales en las técnicas cotidianas inciden directamente en las técnicas extra-cotidianas. Es decir, el quehacer diario moldea la manera en que cada persona ejecuta el baile. Por ejemplo, si un bailarín trabaja en el campo, su cuerpo suele desarrollar una movilidad y una fuerza particular que influye en la sonoridad que produce al zapatear, en contraste con alguien que pasa largas horas en una oficina, cuya disposición corporal será distinta, y con ello, también su sonido. Lo mismo sucede con una mujer que trabaja en la elaboración de tortillas, o con una maestra, o incluso entre quienes viven en contextos urbanos frente a quienes habitan zonas rurales. A todo esto, se suma la estructura física individual, como la masa corporal, la flexibilidad o la capacidad de coordinación, así como la habilidad desarrollada para jugar con esas condiciones corporales. Todo ello configura una diversidad de maneras de “sonar” que no puede desligarse de la experiencia vivida y de la historia encarnada en cada cuerpo.

Por ello, es fundamental reconocer que existen múltiples cuerpos, cada uno posicionado de manera distinta según sus circunstancias sociales, culturales y personales. En este sentido, asumir nuestra propia corporalidad como única, aun sabiendo que ha sido moldeada por una infinidad de elementos sociales, nos abre la posibilidad de explorar y reconocer nuestro propio sonido corporal.

Esta exploración puede guiarnos hacia una emancipación de la imitación y de la representación, para así buscar otras sonoridades en las que el cuerpo, la cuerpa y el cuerpe se reformulen a través del sonido. Un sonido que nos permita ser reconocidos por las, los y les otros en sus múltiples diversidades corporales. Si bien existen condiciones sociales que delimitan al cuerpo, también es cierto que los cuerpos poseen agencia: reaccionan, se adaptan, resisten y se



Ilustración 19: Baile de tabla en Turicato, Mich.

transforman desde sus propias experiencias, capacidades y limitaciones. Es necesario poder ver nuestros cuerpos como un agente, un agente sonoro capaz de producir sonido con plena libertad.

#### Fuentes de información

- BENHABIB Seyla, 1996. *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*, Horas y Horas Ed. España
- DURAN Naquid, 2018. “Los tempos del son en el mariachi tradicional” en Samaniega Francisco, *Del mariache al mariachi, música y músicos*. Colegio de Jalisco. México.
- GIDDENS Anthony, 1995. *La construcción de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Amorrortu editores, Buenos Aires.
- IMBERT Gerard, 1979. “El cuerpo como producción social” en Hilda Islas, *La Historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, CONACULTA, México.

- LAGARDE, Marcela, (1996) “El género”, en *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*, Ed. horas y HORAS, España
- VOLLI Ugo, 1988. “Técnicas del cuerpo” en *Islas Hilda De la Historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, de, CONACULTA, México.
- MARTÍNEZ Ayala, 2015. El fandango hermético. “El baile tradicional de la Tierra Caliente como danza”, en *Cuando vayas al fandango... Fiesta y comunidad en México*.
- <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/disco:59>
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA  
<https://dle.rae.es/gesto?m=form>
- MÚSICA Y BAILE TRADICIONAL A. C.  
<https://musicaybailetradicionalac.webnode.mx/>
- CHANEQUESON  
<https://chanequeson.webnode.mx/>

## Háblale a esa bailadora, que se ponga sus zapatos: Los objetos sonoros y el discurso festivo

JORGE DANIEL SALAS MIER  
FACULTAD DE HISTORIA UMSNH

El violín y la guitarra  
son mis piedras de amolar,  
donde amuelo mi garganta  
para empezar a cantar.

### ALGUNOS PROBLEMAS

Las coplas son fuente inagotable de información histórica y sociocultural, pero siempre hay que tener la precaución de tomarla con cuidado y tratar de ser sumamente críticos, pues corremos el riesgo de malinterpretar dicha información. Hay que saber, por ejemplo, de donde proviene la copla, a qué época corresponde, a qué pieza pertenece, y a qué tradición (regional o incluso familiar, si es el caso), pues solo así podremos abordar el desciframiento del sentido más completo de los datos. Pongamos un ejemplo muy viejo, de una malagueña, copla grabada ya en 1907 o 1908 por un cuarteto de Cocula, Jalisco:

Soy capullo de la mar  
que me mantengo en la peña,  
con mi guitarra en la mano,  
cantando la malagueña.<sup>202</sup>

Es relevante saber dónde y cuándo se grabó, quién lo hizo, y las condiciones de registro. La copla hace una mención a la guitarra, y si no lo pensamos mucho podemos llegar a una conclusión equivocada, pues en realidad no sabemos a qué se refiere ese término (que, como veremos, parece referirse a algo muy específico, pero en realidad es muy difuso). Si atendemos al contexto inmediato en el que ese conjunto en particular interpretaba esa copla, podemos imaginar que se refiere a la vihuela. Esta es de pequeñas dimensiones, como es el uso de Tierra Caliente, y no mariachera, según se ve en una foto de dicho cuarteto. Podemos comparar esta vihuela con otra que aparece en una foto del mariachi coculense de Cirilo Marmolejo,<sup>203</sup> conjunto que aquí aparece

---

<sup>202</sup> CLARK, Jonathan y STRACHWITZ, Chris, 1998. Cuarteto coculense. *The very first mariachi recordings: 1908-1909*. El Cerrito, California: Arhoolie.

<sup>203</sup> CLARK, Jonathan y STRACHWITZ, Chris, 1993. *Mariachi coculense "Rodríguez" de Cirilo Marmolejo*. 1926-1936. El Cerrito, California: Arhoolie.

con una instrumentación sumamente interesante, pues ahí vemos tres violines, una flauta, un trombón, el guitarrón y dos vihuelas de diferente tamaño, una similar a la del cuarteto y otra más grande, quizá como las mariacheras actuales. Valga este excursus para mencionar que ese grupo de Cirilo Marmolejo era más dúctil o propenso al cambio o la adaptación, pues en otras fotos (como en la que están con su patrocinador, el afamado médico Rodríguez, al que el mariachi debe el nombre que utilizó algún tiempo) no hay alientos, pero sí cuatro instrumentos armónicos (dos vihuelas y dos guitarras aparentemente séptimas), más de la mitad del conjunto. En otra foto famosa, con Lázaro Cárdenas, vemos dos vihuelas chicas y una guitarra que puede ser séptima (por el tamaño y la cabeza) aunque no tiene tiracuerdas. Más conservador era el conjunto de Gaspar Vargas,<sup>204</sup> con un arpa y, de manera permanente, una guitarra de golpe, que don Gaspar arrastró como pudo hasta las versiones más modernas de su conjunto (según lo que menciona Jáuregui).

Tenemos la necesidad de precisar, para los usos regionales, la circulación de los términos *guitarra* y *vihuela*, que quizá sean mutuamente excluyentes. Sabemos que en la región del río Tepalcatepec (Apatzingán y su zona de influencia), en los conjuntos de arpa, la guitarra de golpe muchas veces es nombrada sin el apellido (se le dice simplemente *guitarra*, y *no guitarra de golpe*). Suponemos que hacia el sur de Jalisco, donde hubo y hay conviviendo vihuelas y guitarras (de golpe, pero no en todos lados, y séptimas, que se extienden hasta la costa según demostró Ibarra en su trabajo sobre el grupo *Los tíos* de Vila Purificación) es prácticamente imposible que a un instrumento se le dé el nombre de otro (si atendemos a los procesos lingüísticos normales). Así, la guitarra de esta copla difícilmente es la vihuela del cuarteto coculense. ¿Entonces qué guitarra es?, y, en todo caso, ¿Por qué hablan de guitarras en un conjunto sin guitarras? Aquí estamos ante otro problema que hay que tener en cuenta, y se refiere al horizonte experiencial que determina en cada individuo el acercamiento a los datos de la realidad sensible: cada quién habla de la feria según le va en ella. Lo más común es que cualquier persona que escuche el término guitarra, en la actualidad, piense primero en una guitarra sexta, la más común en la actualidad. ¿Puede ser de este tipo la guitarra de la malagueña? Puede ser. Tenemos al menos dos posibilidades.

La primera es que se trate de una guitarra séptima (o, más improbablemente, de una de golpe), pues sabemos que en la región

---

<sup>204</sup> CLARK, Jonathan y STRACHWITZ, Chris, 1997. *Mariachi Vargas de Tecalitlán. First recordings: 1937-1947*. El Cerrito, California: Arhoolie.

existieron esos instrumentos. Conocemos el cuarteto coculense en la versión que grabó sones a inicios del siglo pasado, pero en realidad poco sabemos del contexto del conjunto. Quizá es una versión reducida a sus elementos básicos de un conjunto más amplio, que podría haber incluido guitarras (la reducción podría deberse a factores económicos, pues el cuarteto grabó en la capital, o técnicos, pues la grabación implicaba muchas dificultades, al grado que el mismo bajo es imperceptible). Es posible (aunque no probable) entonces que este cuarteto coculense haya sido en realidad un conjunto mucho más abierto, como el mariachi de Cirilo Marmolejo, que, según el contexto, las posibilidades y las disponibilidades, pudiera haber echado mano de unos u otros músicos, incluyendo, por supuesto, algunos con guitarras de cualquier tipo de los disponibles en ese tiempo.

La segunda es que se trate de una guitarra, efectivamente, pero una de tipo desconocido para los músicos que cantaron la copla. Podría ser una séptima, o incluso una sexta o cualquier otra guitarra del occidente mexicano, o incluso de más allá. Recordemos que la malagueña, antes de ser un son, fue un género, y que, como tal, tiene ejemplares regados, con diferentes apellidos, por todos lados. Las malagueñas, como género, presentan algunas pocas características básicas (como el de ser sones para versar, y algunos temas específicos y modos de tratamiento de dichos temas, podríamos decir, un tono melancólico), pero encontramos también una gran variedad de formas asociadas. Esto es relevante para el caso que nos importa aquí. En la Tierra Caliente del Balsas medio, ahí donde las malagueñas parecen estar más extendidas, las malagueñas se componen de quintillas y sextillas, estas últimas con una preponderancia avasalladora. Este comportamiento textual lo encontramos hasta las versiones de la antigua parroquia de Sinahua, donde ya están las arpas, como escuchamos en los ejemplos de Zicuirán y Arteaga (en donde, por cierto, también hay registro de coplas que inician con el verso *soy cocuyo de la mar*). Hacia Jalisco, a partir del valle de Apatzingán, ya encontramos las cuartetos combinadas con quintillas y sextillas, modo que también encontramos en las malagueñas de Tixtla y la Costa Chica que llega hasta Oaxaca. Es probable, entonces, que esta mención a la guitarra sea por una de las afamadas coplas viajeras, y que se refiera a algún otro tipo de guitarra. En todo caso, como en Cocula también hay guitarras, la copla sería bien recibida. Esa misma copla, si la cantara un músico de la costa chica, con una guitarra sexta, se referiría, indudablemente, a dicho instrumento.

## LA PUESTA EN ABISMO O LA VENTANA A LA FIESTA

Cada contexto es diferente, aunque la copla sea la misma. Coplas inocuas o inocentes pueden volverse peligrosas en las situaciones propicias. También es posible que una copla altamente significativa, al desligarse de su contexto, oculte, deslave o de plano pierda toda la plenitud simbólica que tenía. En el caso de la guitarra de la malagueña no sabemos en realidad si eso fue lo que pasó, pero sí es evidente que, en cada contexto, la misma palabra va a referir un objeto diferente.

Para ejemplificar esto podemos comparar dos versiones de un corrido de la costa chica, Filadelfo Robles, que más adelante nos va a servir de nuevo. La versión más antigua, cantada por Rodrigo Jiménez en 1949, da cuenta de una fiesta tradicional ligada a la muerte de un angelito, en este caso, la hija de Eloísa Noyola. Según datos etnográficos, la muerte de un infante iba ligada a una fiesta posterior, no necesariamente alegre. Esto se ve en dos estrofas del corrido:

El día veintidós de octubre  
comenzó la fiestecita  
porque a esa Eloísa Noyola  
se le había muerto su hijita.

Cuando venían del panteón  
venían sin ningún consuelo,  
que siga la fiestecita  
por cuenta de Filadelfo.<sup>205</sup>

En una versión más moderna, cantada por los Magallón, vemos que se han perdido algunos rasgos: la fiesta parece más una ocurrencia posterior y no una obligación cultural. En este caso, en realidad se trata de dos fiestas o, quizá incluso, de una fiesta interrumpida por una muerte (y no provocada por esta).

Un día veintidós de junio  
estaba en la fiestecita  
cuando le avisó Noyola  
que ya había muerto su hijita.

Cuando venían del panteón  
eso fue como un consuelo,  
que siga la fiestecita

---

<sup>205</sup> JIMÉNEZ, R., 2002. "Filadelfo Robles" [corrido]. *En Soy el negro de la costa. Música y poesía afroestiza de la Costa Chica* [CD]. México: INAH.

por cuenta de Filadelfo.<sup>206</sup>

Esto puede ocurrir con cualquier tipo de texto. La mención a los instrumentos musicales en las canciones supone un recurso metadiscursivo, pues en el discurso se hace referencia explícita al contexto en el que se inserta el texto. Esto, sin embargo, puede ser de dos maneras, al menos:

a) Por un lado, tenemos la puesta en abismo, recurso narrativo en el que se inserta una narración adentro de otra. En este caso, la mención al instrumento musical solamente sirve como una referencia desligada del contexto inmediato. En la guitarra de la malagueña, este sería el caso si quien canta esa copla no se refiere a una guitarra propiamente dicha (como es el caso de la versión del cuarteto coculense). En el corrido de Filadelfo Robles encontramos esto, más adelante, cuando la broza de Filadelfo agarra la parranda (estrofa que, por cierto, no aparece en la versión moderna). Ahí se hace mención de un instrumento tradicional de la región, de hondo significado cultural (como el arpa en otros lados): el bajo, que supongo es un bajoquinto. El otro instrumento queda desconocido para la eternidad.

Comenzaron a pasear,  
le dieron pal barrio abajo,  
Juan Silva con su instrumento  
y Juventino con su bajo.<sup>207</sup>

b) Por otro lado, tenemos la ventana a la fiesta, una referencia al contexto mismo en el que se menciona al instrumento. Este contexto en construcción se ve reforzado por cualquier referencia a la misma fiesta, pues permite integrar los significados culturales que organizan el espacio y el tiempo festivo, fuera del tiempo y el espacio regular. Si pensamos en la fiesta tradicional (el fandango) como un ritual, entonces descubriremos una serie de elementos significativos cuya función es la de propiciar ese espacio y tiempo extraordinario (según lo explica Martínez Ayala).<sup>208</sup> La referencia al contexto del fandango tradicional en un fandango tradicional sería uno de estos elementos que conforman o refuerzan la cualidad misma de ser fandango. Así, al hablar del

---

<sup>206</sup> MAGALLÓN, Tony, y Los MAGALLONES, 20 de agosto de 2014. "Filadelfo Robles" [Archivo de video]. Recuperado el 10 de mayo de 2025.

<sup>207</sup> JIMÉNEZ, R., 2002. "Filadelfo Robles" [corrido]. *En Soy el negro de la costa. Música y poesía afromestiza de la Costa Chica* [CD]. México: INAH.

<sup>208</sup> *apud*. MURATALLA, Benjamín, 2014. *Cuando vayas al fandango... Fiesta y comunidad en México*. México: INAH.

contexto tradicional se inserta en el contexto inmediato a la tradición contextual, paralela a la tradición textual.

Al hacer mención de los instrumentos musicales tradicionales en un verso, se evoca el contexto tradicional en el que el texto se da (un contexto ligado, obligado), ayudando a crear lo que podemos llamar la situación tradicional. Esto es porque la mención de un instrumento musical puede referirse a tal objeto como un elemento del fandango. Así, la pura mención de un objeto sonoro (un violín, un arpa, una tarima, tabla o artesa) señala situaciones análogas: aquellas en las que los instrumentos musicales están presentes. Sirven, de alguna manera, como llaves para abrir la memoria tradicional, que es un grado más profundo de conciencia, pues hace explícita la voluntad de conservación. Al parejo de la tradición textual corre una tradición contextual, que es recuperada, actualizada o evocada al ser nombrada. Los instrumentos musicales están fuertemente ligados a este contexto, por lo que su mención tiene como función ayudar a generar el contexto festivo.

#### LOS INSTRUMENTOS REFERIDOS

Hemos dicho que la puesta en abismo inserta en el discurso a los instrumentos musicales, pero sin hacer referencia al contexto inmediato. De esta forma, la mención de un objeto sonoro nos permite imaginar un contexto que no necesariamente está relacionado con el momento de enunciación, aunque en lo más general puede ser análogo, pues usualmente se trata de una fiesta. Esto es claro en el corrido de Filadelfo Robles, pues además de los instrumentos aparecen referidos los tocadores, con sus nombres propios. En este caso, lo más usual es que la mención de los objetos sonoros sirva como un elemento que permite definir el contexto de la narración (o de la diégesis, la historia que se cuenta) al mismo tiempo que ayuda a caracterizar la cultura en la que está inmersa la historia. De este modo, un objeto específico (como una acción, un nombre, una manifestación cultural mencionada o explicada) sirve para caracterizar el origen y el destino del discurso. En el corrido esto es usual, como vimos en el ejemplo de Filadelfo Robles, abundante en este tipo de elementos como el bajo, la broza, el velorio de angelitos, la sombra y otros referentes específicos de la cultura costeña afrodescendiente.<sup>209</sup> Un caso similar lo encontramos en *Pedro el malero* (o el manchao de pinto) que desde el nombre declara su origen. Este personaje, criminal y forajido, es afecto a cierta cultura

---

<sup>209</sup> AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, 1958. Cuijla. *Esbozo etnográfico de un pueblo negro*. México: FCE.

terracalenteña, como se deja saber por sus gustos musicales. Llama la atención que, como es posible escuchar en la región, esta cultura se resume en un instrumento musical, el arpa, alfa y omega de una tradición que levanta pasiones:

Un día llegó a Apatzingán,  
decía vengo de El Letrero  
y les pidió a los del arpa  
quiero el son del estillero.<sup>210</sup>

Pero no solo en el corrido encontramos este fenómeno. En el jarabe (ranchero) también hemos escuchado la mención al arpa con una función similar, aunque en este caso sí hace referencia al contexto inmediato, o por lo menos al objeto presente. No debemos obviar que esta copla se la hemos escuchado al conjunto Alma de Apatzingán, uno de los grupos más preocupados por generar un discurso alrededor de la tradición de la música de arpa grande, con gran conciencia de su propia importancia y del valor de la música que interpretan, que llega a ser reflexivo y que tiene su principal salida en los versos que ha compuesto don Manuel Pérez Morfín, algo que aún es raro en la región.

Qué bonito es el jarabe  
paseando yo en mi caballo,  
esta arpa es de Apatzingán,  
mi sombrero es de Sahuayo.<sup>211</sup>

Una variante de esta copla se la escuchamos a Los pitayeros, de Guadalajara, uno de los grupos urbanos que se asumen como un mariachi tradicional. En este caso se menciona además la vihuela, y es relevante el cambio de la referencia geográfica del origen del arpa. Es probable que se trate de una referencia a la realidad del origen de los instrumentos, pero esto no elimina otro aspecto importante, que es la necesidad de referirse a ciertas localidades como elementos simbólicos que enmarcan una tradición específica y la enlazan en el ideario de los intérpretes, a localidades específicas que se encuentran muy cargadas en el plano simbólico. Esto es muy claro en los corridos, en los que encontramos profusión de referencias geográficas cuya función es

---

<sup>210</sup> ALMA DE APATZINGÁN, 2006. "El manchao de pinto" [corrido]. En Música de tradición [CD]. México: Sigala Records.

<sup>211</sup> ALMA DE APATZINGÁN, 2004. "El jarabe ranchero" [jarabe]. En Sonos michoacanos para bailar en la tabla [CD]. México: Alborada Records.

enmarcar historias y personajes en un espacio geográfico que simboliza una cultura determinada.

Qué bonito es el jarabe  
cantando yo en mi caballo,  
esta arpa es de Coalcomán,  
mi vihuela es de Paracho.<sup>212</sup>

#### LOS INSTRUMENTOS COMO LLAVE

Hay todavía un último caso, en el que el contexto que se evoca con la mención de los objetos sonoros sí está relacionado con el contexto de la enunciación, ya sea porque se refiere a la situación actual, el aquí y ahora del discurso, ya sea porque se refiere a un contexto análogo, anterior o ideal, que hemos definido como el contexto tradicional, o, mejor dicho, la tradición contextual, paralela a la tradición textual. Esta tradición contextual, el fandango, se actualiza en parte gracias a los textos que lo conforman, y que permiten la autorreferencialidad con el objetivo de reforzar la situación (o la tradicionalidad de la situación). Es el caso, supongo, de las referencias a la tabla o la tarima que encontramos mencionada de vez en cuando:

Qué bonito, qué bonito,  
voy a divertirme un rato,  
háblale a esa bailadora,  
que se ponga sus zapatos.<sup>213</sup>

La referencia a los instrumentos musicales puede funcionar como un elemento que, en un sentido similar al de los corridos, refuerza la identidad cultural regional, con el añadido de que, si se trata del instrumento musical de baile, y este se encuentra presente, además se refiere directamente al contexto actual. Aquí encontramos, además, un valor agregado a instrumentos y denominaciones endémicos:

Suénenle recio a la artesa  
hombres y mujeres costeñas  
remando de pie a cabeza,  
bailando la malagueña

---

<sup>212</sup> LOS PITAYEROS, 2017. "El jarabe ranchero" [jarabe]. En *16 encuentro del mariachi tradicional* [CD]. México: Secretaría de Cultura.

<sup>213</sup> NUEVO CARRIZAL, s. f. "La rumbera" [son obligado y de paño]. En *El son de tabla o sones para bailar de golpe del municipio de Arteaga, Michoacán* [CD]. México: CONACULTA / SECTUR / H. Ayuntamiento de Arteaga.

Esta es la malagueña  
la que mi abuelo cantaba,  
remanda la guacharasca  
y mi abuela la cantaba.<sup>214</sup>

La mención de ciertos instrumentos musicales de alguna forma nos da la llave que nos permite entrar a la fiesta, pues es a partir de estas menciones que se hace evidente que el texto se encuentra ligado al momento y al espacio actual, en el que la música suena y se cantan los versos. Una copla de este tipo será entonces necesariamente distinta en cada contexto en el que se cante, aunque se trate *formalmente* del mismo texto. Por supuesto, si en una copla se hace referencia a las bailadoras, en un contexto festivo esta referencia señalará directamente a las que están bailando en ese momento y en ese lugar, y si esa ejecución es grabada, así sea en video, al reproducirla de nuevo el discurso ya habrá cambiado, porque el tiempo de la ejecución contextualizada ya quedó en el pasado. En este caso, el texto puede evocar efectivamente el contexto original, pero de ninguna manera lo recreará o reactivará, sino como una sombra o un recuerdo. En esas interacciones sociales el flujo de mensajes depende de la inmediatez y al ser referido o recuperado posteriormente será imposible acceder al sentido pleno de cualquier discurso. Los piropos o retos que se emiten en la fiesta dejan de tener sentido en una grabación. Esa inmediatez es parte de lo que podríamos llamar la magia que se da en el momento de la ejecución en una fiesta.

En términos más generales, la mención de un instrumento de algún tipo tiene al mismo tiempo la cualidad de evocar, representar y actualizar una serie de significados culturales y contextuales que tienen el efecto de redondear o completar la identidad local en la fiesta. Así, la mención, por ejemplo, del violín en una copla cantada en un lugar en el que se tiene una gran estimación por el instrumento, o, mejor aún, donde existe el orgullo de tener buenos violinistas, puede tener el efecto de reforzar esas ideas en un momento y lugar determinado, ayudando a la continuidad de esa idea y promoviendo la identidad y el orgullo. Pero, a diferencia de otros motivos de orgullo regional o local (como, por ejemplo, la habilidad de los vaqueros, o las peculiaridades del paisaje), en el caso de las referencias al baile, el canto o la música en el mismo contexto en el que se está bailando, cantando y tocando, permite transmitir, de manera directa, esos símbolos de identidad. Hay en esto

---

<sup>214</sup> CONJUNTO DE EL CIRUELO, 2004. "La malagueña curreña" [malagueña]. En *Versos, música y baile de artesanía de la Costa Chica* [CD]. México: El Colegio de México / CONACULTA.

cierta recursividad, pues se habla de lo que está ocurriendo en el momento, se dice que se está tocando y bailando, y generalmente para esto se echa mano de una serie de coplas que se pueden adaptar a muchas situaciones similares. Así, en la actualización constante de este sentido cultural se reactiva y renueva el discurso. En cada fiesta en que se cante una copla sobre la misma música, que pudo haberse cantado en cualquier otra fiesta similar, se crea el lazo tradicional que enlaza esta fiesta particular con todas las otras fiestas similares. El fandango es, en este sentido, un ritual, y los versos que hablan de instrumentos musicales, de música y baile, de canto y fiesta, son herramientas importantes para ayudar a insertar el evento puntual en el río de la tradición, en la que hay muchas fiestas similares pero cada una particularizada. En cada fiesta se pone en juego la continuidad de la tradición, y cada una es una nueva oportunidad de que esta se mantenga, se fortalezca o incluso se pierda.

#### LAS MALAGUEÑAS

Empezamos este trabajo hablando de malagueñas y vamos a terminar con malagueñas. Este antiguo género para versar ha sido propicio para hablar de la fiesta, del fandango, y por lo tanto, de la música, de los instrumentos, del canto y del baile. Lo primero que hay que decir es que el canto también es importante, la voz también es instrumento musical, y hay que saber utilizarlo. Es, quizá, el instrumento más complejo y, al mismo, tiempo, es en el que se permiten más fallas, porque el buen cantador no solo tiene que cantar bien, ser afinado, tener buena dicción, sino que además debe tener algo que decir. Y, si no puede cantar muy bien, pero su mensaje es importante, pueden perdonársele las fallas. Al menos, en las coplas de malagueñas no es raro que el cantador se disculpe por su mala voz, problema que es compensado con el interés por lo que tiene que decir. Así, en la libreta de coplas de don Alberto Albarrán encontramos la siguiente copla.

Señores, para cantar,  
cada quién tiene su idea;  
yo canto por disipar  
aunque mi voz sea fea;  
a las órdenes estamos  
del señor Dámaso Olea.<sup>215</sup>

---

<sup>215</sup> ARCHIVO PERSONAL DE DUSTANO ALBARRÁN.

Coplas de presentación no son raras, y entre estas podemos encontrar las disculpas por la mala voz, como esta que grabó el conjunto Ajuchitlán:

En el nombre sea de Dios,  
ya comenzó la alegría,  
con vergüenza voy a cantar  
porque no se todavía,  
ora me voy a enseñar,  
para cantarles otro día.<sup>216</sup>

De la misma libreta de don Alberto Albarrán es esta copla que trasluce la obligación de cantar por honor, aunque no se pueda hacer bien;

Yo no canto porque se,  
ni porque mi voz sea buena,  
canto porque no se diga  
que soy cardo en tierra ajena,  
a sus órdenes estoy  
aunque no haga cosa buena.<sup>217</sup>

El canto también está presente en la caracterización de la fiesta tradicional, en la que el tiempo regular entra en pausa y, de alguna forma, se da el relevo entre una temporada y la siguiente. Estas fechas señaladas también pueden servir para cerrar el pasado, hacer tabula rasa y empezar el nuevo ciclo desde cero. Esto se sugiere en una copla que grabó el conjunto de Filiberto Salmerón:

Ahora si voy a cantar  
porque me siento contento,  
para poder disipar  
toditito lo que siento,  
y no me quiero acordar  
por qué fue mi sufrimiento.<sup>218</sup>

Encontramos en Tixtla incluso unas coplas en la que se habla del mismo orden del fandango, en una copla que se refiere a la voz de

---

<sup>216</sup> CONJUNTO AJUCHITLÁN, 2002. "La malagueña" [malagueña]. En *Sones y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero* [CD]. México: INAH.

<sup>217</sup> ARCHIVO PERSONAL DE DUSTANO ALBARRÁN

<sup>218</sup> CONJUNTO DE FILIBERTO SALMERÓN, 1997. "La malagueña" [malagueña]. En *Músicos y cantores de Guerrero* [CD]. México: Pentagrama.

manera evidente (con la referencia al canto) además de mencionar la necesidad de armonizar bien para cumplir cabalmente con el encargo. Muy posiblemente la referencia al segundero se refiere a una voz de acompañamiento:

Para empezar a cantar,  
para empezar a cantar  
se necesita primero  
el saberse acomodar  
y tener buen segundero,  
porque si cantamos mal  
nos chiflan como el arriero.

Anda a cantar compañero,  
canta y no tengas vergüenza,  
que si en algo te tumbares  
aquí estoy a tu defensa.<sup>219</sup>

Hay por supuesto coplas en las que se utilizan los instrumentos sonoros para hacer referencia al contexto cultural en el que se enmarca la ejecución musical. En esta copla de despedida (que también se utiliza en las valonas) se hace mención del instrumento principal de la región del Tepalcatepec:

Despedida no les doy  
porque a mí no me conviene,  
que en este conjunto de arpa  
lo que uno granjea eso tiene.<sup>220</sup>

En esta se hace referencia a la tabla como instrumento de baile-percusión, y da motivo para que, en medio de la fiesta, se hable de pasiones desbordadas:

Redoblando en una tabla  
un celo me desvanece,  
dijo el gorrión en la jaula:  
“el que de celos padece  
hasta con las piedras habla,

---

<sup>219</sup> SEEMYTA, 11 de enero de 2011. "La malagueña" - Los Azohuastles" [Archivo de video]. Recuperado el 10 de mayo de 2025.

<sup>220</sup> LOS CAPORALES DE SANTA ANA AMATLÁN, 1990. "La malagueña" [malagueña]. *En Los conjuntos de arpa de la región planeca* [CD]. México: CENIDIM.

el mundo se le oscurece”.<sup>221</sup>

Por supuesto, también cabe el orgullo de la localidad que se liga al orgullo del buen ejecutante, que, en palabras de Filiberto Salmerón, puede ayudarlo a trascender el tiempo de su propia vida:

México tiene pianistas  
de lo bueno y con esmero,  
tiene buenos trompetistas  
que admiran al mundo entero,  
pero para violinistas  
el estado de Guerrero.

No hay quien la esperanza pierda,  
no hay que perder afición,  
sonaremos bien las cuerdas  
pa alegrar el corazón,  
a ver si algún día recuerdan  
de Filiberto Salmerón.<sup>222</sup>

Por último, no hay que olvidar que también pueden encontrarse en estas coplas la referencia a otros elementos del paisaje sonoro. Cerremos el círculo con esta copla de la malagueña que grabó el cuarteto coculense a inicios del siglo XX:

Cupido se oía lloroso  
clamoreando una campana,  
porque había muerto un celoso,  
a las tres de la mañana.

TAN-TAN

Hemos dicho ya que las coplas son una fuente inagotable de información. Este trabajo fue solo un rápido y breve recorrido por algunas coplas que se refieren a los objetos sonoros. La mayoría de los textos revisados se refieren a la fiesta, y a partir del análisis podemos entender cómo la presencia de objetos sonoros (sean instrumentos musicales propiamente dichos, o no) ayuda a configurar una idea de lo que, para los participantes de un fandango, es la identidad regional. Así,

---

<sup>221</sup> CONJUNTO DE ZICUIRÁN, 1999. "La malagueña" [malagueña]. En *La polvadera. Antico Garibay y su conjunto de arpa grande* [CD]. México: Corason.

<sup>222</sup> CONJUNTO DE FILIBERTO SALMERÓN, 1997. "La malagueña" [malagueña]. En *Músicos y cantores de Guerrero* [CD]. México: Pentagrama.

encontramos aquí el orgullo personal y local, los instrumentos renombrados, las obligaciones festivas, entre otras cosas. Por supuesto, también encontramos aquí algunos otros textos, como los de los corridos, en los que la referencia a las fiestas, a través de la mención de instrumentos musicales, tiene otra función, aunque no muy diferente: la creación de un marco para el desarrollo de la historia. No es raro que los corridos incluyan escenas festivas, y es ahí donde los objetos sonoros hacen su aparición. Hablar del paisaje sonoro abre otras posibilidades de exploración de los objetos sonoros que pueden ser referidos, pues no es raro que aparezcan los balazos en las fiestas. Habría que pensar en las posibles razones de la ausencia de balazos en sonos y malagueñas (por otro lado, abundantes en los corridos), pero eso ya es motivo de un trabajo más amplio.

#### Fuentes de información

##### ARCHIVOS

ARCHIVO PERSONAL DE DUNSTANO ALBARRÁN.

##### BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, 1958. *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*. México: FCE.
- CLARK, Jonathan y STRACHWITZ, Chris, 1993. *Mariachi coculense "Rodríguez" de Cirilo Marmolejo. 1926-1936*. El Cerrito, California: Arhoolie.
- , 1997. *Mariachi Vargas de Tecalitlán. First recordings: 1937-1947*. El Cerrito, California: Arhoolie.
- , 1998. *Cuarteto coculense. The very first mariachi recordings: 1908-1909*. El Cerrito, California: Arhoolie.
- MURATALLA, Benjamín, 2014. *Cuando vayas al fandango... Fiesta y comunidad en México*. México: INAH.

##### DISCOGRAFÍA

- ALMA DE APATZINGÁN, 2004. "El jarabe ranchero" [jarabe]. *En Sonos Michoacanos para bailar en la tabla* [CD]. México: Alborada Records.
- , 2006. "El manchao de pinto" [corrido]. *En Música de tradición* [CD]. México: Sigala Records.

- CONJUNTO AJUCHITLÁN, 2002. “*La malagueña*” [malagueña]. En *Sones y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero* [CD]. México: INAH.
- CONJUNTO DE EL CIRUELO, 2004. “*La malagueña curreña*” [malagueña]. En *Versos, música y baile de artesanía de la Costa Chica* [CD]. México: El Colegio de México / CONACULTA.
- CONJUNTO DE FILIBERTO SALMERÓN, 1997. “*La Malagueña*” [malagueña]. En *Músicos y cantores de Guerrero* [CD]. México: Pentagrama.
- CONJUNTO DE ZICUIRÁN, 1999. “*La malagueña*” [malagueña]. En *La polvadera. Antioco Garibay y su conjunto de arpa grande* [CD]. México: Corason.
- JIMÉNEZ, R., 2002. “*Filadelfo Robles*” [corrido]. En *Soy el negro de la costa. Música y poesía afroestiza de la Costa Chica* [CD]. México: INAH.
- LOS CAPORALES DE SANTA ANA AMATLÁN, 1990. “*La malagueña*” [malagueña]. En *Los conjuntos de arpa de la región planeca* [CD]. México: CENIDIM.
- LOS PITAYEROS, 2017. “*El jarabe ranchero*” [jarabe]. En *16 encuentro del mariachi tradicional* [CD]. México: Secretaría de Cultura.
- NUEVO CARRIZAL, s. f. “*La rumbera*” [son obligado y de paño]. En *E/son de tabla o sonos para bailar de golpe del municipio de Arteaga, Michoacán* [CD]. México: CONACULTA / SECTUR / H. Ayuntamiento de Arteaga.

#### VIDEOGRAFÍA

- SEEMYTA, 11 de enero de 2011. “*La malagueña - Los Azohuastles*” [Archivo de video]. Recuperado el 10 de mayo de 2025, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=zTCqC9G0jJU>
- TONY MAGALLÓN Y LOS MAGALLONES, 20 de agosto de 2014. “*Filadelfo Robles*” [Archivo de video]. Recuperado el 10 de mayo de 2025, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=vuNhESDOJDg>

PARTE IV.  
COMERCIO, IDENTIDAD Y  
PRÁCTICAS CULTURALES  
EN LOS OBJETOS SONOROS



## De setímurí a luthier...y de regreso. La injerencia del estado mexicano en la construcción de la identidad social de un gremio laboral en Paracho, Michoacán.

JORGE AMÓS MARTÍNEZ AYALA  
FACULTAD DE HISTORIA-UMSNH

...¡Guitarras! ¡Lloren guitarras!  
Que ahí queda lleno de amor,  
prendido de cada cuerda,  
llorando a mares, mi corazón.  
Cuco Sánchez

La construcción de una identidad social es un proceso histórico que imbrica lo social con lo económico, lo político, lo cultural y lo simbólico; es más una estrategia para problematizar que una definición de la que hay que partir.<sup>223</sup> En éste escrito más que comentar puntualmente los textos presentados en esta sesión de los *Kuanis*, preferí hacer algunas reflexiones que creo son necesarias para tratar de entender los procesos complejos que han incidido en la economía de un pueblo michoacano, y por ende, en otras esferas de la vida cotidiana; uno de los actores principales es el Estado mexicano, que ha intervenido directamente con sus políticas públicas en el ámbito local de ésta comunidad indígena transformada en ciudad en tres décadas.<sup>224</sup>

Cuando uno llega a Paracho con la intención de comprar un instrumento musical y se para en la plaza principal, con actitud de “turista” mirando la estatua de don Gerónimo Amezcua, tendrá en 5 minutos a un niño, o un joven, ofreciéndose para llevarlo a un “taller” en el que puede tratar directamente con un artesano y no con un acaparador, propietario de una tienda. En no pocos casos le entregará al cliente potencial una tarjeta impresa con el nombre del constructor, la dirección y una frase definitoria de su actividad: fabricante de guitarras, constructor de instrumentos de cuerda, guitarrero y, cada vez más comúnmente, laudero; unos cuantos se presentaran como “luthier” y

---

<sup>223</sup> Se puede usar la de Giménez, Gilberto: Representación de un “si mismo” o un “nosotros” socialmente situados que tienen los agentes de su posición en el espacio social y sus relaciones con otros agentes sociales; debe ser distintiva, duradera y socialmente reconocida. *cf.* GIMÉNEZ, G. 1994. “Modernización, cultura e identidades tradicionales en México”, *Revista mexicana de sociología*, México, año LVI, número 4, octubre-diciembre: 255.

<sup>224</sup> AMEZCUA ELÍAS, María de Lourdes, 1991. “Desarrollo urbano de Paracho y un acercamiento los problemas de agua y la basura”, Gustavo López (coord.) en: *Urbanización y desarrollo de Michoacán*, Morelia, El Colegio de Michoacán: 199.

ninguno ya como “setímurí”. Si la identidad se expresara mediante una tarjeta podríamos decir que hay muchos *lauderos*, unos pocos *luthier* y ningún “setímurí”.

En el Paracho mayoritariamente indígena a los constructores de instrumentos musicales se les denominaba como *setímurí*, “constructores de sétimas”, es decir, de guitarras séptimas, una guitarra con siete órdenes, algunos dobles, de cuerdas de metal.<sup>225</sup> La guitarra séptima “mexicana”, fue el instrumento musical preferido para ejecutar la música del Occidente de México, en particular del Bajío y la Meseta Tarasca, por ende, fue el que más se construía en el pueblo.<sup>226</sup>

En los años cincuenta se volvió común colocar etiquetas en el interior de los instrumentos musicales fabricados en Paracho, en ése momento se prefería usar términos como “fabricante” o “constructor” frente a los consumidores; si bien los artesanos se identificaban localmente como “guitarreros”, término que utilizan hasta la actualidad y que muestra la transformación del pueblo indígena en la ciudad mestiza.<sup>227</sup>

Tengo una guitarra *túa*, tal vez de fines de los años 60 o principios de los años 70, fabricada por don Agustín Herrera, en cuya etiqueta dice:

FABRICANTE DE GUITARRAS [Impreso]

BAJOS SEXTOS [impreso]

...[roto] toda clase de adornos para incrustaciones de madera [Con máquina de escribir]

Agustín Herrera [Impreso]

Calle María Silva Num. 63 Paracho, Mich. [Impreso]

A partir de los cursos impartidos por constructores españoles, en los años 80, comenzaron a aparecer en sus etiquetas y tarjetas la palabra *luthier*, o su castellanización: *laudero*.<sup>228</sup>

En las primeras décadas del siglo XX la mayoría del pueblo dejó de identificarse como “indígena”, cambiaron su identidad étnica pero no laboral, por ello dejaron de ser “setímurí” y se denominaron

---

<sup>225</sup> GARCÍA, Abel, 1998. ... y las manos que hicieron de la madera el canto, vol. I, Morelia, IMC/FONCA/CIDEG/UMSNH/Aceros Carmona: 20-21.

<sup>226</sup> HERNÁNDEZ VACA, Víctor, 2008. *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec*, Zamora, El Colegio de Michoacán: 167-173.

<sup>227</sup> HERNÁNDEZ VACA, Víctor, 2007. “La tradición musical de Paracho. Música para distintos desempeños”, en *Michoacán: música y músicos*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Gobierno de Michoacán: 333-363.

<sup>228</sup> ESPINOSA RIVAS, María Magdalena, 2011. *Construcción y comercialización de las guitarras de concierto en Paracho de Verduzco, Michoacán, y su influencia en la identidad cultural de los guitarreros parachenses*. México, ENAH, Tesis de Licenciatura en Etnología: 181-191.

guitarreros. Dicha metamorfosis coincidió con la transformación en el producto fabricado; la guitarra séptima mexicana dejó de usarse paulatinamente, en tanto la guitarra sexta moderna se imponía en géneros musicales distintos, impulsada por las industrias culturales: fonográfica, radiofónica y cinematográfica. Incluso, al mediar el siglo, una dotación instrumental y un género musical, fueron impuestos en el “imaginario” del centro y occidente de México como predominantes: el trío de guitarras y el bolero, transformado en bolero ranchero una década después.<sup>229</sup> La demanda de la guitarra sexta creció en los mercados locales y regionales por su vínculo con los productos de las industrias culturales, como el mariachi, los tríos rancheros, los “románticos” y sus dotaciones instrumentales. Incluso las dotaciones instrumentales regionales se transformaron y la guitarra sexta sustituyó a instrumentos musicales que se construían desde hacía mucho tiempo.<sup>230</sup> Una decisión presidencial benefició a Paracho, sobre otros centros lauderos tradicionales que existían en diversas regiones del país, para que se convirtiera en el abastecedor de la creciente demanda nacional de guitarras sextas;<sup>231</sup> acciones de la Secretaría del Trabajo, el FONART y la Casa de las Artesanías impulsaron la transformación de técnicas artesanales,<sup>232</sup> el uso de herramientas sofisticadas y materiales importados, entre otros factores, permitieron que se ampliaran los mercados nacionales y lograron que se alcanzaran los internacionales.

Sería ingenuo pensar que estos profundos cambios económicos, técnicos y étnicos tuvieron su origen sólo en decisiones de los artesanos, o del gremio, incluso de las familias pudientes del pueblo, sin la participación del Estado, de su política de incorporación del indio,<sup>233</sup> o de los vendedores intermediarios mayoristas en los mercados

---

<sup>229</sup> MORENO RIVAS, Yolanda, 2008. *Historia de la música popular mexicana*, México, Océano, 123-129, 154-156.

<sup>230</sup> MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, 2012. “Chachalaca de mi vida, chachalaca de mi amor! En pos de un instrumento tradicional michoacano”, en *Las Jornadas de investigación sobre el instrumento musical en México*, Morelia, 19 y 20 de marzo de 2012, Facultad de Historia-UMSNH/UIIM. MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, 2012. “Corre y se va... tocando su guitarrón estaba el mariachi simón. Algunas reflexiones sobre la dotación instrumental del mariachi”, en *El mariachi patrimonio cultural de la humanidad. IV Seminario sobre el Mariachi*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco, 13 agosto, 2012. Algo parecido sucedió con la vihuela que desplazó a muchos instrumentos regionales en el occidente de México.

<sup>231</sup> HERNÁNDEZ VACA, Víctor, 2007. “De la guitarra tía a la guitarra industrial. La mecanización y masificación de la producción de guitarras en Paracho, Michoacán”, en *Boletín Oficial del INAH. Música tradicional y proceso de globalización*, 80, México, septiembre: 60-66.

<sup>232</sup> ESPINOZA RIVAS, *op. cit.*

<sup>233</sup> MALDONADO GALLARDO, Alejo y Casimiro Leco Tomás, 1999. *Una educación para el cambio social 1928-1940*, Morelia, UMSNH: 136, 236. GINZBERG, Eitan, 1999. *Lázaro Cárdenas gobernador de Michoacán (1928-1932)*, Zamora, El Colegio de Michoacán/UMSNH: 117. La Estación Experimental de Incorporación del Indio se estableció en Carapan en 1931 que incluía al músico

nacionales e internacionales.<sup>234</sup> También sería lo contrario, suponer que las políticas públicas definen de manera ineludible las acciones de los gremios artesanales y la vocación productiva e histórica de una comunidad.

Un modelo complejo intentaría evidenciar la confluencia de lo micro y lo macro; por ejemplo: la electrificación de la Meseta Tarasca fue posible gracias a la estrategia de promover el desarrollo regional por cuencas hidrográficas; la creación de la Comisión del Tepalcatepec permitió la llegada de la energía eléctrica a Paracho; pero la inventiva de don Emilio López, adaptó una resistencia al tubo doblador que antes funcionaba con el calor producido por el fuego del fogón.<sup>235</sup>

Así, un cambio en la infraestructura económica, promovido desde el Estado nacional, transformó una herramienta y cambió la técnica corporal empleada en su uso. Antes para doblar las “costillas”, de un instrumento, se tenía que estar sentado y se empleaba el abdomen, además de ambas manos para la acción; a partir del uso de la electricidad se relajó la tensión corporal del artesano, ya que ahora sólo se necesitan las manos, la maniobra se puede hacer parado y más rápidamente, pues el calor es continuo. Las transformaciones de las herramientas y de las técnicas corporales le permitieron al artesano incrementar su capacidad productiva, pues la energía empleada para las faenas era menor; no sólo podía trabajar más y agotarse menos, ayudado de las herramientas eléctricas, también podía extender su jornada laboral, ayudado de la luz eléctrica.

El mercado nacional demandaba más guitarras sextas y el artesano de Paracho tenía la posibilidad de producir más, más rápido y con las características requeridas por los compradores, entregarlas en 9 ó 10 horas a la ciudad de México, Guadalajara y otras ciudades del Bajío usando el tren o las carreteras nacionales,<sup>236</sup> en tanto un productor indígena de Texquitote, San Luis Potosí, o San Juan Chamula, no podía competir; incluso algunos productores de Paracho comenzaron a producir instrumentos para los mercados regionales, como jaranas

---

nicolaita Juan B. Melena; ése mismo año se estableció en Paracho una escuela técnico-industrial, luego fue sede del el Proyecto Tarasco en 1939 y años después el Centro de Educación Indígena.

<sup>234</sup> GARCÍA LÓPEZ, Abel, 2010. *Doce guitarras, caudal sonoro de maderas mexicanas*, Morelia, SECREA/Gobierno de Michoacán: 16-18.

<sup>235</sup> Hay una foto en MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós (coordinador), 2004. ...*Una bandolita de oro, un bandolón de cristal. Historia de la música en Michoacán*, Morelia, SEDESOGobierno de Michoacán/Morevallado: 162. Comunicación personal.

<sup>236</sup> MALDONADO y LECO, *op. cit.*: 143. La carretera Uruapan-Zamora se ignauró 1939.

huastecas, huapangueras, vihuelas, guitarrones y jaranas veracruzanas.<sup>237</sup>

Desde los años 40 la apertura de un Centro de Educación Indígena en Paracho abrió las puertas a la educación a los indígenas de la Meseta; varias generaciones de niños y jóvenes p'urhépecha se incorporaron a la vida académica mediante becas para continuar sus estudios. Los primeros profesionistas indígenas no tenían campo laboral en las comunidades de la región, salieron a trabajar y su relación con sus pueblos fue más de intermediación, sobre todo de aquellos que accedieron a puestos políticos.<sup>238</sup> Algunos fueron apoyados por el Estado con préstamos para invertir económicamente en el pueblo, en negocios relacionados con las artesanías: tiendas de instrumentos musicales, tiendas que venden materias primas, herramientas o accesorios; otros instalaron fábricas que construyen accesorios usados en los instrumentos musicales, como: cuerdas, maquinaria, trastos, estuches, empaques; incluso fábricas de instrumentos musicales.<sup>239</sup> Ello generó un gremio laboral que no existía en la población con anterioridad, los obreros; trabajadores que venden su jornada laboral para producir una parte, o ensamblar un accesorio, en los instrumentos musicales que se fabrican en serie en las fábricas, sin conocer la totalidad del proceso constructivo y por ello no pueden dar el salto para convertirse en artesanos.

La electricidad, las nuevas herramientas y técnicas corporales, las vías de comunicación, el fomento estatal a las artesanías y el turismo, el uso predominante de la guitarra sexta en las dotaciones instrumentales de los productos musicales ofertados por las industrias culturales permitieron el desarrollo del mercado nacional y el incremento de las ventas que elevaron el nivel económico de los artesanos, quienes influidos por el éxito económico de los primeros profesionistas, muchos de ellos sus contemporáneos, buscaron que sus hijos estudiaran y adquirieran una carrera como una estrategia para elevar su capital cultural y que se convirtiera en seguridad

---

<sup>237</sup> Entrevista con don Nicolás Martínez, nativo de Tarecuato, 80 años, 29/enero/2003. Estudió en el Internado para Indígenas en Paracho donde aprendió la construcción de guitarras; durante décadas ha enviado, una o dos veces al año, una camioneta llena de jaranas y huapangueras a la Huasteca, 2004, Zamora, Michoacán.

<sup>238</sup> MALDONADO y LECO, *op. cit.*:140. Victoriano Anguiano Equihua y Félix C. Ramírez eran paracheños que servían de traductores e intermediarios políticos al General Lázaro Cárdenas.

<sup>239</sup> KAPLAN Berenice, 1965. "Mechanization in Paracho A Craft community", en D Heart y R.N Adams (eds.), *Contemporary Cultures and Societies of Latin American*, Nueva York, Pandem Hause: 250-251 *apud*. VÁZQUEZ LEÓN, Luis. 1992. "Ser indio otra vez", *la purhepechización de los tarascos serranos*, CNCA.

económica.<sup>240</sup> Una nueva generación de paracheños en la universidad pública, sobre todo en carreras técnicas e ingenierías, e incluso como aprendices en talleres de laudereros inmigrantes en la ciudad de México o en los E. U., intuyó que la guitarrería podía ser su “profesión”; así que con herramientas de la investigación académica tuvieron la posibilidad de entender el lenguaje de la laudería moderna, el de la ciencia.<sup>241</sup> Polímeros, armónicos, densidades, fuerzas, cargas, presión, y sus fórmulas matemáticas o químicas no eran términos oscuros sino posibilidades de continuar la transformación que durante el siglo XX se acrecentó en la construcción artesanal de los instrumentos musicales de cuerda frotada y pulsada en Paracho.

El desarrollo de la producción de los instrumentos musicales fue acorde con el mercado nacional; sin embargo, a principios de los años 70 comenzó la presión de los productores internacionales para que se restringieran las acciones proteccionistas. Productos de marcas internacionales como Yamaha o Ibañez llegaron a las tiendas de música con un prestigio mayor y con precios competitivos;<sup>242</sup> la política del Estado mexicano cambió, pensando ya en defender la producción nacional mediante una transformación en el capital cultural de los productores que los potenciara hacia la exportación y lograr su participación en los mercados internacionales.<sup>243</sup> Acciones como la creación de una Feria Nacional de la Guitarra, a partir de un modelo desarrollado por el FONART con otros productos artesanales; el estrechar los vínculos entre ejecutantes y constructores, a partir de los Concursos artesanales en donde los ejecutantes juzgaban los instrumentos con las estéticas sonoras imperantes en la sala de concierto; los cursos de especialización con instructores traídos del extranjero o con artesanos que eran enviados fuera del país a tomarlos; todas evidencian la tendencia creciente a incrementar el capital cultural de la guitarra construida en Paracho, para darle “prestigio” entre los ejecutantes académicos y en las salas de concierto; en ellas coincidieron

---

<sup>240</sup> HERNÁNDEZ VACA, Víctor, 2007. “De la guitarra túa a la guitarra industrial: mecanización y masificación de la producción guitarrera en Paracho, Michoacán”. *Antropología. Revista Interdisciplinaria Del INAH*, México, núm. 80: 60-66, disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/3592>.

<sup>241</sup> GARRIDO IZAGUIRRE, Eva María, 2012. “Prácticas sociales vinculadas a la guitarrería de Paracho: aproximación a través de la historia de vida”, en *Las Jornadas de investigación sobre el instrumento musical en México*, Morelia, 20 de marzo de 2012, Facultad de Historia-UMSNH/UIIM. Tal es el caso de Abel García.

<sup>242</sup> [www.casa-veerkamp.com](http://www.casa-veerkamp.com) consultada 23/enero/2013, tiene enlace a catálogos de los instrumentos de la Ibañez que inician en 1950. [www.repertoriowagner.com.mx](http://www.repertoriowagner.com.mx) consultada 23/enero/2013.

<sup>243</sup> VEGA CANO, Rosa, 2008. *Sistema productivo artesanal de la guitarra y desarrollo local en Paracho, Michoacán*, Morelia, Facultad de Economía, UMSNH, Tesis de Maestría en Ciencias en Desarrollo Local.

el Estado nacional, los gobiernos estatales y municipales, los artesanos, las familias de la élite local, dueñas de industrias y comercios vinculados con la guitarrería, e incluso los ejecutantes locales, nacionales y algunos extranjeros.<sup>244</sup>

El cambio en la identificación de “fabricante de guitarras” a “laudero” se posibilitó, de nuevo, con la injerencia del Estado, que financió los cursos de perfeccionamiento en la construcción de instrumentos musicales de cuerda pulsada que trajeron a “luthiers” extranjeros de la talla de Romanillos, Manzaneros o el norteamericano a Paracho. Los participantes una vez que se empaparon de técnicas para el uso de herramientas nuevas, de modelos de instrumentos antiguos (como guitarras barrocas) se sintieron con una capacidad técnica superior a la de sus paisanos que no pudieron asistir a los talleres y decidieron usar un término que los separara de sus coterráneos y contemporáneos, que además eran sus competidores comerciales. Agrupados en el Club de Lauderos, estos profesionistas de la guitarrería usaron el término como una etiqueta identitaria, un “nosotros” que los separaba del resto de los guitarreros que seguían usando técnicas y herramientas híbridas instaladas en los talleres de Paracho desde la llegada de la electricidad.<sup>245</sup> En estricto sentido ninguno de los dos tipos de artesanos era ya era “tradicional”, pues ambos usan instrumentos y herramientas de importación, combinadas con técnicas corporales y herramientas locales: vernier, router, cierra cinta y cuchillo de guitarrero.<sup>246</sup>

El proceso descrito no para aquí, es dinámico. Desde hace algunos años se habla de la posibilidad de abrir una Escuela de Laudería en Paracho, lo que genera nuevas posibilidades en las técnicas de construcción, a la vez que podría fragmentar de nuevo las identidades de los constructores de instrumentos musicales de cuerda;<sup>247</sup> por ejemplo, este grupo de primeros “profesionales” de la guitarrería podrían catalogarse como lauderos “empíricos” y ser diferenciados con

---

<sup>244</sup> MORA REYES, Francisco, 2021. *Entre el discurso y la práctica. Identidad, movilidad y diferenciación social entre los constructores de guitarras en Paracho en el siglo XX*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, Tesis de Maestría en Historia.

<sup>245</sup> MORA REYES, Francisco, 2021. *Entre el discurso y la práctica. Identidad, movilidad y diferenciación social entre los constructores de guitarras en Paracho en el siglo XX*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, Tesis de Maestría en Historia.

<sup>246</sup> HERNÁNDEZ VACA, Víctor, 2011. *De Madera, Cuerpo y Cuerdas. Las tradiciones violeras españolas transferidas a tres espacios mesoamericanos: Paracho, Michoacán, Texquitote, San Luis Potosí y San Juan Chamula, Chiapas, Zamora*, El Colegio de Michoacán.

<sup>247</sup> VALENZUELA, Francisco, “Sueñan artesanos con una escuela de guitarra en Paracho”, *El Sol de Morelia*, 10 de octubre de 2022, disponible en <https://oem.com.mx/elsoldemorelia/local/suenan-artesanos-con-una-escuela-de-guitarra-en-paracho-19049119>.

el tiempo de los lauderos académicos formados en la escuela, con una formación más sistemática en la laudería “científica”.<sup>248</sup>

La otra gran posibilidad es la de crear una Escuela de Laudería Humanista, que abogue por estudiar mejor las tradiciones constructivas de Paracho, y en general del Occidente de México; que otorgue el título re-valorado de “Setímuri”: que entienda las estéticas sonoras indígenas, p’urhépecha, náhuatl, ñah-ñuh, ñatjo y de los diversos grupos de comunidades mestizas donde se construyen y ejecutan instrumentos musicales en Michoacán; que realice investigación histórica sobre instrumentos musicales que han caído en desuso: como la armonía, el tenor, la tua, la periquita, el sirimcho, o el arpa jarabera, que reintroduzca las maderas locales y materiales tradicionales, así las técnicas corporales y las herramientas que se han sustituido muchas veces más por una cuestión de “prestigio” que de eficiencia constructiva. Una laudería que entienda que no siempre los adelantos técnicos o tecnológicos construyen mejores instrumentos; por ello debe regresar a la relación con los músicos que tocan los instrumentos en las diversas regiones del occidente donde vendían instrumentos musicales de cuerda, sistematizando con técnicas de la etnografía nociones de las estéticas sonoras tradicionales como: ladino, grueso, tumbo, pa’ la danza, pa’l son, jarana, guitarra de golpe.

Una laudería intercultural que ponga a dialogar los conocimientos científicos occidentales, con aquellos que provienen del Renacimiento, el Barroco, las tradiciones indígenas y africanas que conforman las culturas musicales del Occidente de México, sin privilegiar unos sobre otros. Una laudería que forme investigadores de la cultura musical; que entiendan al fenómeno sonoro como signo sustentado en la materialidad del instrumento musical y a éste como una expresión histórica de una sociedad. Tal vez entonces podamos hablar de nuevo con orgullo, de Paracho, como un pueblo de “Setímuriecha”.

## Fuentes de información

### BIBLIOGRAFÍA

AMEZCUA ELÍAS, María de Lourdes, 1991. “Desarrollo urbano de Paracho y un acercamiento los problemas de agua y la basura”,

---

<sup>248</sup> CASTILLO AMEZCUA, Jorge Alberto, 2017. *Escuela de laudería Paracho de Verduzco, Michoacán*, Morelia, Facultad de Arquitectura, UMSNH, Tesis de Licenciatura en Arquitectura. MEDINA ZALAPA, Víctor Salvador, 2018. *Proyecto escuela de laudería en Paracho Michoacán. Facultad para la Formación profesional en la Construcción, Difusión y conservación de la Guitarra*, Morelia, Facultad de Arquitectura, UMSNH, Tesis de Licenciatura en Arquitectura.

- Gustavo López (coord.) en: *Urbanización y desarrollo de Michoacán*, Morelia, El Colegio de Michoacán.
- CASTILLO AMEZCUA, Jorge Alberto, 2017. *Escuela de laudería Paracho de Verduzco, Michoacán*, Morelia, Facultad de Arquitectura, UMSNH, Tesis de Licenciatura en Arquitectura.
- ESPINOSA RIVAS, María Magdalena, 2011. *Construcción y comercialización de las guitarras de concierto en Paracho de Verduzco, Michoacán, y su influencia en la identidad cultural de los guitarreros parachenses*. México, ENAH, Tesis de Licenciatura en Etnología
- GARCÍA, Abel, 1998. ... y las manos que hicieron de la madera el canto, vol. I, Morelia, IMC/FONCA/CIDEG/UMSNH/Aceros Carmona
- , 2010. *Doce guitarras, caudal sonoro de maderas mexicanas*, Morelia, SECREA/Gobierno de Michoacán
- GARRIDO IZAGUIRRE, Eva María, 2012. “Prácticas sociales vinculadas a la guitarrería de Paracho: aproximación a través de la historia de vida”, en *Las Jornadas de investigación sobre el instrumento musical en México*, Morelia, 20 de marzo de 2012, Facultad de Historia-UMSNH/UIIM
- GINZBERG, Eitan, 1999. *Lázaro Cárdenas gobernador de Michoacán (1928-1932)*, Zamora, El Colegio de Michoacán/UMSNH
- GIMÉNEZ, G. 1994. “Modernización, cultura e identidades tradicionales en México”, *Revista mexicana de sociología*, México, año LVI, número 4, octubre-diciembre.
- HERNÁNDEZ VACA, Víctor, 2008. *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec*, Zamora, El Colegio de Michoacán
- , 2007. “La tradición musical de Paracho. Música para distintos desempeños”, en *Michoacán: música y músicos*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Gobierno de Michoacán.
- , 2007. “De la guitarra túa a la guitarra industrial: mecanización y masificación de la producción guitarrera en Paracho, Michoacán”. *Antropología. Revista Interdisciplinaria Del INAH*, México, núm. 80: 60-66, disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/3592>
- , 2007. “De la guitarra túa a la guitarra industrial. La mecanización y masificación de la producción de guitarras en Paracho, Michoacán”, en *Boletín Oficial del INAH. Música*

- tradicional y proceso de globalización*, 80, México, septiembre
- , 2011. *De Madera, Cuerpo y Cuerdas. Las tradiciones violeras españolas transferidas a tres espacios mesoamericanos: Paracho, Michoacán, Texquitote, San Luis Potosí y San Juan Chamula, Chiapas, Zamora*, El Colegio de Michoacán.
- KAPLAN Berenice, 1965. "Mechanization in Paracho A Craft community", en D Heart y R.N Adams (eds.), *Contemporary Cultures and y Societies of Latin American*, Nueva York, Pandem Hause
- MALDONADO GALLARDO, Alejo y Casimiro Leco Tomás, 1999. *Una educación para el cambio social 1928-1940*, Morelia, UMSNH
- MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós (coordinador), 2004. *...Una bandolita de oro, un bandolón de cristal. Historia de la música en Michoacán*, Morelia, SEDES/Gobierno de Michoacán/Morevallado
- , 2012. "Chachalaca de mi vida, chachalaca de mi amor! En pos de un instrumento tradicional michoacano", en *Las Jornadas de investigación sobre el instrumento musical en México*, Morelia, 19 y 20 de marzo de 2012, Facultad de Historia-UMSNH/UIIM.
- , 2012. "Corre y se va... tocando su guitarrón estaba el mariachi simón. Algunas reflexiones sobre la dotación instrumental del mariachi", en *El mariachi patrimonio cultural de la humanidad. IV Seminario sobre el Mariachi*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco, 13 agosto, 2012.
- MEDINA ZALAPA, Víctor Salvador, 2018. *Proyecto escuela de laudería en Paracho Michoacán. Facultad para la Formación profesional en la Construcción, Difusión y conservación de la Guitarra*, Morelia, Facultad de Arquitectura, UMSNH, Tesis de Licenciatura en Arquitectura.
- MORENO RIVAS, Yolanda, 2008. *Historia de la música popular mexicana*, México, Océano
- MORA REYES, Francisco, 2021. *Entre el discurso y la práctica. Identidad, movilidad y diferenciación social entre los constructores de guitarras en Paracho en el siglo XX*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, Tesis de Maestría en Historia.
- VALENZUELA, Francisco, "Sueñan artesanos con una escuela de guitarra en Paracho", *El Sol de Morelia*, 10 de octubre de 2022, disponible en

<https://oem.com.mx/elsoldemorelia/local/suenan-artesanos-con-una-escuela-de-guitarra-en-paracho-19049119>.

VÁZQUEZ LEÓN, Luis. 1992. “Ser indio otra vez”, *la purhepechización de los tarascos serranos*, CNCA

VEGA CANO, Rosa, 2008. *Sistema productivo artesanal de la guitarra y desarrollo local en Paracho, Michoacán*, Morelia, Facultad de Economía, UMSNH, Tesis de Maestría en Ciencias en Desarrollo Local

## La Familia Veerkamp. Un lance en tierra mexicana que se volvió negocio musical

CARLOS FLORES CLAUDIO  
FACULTAD DE HISTORIA—UMSNH

Tras distintos períodos de conflicto bélico entre las potencias imperantes, el desarrollo de la industria en Europa durante el siglo XIX consintió a muchas empresas de distintos rubros un crecimiento que les permitió no solo cubrir la demanda de su mercado local, sino comenzar a incursionar en regiones allende el Atlántico. Además de los productos de primera necesidad como lo podrían ser ciertos metales o textiles, la importación de instrumentos musicales también resultó ser significativa en México desde Europa en el tránsito del siglo XIX y los albores del siglo XX. Será en este contexto de expansión capitalista que en México comience la recepción de ciudadanos germánicos desde los primeros años de vida independiente continuando hasta bien entrado el siglo XX, momento en que muchos de estos migrantes se vuelvan económicamente activos en un mercado nacional en plena reconfiguración tras la conclusión de la Revolución mexicana. Federico Veerkamp, uno de esos migrantes, irrumpirá en el país logrando establecer una casa mercante de instrumentos musicales en la Ciudad de México. Nuestra principal preocupación es procurar presentar algunas condiciones y mecanismos por los que dicho personaje —y posteriormente su familia— lograrían establecerse, para reconocer y adaptarse al mercado mexicano de venta de instrumentos musicales, todo ello a través de la revisión del devenir de la empresa que amalgamaron y que se ha podido mantener tras más de cien años de existencia en el país.

Al despertar del siglo XIX, Occidente padeció los estragos de los conflictos bélicos originados por las llamadas “Guerras Napoleónicas”. En Europa se fue modificando la geografía política tras la expansión del dominio e influencia francés. En América, esto se reflejó en las tentativas de movimientos al interior de los dominios españoles, buscando autonomía o independencia respecto de la metrópoli imperial, lo que desencadenaría en diversos casos guerras civiles, las cuales, marcarían el trastabillante inicio de muchas regiones del otrora imperio en frágiles naciones que pronto serían presa de potencias europeas e intereses capitalistas. El nuevo mercado que ofrecieron estas noveles naciones y el potencial de sus recursos resultó muy atractivo para empresarios y comerciantes europeos que vieron una

oportunidad para establecerse en dichos países y comenzar a realizar actividades económicas, las que, en muchos de los casos, resultarían pioneras en el establecimiento de un mercado local y de ultramar mucho más activo y diverso (tanto legal como ilegal) que el existente bajo el dominio español en el continente americano.

La migración de población europea en las naciones americanas si bien no fue uniforme en sus impactos y alcances, durante el siglo XIX resultó constante. En México, tras el proceso que desembocaría en su independencia, no se miró con malos ojos la llegada de dichos migrantes, de los que se pensaba que activarían y estimularían las actividades económicas nacionales. Uno de esos grupos sería el procedente de tierras germánicas, los cuales, desde los primeros años de vida independiente mexicana comenzaron a tener contactos económicos con el país, aunque con cierta cautela, dado que gobiernos como el prusiano —por entonces miembro de la Santa Alianza— no aceptaba relacionarse con países surgidos de la rebelión a las coronas europeas como lo era la hispánica, de la cual era aliado.<sup>249</sup>

A pesar de la falta de reconocimiento oficial tanto de Prusia como de otras ciudades de la llamada zona Hanseática —poblaciones que compartían una raíz y cultura germánica—, se toleraron contactos comerciales con las recién erigidas naciones hispanoamericanas como lo era México, de ahí que tempranamente se lograron establecer algunos ciudadanos de origen germánico con sus negocios de importación de herramientas y ferreterías al igual que algunos talleres de reparación de instrumentos musicales, principalmente de pianos —al menos en un inicio—; casas comerciales como la Behrmann y Müller y la Compañía Alemana de Indias ya forjaban su trayectoria comercial en la Ciudad de México ofreciendo telas, joyería e instrumentos musicales.<sup>250</sup>

Pronto además del piano —instrumento que se consideró insignia de una clase social acaudalada que podía poseerlos en casa—<sup>251</sup> se diversificaría la importación de instrumentos musicales de producción industrial incluyendo la edición de partituras tanto de autores extranjeros como nacionales, facilitando la aculturación de

---

<sup>249</sup> IBARRA BELLÓN, Araceli, 1998. *El comercio y el poder en México, 1821-1864. La lucha por las fuentes financieras entre el Estado central y las regiones*. México: Fondo de Cultura Económica: 157.

<sup>250</sup> VON MENTZ DE BOEGE, Brígida M., 1979. "Noticias sobre alemanes en México durante el triunvirato y la presidencia de Victoria". En Álvaro Matute, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, vol. 7. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas: 68.

<sup>251</sup> Madame Calderón señala que, durante su estancia en México, logró observar la presencia de pianos en distintas casas a las que fue invitada propiedad de hacendados y miembros de la clase política de la época. CALDERÓN DE LA BARCA, Madame, [1839] 1997. *La vida en México, durante una residencia de dos años en el país* [trad. y prólogo de Felipe Teixidor]. México: Editorial Porrúa: 20-21, 23.

otros géneros musicales que se pondrían de moda entre diversos sectores de la población que los adoptaron, apropiándose los y ejecutándolos en múltiples formas, e incluso, generando repertorio propio para esas nuevas manifestaciones dentro de las localidades mexicanas. La polka, el schottiss, las varsovianas, la redova, entre otros géneros, comenzaron a ser populares entre la población mexicana que los abrazó, aplaudió y bailó con entusiasmo, principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Será en este periodo que dos de los negocios establecidos por ciudadanos de origen germánico florecerían de manera importante en la capital del país en el rubro musical: La casa *Wagner and Lieven*<sup>252</sup> y la casa *Nagel y Cia.*<sup>253</sup> Ambas lograrían obtener un reconocimiento importante dadas sus múltiples actividades de importación, edición de partituras, venta y renta de instrumentos musicales, así como su impulso a eventos de carácter difusivo y demostrativo de sus productos gracias a la instalación a fines de siglo, de sus respectivas salas de concierto, las cuales permitieron a la clientela —convertida momentáneamente en público espectador— disfrutar de las novedades musicales venidas de Europa, así como corroborar el funcionamiento de los instrumentos importados que recién habían desembarcado en los puertos del país para su consumo nacional a través de las dichas casas.<sup>254</sup>

A pesar de los vaivenes políticos y económicos que el país padeció durante buena parte de la centuria decimonónica, los negocios de comercio musical de origen germánico lograron sobrevivir gracias al constante flujo migratorio de población alemana que continuó llegando al país en función de las buenas relaciones entre los gobiernos de aquella región europea y el mexicano, a pesar de la brecha que provocó la irrupción del imperio de Maximiliano el cual, tras su derrocamiento, consecuentó el rompimiento de relaciones diplomáticas entre México —ya gobernado por el grupo liberal encabezado por Benito Juárez— y diversas potencias europeas que apoyaron directa o indirectamente la intervención francesa en territorio nacional. Como resultado de estos acontecimientos, las medidas económicas

---

<sup>252</sup> MORENO GAMBOA, Olivia, 2014. "Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Lieven en México, 1851-1910". En Laura Suárez de la Torre (coord.), *Los papeles de Euterpe: la música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. México: Instituto Mora: 149.

<sup>253</sup> La casa Nagel y Cia se estableció en la calle del Refugio número 8 en la Ciudad de México ofreciendo "*gran surtido de mercería fina y corriente*" así como "*cuerdas para piano e instrumentos de toda clase alemanes y franceses*". *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de enero de 1850.

<sup>254</sup> MORENO GAMBOA, Olivia, 2020. "Un nuevo espacio para la audición musical. La sala Wagner de la Ciudad de México". En Laura Suárez de la Torre (coord.), *En distintos espacios, la cultura. Ciudad de México, siglo XIX*. México: Instituto Mora: 177.

proteccionistas cambiaron para dar paso al librecambismo en el país, además de que la salida de los franceses fuera del país durante esta coyuntura fue aprovechada por los alemanes que buscaron ocupar esa vacante económica. El gobierno mexicano favorecería la agencia económica de los alemanes gracias a su actitud “neutral” durante el conflicto con el efímero imperio.<sup>255</sup>

Los vínculos continuaron durante el gobierno porfirista estableciéndose diversos capitales extranjeros en el país, incluidos los ya legalmente nombrados alemanes —Alemania se erigió como nación en 1871— que consolidarían su actividad empresarial en la región cafetalera en Chiapas, en algunas zonas mineras y con negocios de importación en diversas urbes.<sup>256</sup> Los alemanes asentados en el país, aunque vivieron en distintas regiones, en general tuvieron una predilección por subsistir en zonas urbanas donde podían habitar de manera más cómoda, además de estar cercanos y al pendiente del acontecer político, el flujo comercial y el desarrollo industrial del que muchas veces fueron gestores y participantes activos.<sup>257</sup> En particular, su estancia en la metrópoli capitalina, les permitió consolidar sus negocios comerciales y sus lazos con la sociedad local al ser parte ya iniciado el siglo XX, de eventos sociales y políticos como las fiestas por el Centenario de la Independencia Nacional donde incluso el káiser Guillermo II donaría un monumento dedicado a la figura de Alejandro de Humboldt a México —colocado en la entonces Biblioteca Nacional—;<sup>258</sup> serían participantes de eventos deportivos y culturales y formarían instituciones que los congregarían —como clubes y escuelas— que fortalecerían su identidad como población extranjera dentro de México.

Será en este contexto cuando se dé la llegada de Federico Veerkamp al país como emisario —más bien un empleado— de la empresa de instrumentos musicales Hohner. Dicha empresa establecida en Trossingen —población sureña cercana a la frontera con Francia— inició operaciones en la década de 1850, tras la crisis generada por los conflictos derivados de la revolución de 1848, circunstancia que motivó la migración de mucha población europea tanto rural como urbana que pronto “brincó el charco” hacia América en busca de mejores

---

<sup>255</sup> VON MENTZ DE BOEGE, Brígida M. et al., 1982. *Los pioneros del imperialismo alemán en México*. México: Ediciones de la Casa Chata: 85.

<sup>256</sup> SALAZAR, Delia, 2010. *Las cuentas de los sueños. La presencia extranjera en México a través de las estadísticas nacionales, 1880-1914*. México: SEGOB-Instituto Nacional de Migración-Centro de estudios migratorios/Instituto Nacional de Antropología e Historia/DGE Ediciones: 235-238.

<sup>257</sup> *Ibidem*: 242.

<sup>258</sup> *El País*, 14 de septiembre de 1910.

condiciones para vivir. Hacia los últimos años del siglo, en Alemania comenzó a implementarse una serie de disposiciones económicas que permitieron a las incipientes industrias y casas comerciales consolidarse y solventar su consumo local. Dicha bonanza permitió la búsqueda de nuevos mercados fuera de territorio alemán. Hacia 1895, la producción de artículos de procedencia alemana fue impulsada por políticas de expansión que pronto reconocieron la calidad de la producción a nivel internacional.<sup>259</sup> La Hohner aprovechando estas condiciones, se consolidó conforme pasó el tiempo maquilando dos instrumentos que se volverían emblemáticos de su marca: los acordeones y las armónicas. Su primera oficina de ultramar se ubicó en Nueva York, a donde llegó Veerkamp aparentemente con la intención de empaparse del negocio y aprender otro idioma. Veerkamp ya venía trabajando previamente junto con su hermano Alfredo dentro de la empresa, y el hecho de viajar hacia Estados Unidos, al parecer se vio como una oportunidad de crecimiento profesional. Y es que tanto Federico como Alfredo, seguían los pasos de su padre, quien inicialmente llegó a colaborar con la casa Hohner siendo su agente vendiendo armónicas en la región de Rusia y Siberia.<sup>260</sup>

Llegado a Nueva York, pronto Federico —conocido inicialmente como Fritz en su tierra natal— logró enterarse e interesarse por el potencial mercado que se podía explotar en México. La empresa Hohner en plena expansión, seguramente vio las conveniencias de expandirse hacia territorio mexicano, situación que motivó a Federico el dirigirse al vecino del sur con el firme propósito de establecer un negocio de venta de instrumentos musicales. Tras su arribo a la Ciudad de México, y con el respaldo que tuvo de la Honner como su todavía empleado, comisionista y representante en el país, pronto estableció una primera casa de instrumentos en la calle de República de El Salvador número 54. Este lugar se volvería provisional al optarse por otro de mayor dimensión y visibilidad en la calle de Mesones, sitio que hasta la actualidad sigue manteniéndose como su casa matriz y que fue comprado a una empresa norteamericana llamada “National Paper and Type Co,” local que después tendría salida a la calle posterior cuando se adquirieron dos espacios en los números 8 y 10 de la calle de Regina, de frente al convento de Regina Coeli.<sup>261</sup>

---

<sup>259</sup> OUTLINE, 2008. *1908-2008 Intervalo de una historia*. Investigación y textos de Cristiane Cazenave-Tapie. México: Casa Veerkamp: 18.

<sup>260</sup> *Ibidem*: 22.

<sup>261</sup> *Ibidem*: 31, 68-69.

En México, durante las administraciones del presidente Porfirio Díaz, los capitales extranjeros vivieron una época de florecimiento y respaldo gubernamental que si bien, por un lado, aceleraba la industrialización del país, por el otro acumulaba un rezago social y una desigualdad económica entre los sectores sociales de la población de entonces, que en años posteriores decantarían en una revolución, contraste que Federico llegó a percibir a la hora de establecer sus planes de acción. A pesar de los contrastes, el ámbito musical en el país tuvo un crecimiento importante gracias a la difusión de partituras tanto de autores nacionales como extranjeros, cuyas piezas corrían desde el viejo continente hacia América y viceversa; el establecimiento de instituciones como el Conservatorio Nacional, que fue agrupando profesionales, aficionados y público interesado en hacer y escuchar música también contribuyó en dicha expansión; agrupaciones como las llamadas “orquestas típicas”, comenzaron a ser cada vez más populares y más presentes en eventos oficiales, por su por entonces novedosa combinación de repertorio considerado “vernáculo” de origen nacional, con la música llamada “cultura” de procedencia europea<sup>262</sup> al igual que desde el siglo XIX las bandas militares y orquestas que se fueron organizando en pueblos y comunidades, las que sin duda requirieron de instrumentos musicales para su buen funcionamiento.

Tras un sondeo importante del mercado mexicano y ya residiendo en él, Federico Veerkamp observó que, por las características de éste, uno de los productos que podría tener penetración y que se volvería tiempo después insignia de su negocio, sería la armónica —también conocida como “órgano de boca”—. La armónica si bien fue patentada desde la primera mitad del siglo XIX, sería en la segunda mitad de dicho siglo que lograría consolidar su arraigo y difusión, gracias en buena medida a su producción ya de carácter industrial, logrando llegar a regiones lejanas del orbe como nunca antes. Como sabemos, la Hohner tuvo como uno de sus productos estelares a la armónica, de hecho, era un instrumento fácil de llevar, económicamente más accesible que otros y de mayor alcance para el grueso de la población, la que en su mayoría rentaba instrumentos musicales porque no tenía los suficientes recursos para adquirirlos.

Como buen comerciante, Veerkamp esperó el momento oportuno para detonar la venta de las armónicas en México, y este se presentó cuando en el horizonte apareció la llegada de las Fiestas del

---

<sup>262</sup> MEDRANO RUIZ, Sonia, 2021. *Las orquestas típicas en México. De la invención a la consolidación de una tradición*. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura: 16-17.

Centenario de la Independencia. Poco antes de las festividades patrióticas, Veerkamp mandó fabricar varias series de armónicas a la Hohner, destacándose una nombrada “Centenario” acorde con la efeméride mexicana. La publicidad de la armónica “Centenario” señalaba entonces que se podían conseguir en dos modelos: uno de “32 voces, trémolo, chapa de latón, palo anaranjado” y otro más de “32 voces, acilindrado, chapa latón, palo café rayado”.<sup>263</sup> Las armónicas tuvieron una muy buena aceptación entre la población mexicana, tanto que incluso —tal vez de manera involuntaria— se volvieron un cliché en las futuras recreaciones de la vida cotidiana de la soldadesca en la Revolución mexicana, donde la fogata, los rifles, las cananas, los sombreros, las guitarras y las armónicas por supuesto, fueron elementos que hicieron fluir los corridos que evocaban los triunfos y las derrotas de quienes los cantaban en los días de refriega revolucionaria. Seguramente con días buenos y malos durante el conflicto, tiempo después Federico le hizo una invitación a su hermano Alfredo a incorporarse a la empresa, trasladándose este último desde Alemania para radicarse en la Ciudad de México en 1922, tras concluir su enrolamiento en el ejército a causa de la Primera Guerra Mundial.<sup>264</sup> Transitados los tiempos aciagos de la Revolución en el país, los Veerkamp pudieron mantenerse a flote y salir adelante como empresa. Consolidado el negocio de instrumentos musicales, a la postre decantaría en la independencia del propio Veerkamp, quien cambiaría el nombre de su giro de “F.A Veerkamp” a “Casa Veerkamp” en 1938.

Su expansión hacia otros espacios fuera de la ciudad capital se dio de manera paulatina conforme se fueron reactivando los mercados regionales, los medios de transporte y las vías de comunicación. Inicialmente la comercialización y distribución de instrumentos se dio a través de ferreterías, mercerías y farmacias. Estos negocios a su vez contaban con redes de distribución que llevarían a lugares más lejanos de la capital los instrumentos. Pronto, aparecerían los agentes viajeros los cuales al comienzo se trasladaron a las ciudades principales del interior de la república ya fuera en tren o a caballo, para después cubrir algunas otras poblaciones menores. Previo al conflicto revolucionario, fue usual dejar las mercancías en consignación en cada parada y en el viaje de regreso ir recogiendo el dinero que se acumulaba conforme se acercaban al centro de donde inicialmente habían partido, evitando traer

---

<sup>263</sup> *El Imparcial*, 1 de junio de 1910.

<sup>264</sup> OUTLINE, 2008. *1908-2008 Intervalo de una historia*. Investigación y textos de Cristiane Cazenave-Tapie. México: Casa Veerkamp: 42.

cantidades fuertes mientras estaban viajando fuera de la capital.<sup>265</sup> Ya en plena agitación revolucionaria, la cobranza por consignación resultó muy riesgosa, por lo que los Veerkamp tuvieron que buscar alternativas que permitieran mantener a flote la casa comercial mientras durara la conflagración. La baja en las importaciones de productos fabricados en Europa a causa de la Primera Guerra Mundial resultó otro factor que hizo presión a la casa Veerkamp, teniendo por fuerza que diversificarse si querían sobrevivir como negocio. Una de las salidas fue el comerciar con artículos deportivos, dado que en la urbe capitalina —a pesar de mantenerse amenazada y a veces ocupada por algunos ejércitos revolucionarios— conservaba cierta dinámica recreativa a través de clubs donde las comunidades extranjeras se congregaban para practicar ciertos deportes usuales en los lugares de donde procedían.<sup>266</sup> En 1913 esta tendencia fue patente cuando por el vigésimo quinto aniversario de la exaltación como káiser de Guillermo II, la comunidad alemana organizó una serie de eventos festivos<sup>267</sup> y deportivos donde Federico fue participe y concursante, incluso como competidor en una de las carreras organizadas dentro de una regata en los canales de Xochimilco en junio de aquel año.<sup>268</sup> De ahí que al momento, no fuera raro que artículos relativos a la equitación, la natación, el remo o el fútbol, invadieran la casa Veerkamp desplazando momentáneamente los instrumentos musicales que tuvieron que pasar a un segundo plano mientras duraba la coyuntura bélica mundial.<sup>269</sup> Aparecerían también en la tienda algunos de los primeros fonógrafos, cilindros y discos con música grabada producidos por la Columbia y la RCA Víctor —empresas estadounidenses— que por entonces comenzaron a tener demanda en el mercado mexicano y que ya otros negocios y agentes comerciales circulaban en el país.<sup>270</sup> En lo concerniente a los instrumentos musicales, la carencia de productores industriales en México, obligó a los Veerkamp a tener que buscar en el mercado local y casas de empeño instrumentos usados que fueron reparados y vendidos como seminuevos.<sup>271</sup>

---

<sup>265</sup> *Ibidem*: 32.

<sup>266</sup> BAÑUELOS RENTERÍA, Javier, 1998. *Crónica del fútbol mexicano. Volumen 1. Balón a tierra (1896-1932)*. México: Editorial Clío: 12-13.

<sup>267</sup> *El Diario*, 15 de junio de 1913.

<sup>268</sup> *El Diario*, 9 de junio de 1913.

<sup>269</sup> OUTLINE, 2008. *1908-2008 Intervalo de una historia*. Investigación y textos de Cristiane Cazenave-Tapie. México: Casa Veerkamp: 39.

<sup>270</sup> *El imparcial*, 11 de diciembre de 1909.

<sup>271</sup> OUTLINE, 2008. *1908-2008 Intervalo de una historia*. Investigación y textos de Cristiane Cazenave-Tapie. México: Casa Veerkamp: 40.

Hacia la década de los veinte el mercado se fue normalizando por lo que las estrategias de venta buscaron reconquistar el campo perdido. Se dio por entonces que no hubo una aparición directa en el mercado local sino a través de intermediarios, es decir, se buscaba contactar a un representante de ventas en la zona en donde se quería introducir la mercancía musical. Este representante de ventas bien podía mover la mercancía en distintos centros de comercio o almacenes de su región o incluso tener un almacén propio donde comerciar. Si el volumen de ventas resultaba importante en el lugar, podía procederse a establecer ya un local dependiente de la Casa y así consolidar una sucursal. Por citar un ejemplo, en la zona de occidente hacia 1927, Juan F. Huerta fungió como un representante de distintas fábricas y negocios relativos a muebles, máquinas registradoras e instrumentos musicales teniendo agencias de venta en Sinaloa, Nayarit y Jalisco. En Jalisco y particularmente en Guadalajara, Huerta fue agente de la casa Veerkamp.<sup>272</sup> En la misma Guadalajara hacia 1933, Jesús A. Lemus tuvo la agencia exclusiva de Veerkamp en la ciudad, estableciendo la distribución de sus productos musicales en la calle de Juárez número 259.<sup>273</sup>

Vendrían tiempos complicados en función de lo acontecido por dos guerras mundiales con distintos efectos y consecuencias en todo el orbe. Particularmente en el marco de la primera, el gobierno estadounidense solicitó a su similar mexicano vigilar a los ciudadanos alemanes que durante el periodo pasaron por la nación norteamericana rumbo a México. Siendo gobernante Venustiano Carranza, esta petición fue atendida procediendo a vigilar a dichas personas, entre ellas a Federico Veerkamp quien en 1917 recién viajaba de Alemania a México, con una escala en Nueva York, probablemente por cuestiones de negocios;<sup>274</sup> la Segunda Guerra Mundial tendría implicaciones en México en función a que la política norteamericana de “buena vecindad” en el continente harían que los países latinoamericanos de una u otra forma se inmiscuyeran de formas variadas en el conflicto, enviando contingentes de soldados, proporcionando materias primas o colaborando con información sobre las actividades de ciudadanos extranjeros en particular de alemanes, italianos o japoneses que se volvieron sospechosos durante el periodo que duró la conflagración. En México, la vigilancia de estos ciudadanos se volvió uno de las medidas

---

<sup>272</sup> *El Informador*, 11 de abril de 1927.

<sup>273</sup> *El Informador*, 1 de enero de 1933.

<sup>274</sup> ARCHIVO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO (AHCM), *Relaciones Exteriores*, caja 1, exp. 2, f. 2.

primordiales para resguardar la seguridad nacional, al declarar la guerra a los miembros del Eje y ser aliado del vecino del norte. Por su parte los alemanes radicados en el país, si bien algunos formaron parte de la red de espionaje del gobierno nazi, —se han detectado documentalmente que alrededor de 100 agentes nazis en México estuvieron activos—<sup>275</sup> algunos otros solo se limitaron a seguir sus actividades económicas, y en algunos casos más, incluso llegaron a alcanzar la naturalización como ciudadanos mexicanos, no obstante que también se mantuvo la vigilancia sobre sus personas y bienes.

Fue el caso de la familia Veerkamp a la que le fue intervenido su negocio de venta de instrumentos musicales y se le mantuvo un control estricto respecto a sus movimientos y traslados dentro del país, teniendo que solicitar permisos a la secretaría de Gobernación y a las autoridades militares y locales si en algún momento cambiaban de residencia o salían de la capital a alguna otra urbe o comunidad. Por entonces los hermanos Veerkamp —por cierto ya naturalizados mexicanos: Alfredo desde el 14 abril de 1936 y Federico desde el 11 junio de 1940— ya contaban cada uno con su familia respectivamente; en el caso de Federico, este tuvo necesidad de los citados permisos debido a que su esposa, Maria Dietrich de Veerkamp, había sufrido una operación y por prescripción médica debía “...vivir una temporada en un lugar de menos altura”,<sup>276</sup> de ahí que los Veerkamp optarán inicialmente por solicitar anuencia a la autoridad para trasladarse a las poblaciones de Cuautla y Cuernavaca, cercanas a la urbe capitalina y consideradas de clima más benigno. Los permisos de traslado les fueron concedidos, aunque ciertamente fueron años complejos en función de la intervención gubernamental en la empresa familiar. La “Ley relativa a Propiedades y Negocios del Enemigo” emitida en 1942,<sup>277</sup> por el artículo 4 en su fracción II, legalizó la ocupación de los bienes de la Casa Veerkamp S.A. —con domicilio en la 2da. de Mesones, número 21— a partir del 11 de septiembre de 1942, junto a otros negocios e instituciones de administración extranjera como la fábrica de loza “El ánfora”, las escuelas alemanas en México, Monterrey y Puebla, las agencias de la empresa Bayer en Guadalajara y Monterrey, así como diversas fincas “cafeteras” en Chiapas, por citar algunas de las empresas afectadas de administración alemana.<sup>278</sup>

---

<sup>275</sup> SÁNCHEZ BERNAL, Claudia Verónica, 2008. "Reportes del espionaje nazi en México". *Boletín del Archivo General de la Nación*, México: Archivo General de la Nación: 66.

<sup>276</sup> ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN), *Investigaciones Políticas y Sociales (IPS)*, caja 389, exp. 6, f. 1.

<sup>277</sup> *Diario Oficial de la Federación*, 1942 (DOF), 13 de junio.

<sup>278</sup> *Diario Oficial de la Federación*, 1942 (DOF), 11 de septiembre.

La familia de Federico, quienes por entonces ya tenían a Alejandro y Walter sus hijos —mexicanos por nacimiento—, mantuvieron estancias con el debido permiso de las autoridades correspondientes —de hecho, dicho permiso debía ser devuelto por Federico al regreso de cada estancia a la capital ineludiblemente—. Las estancias iniciales en Cuernavaca y Cuautla en Morelos, se extendieron pronto a Paracho y San José Purua en Michoacán —particularmente a un balneario de esta última localidad—, buscando primordialmente mantener el bienestar de María Dietrich y tratando de hacer negocios mientras la coyuntura bélica transcurría: En Paracho por ejemplo, Federico argumentó en su permiso que su estancia en dicho lugar era para “*activar el negocio de instrumentos musicales hechos en esa región y estudiar la situación actual de esta industria*”.<sup>279</sup> Dicha visita resultaría clave para futuros negocios en la casa comercial.

Con respecto al hermano de Federico, Alfredo Carlos, también solicitó permisos de traslado durante la coyuntura bélica, siendo Puebla, Cuernavaca, Yauatepec y Cuautla los puntos más frecuentados junto con su familia formada entonces por su esposa Blanca Reichert —mexicana de nacimiento— y su hijo Carlos; en su caso, los motivos de traslado eran para poder acompañar a la familia de su hermano, pero también para “*tratar asuntos relacionados con sus ocupaciones y de descanso*” o “*hacer excursiones de recreo en los alrededores de la capital*”.<sup>280</sup> Para abril de 1943, dentro de los *asuntos relacionados con sus ocupaciones*, estuvo el proyecto de instalar talleres para la manufactura de instrumentos musicales, esto en función de las dificultades que implicaba hacer importaciones comerciales en medio de la guerra. El interés por implantar dichos talleres en Cuernavaca y Cuautla radicó —según él mismo argumentó— en que la región morelense “*es una de las pocas regiones donde se puede cultivar la plantación de carizo (sic) adecuado para la manufactura de cañas para toda clase de instrumentos*”. Según Alfredo, dicho carrizo algunos años antes ya también lo había exportado a Estados Unidos, pero entonces no tuvo el éxito esperado debido a que tuvo una competencia muy fuerte con el carrizo importado del sur de Francia, de ahí que la coyuntura bélica podría ser una oportunidad de éxito para su proyecto. En respaldo a su solicitud, se citó en el oficio a la autoridad que tanto él como su hermano Federico algún tiempo atrás habían apoyado a una dependencia oficial cuando se les requirió: “*prestaron y regalaron al*

---

<sup>279</sup> ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN), *Investigaciones Políticas y Sociales (IPS)*, caja. 389, exp. 6, f.17.

<sup>280</sup> AGN, IPS, caja 389, exp. 5, f. 4, 18.

*departamento de Propaganda de la Gobernación 15 cornetas completas con sus vestiduras y 15 cajas de guerra para la exposición permanente en la Avenida Juárez*”.<sup>281</sup> Según la documentación, al parecer la autoridad no les concedió en ese tiempo a los Veerkamp la implantación de los dichos talleres ni el cultivo de carrizo, ya que, en una nueva solicitud de permisos para trasladarse de la capital al estado de Morelos en noviembre de 1944, el argumento de visita fue nuevamente “*para comprar carrizo para la manufactura de cañas (instrumentos musicales)*”.<sup>282</sup>

Para septiembre de 1947, los Veerkamp tramitaron un recurso de reclamo al acuerdo por el que se les requisó su negocio, pero a pesar de que ya había concluido la guerra, no se les devolvió en ese momento su casa comercial. Fue hasta 1953 cuando se les devolvió para administrarla de nuevo, puesto que “*ya no es peligroso que se les entregue a sus propietarios*” según el gobierno,<sup>283</sup> aunque no con la dinámica y prosperidad que antaño habían tenido cuando les fue requisada. Hubo que recomenzar y reorganizar el negocio. Ante este reacoplamiento, los Veerkamp tuvieron que diversificar sus ventas incluyendo artículos de distinta índole a la musical. Nuevamente artículos como televisiones, radios y demás electrodomésticos hicieron su aparición junto a guitarras, partituras y pianos mientras la empresa buscaba salir a flote.<sup>284</sup> En estos años de transición se fraguarían dos proyectos ya más o menos esbozados tiempo atrás: se creó la marca de cuerdas “Cometa” —empleando primordialmente a mujeres por su sensibilidad para maniobrar en la hechura de las cuerdas—, la fábrica de guitarras “Selva Negra” —nombre alusivo a una región al sur de Alemania de donde era originaria la esposa de Federico, María— y derivadas de la misma fábrica, las marcas de guitarra “Tres Pinos” y “La Valenciana”: la primera distribuida y vendida directamente de fábrica, y la segunda, como una marca exclusiva para la Casa Veerkamp.<sup>285</sup>

Será hacia 1969 que el propio Federico Veerkamp idearía una estrategia para hacer crecer la venta de instrumentos musicales: se crearon las academias de música adjuntas a las tiendas que la Casa ya

---

<sup>281</sup> AGN, IPS, caja 389, exp. 5, f. 20

<sup>282</sup> AGN, IPS, caja 389, exp. 5, f. 22

<sup>283</sup> *Diario Oficial de la Federación*, 1953, 13 de enero.

<sup>284</sup> MÚSICA & MERCADO, 2013. “Casa Veerkamp: Una filosofía de negocio musical” [en *Música & Mercado*, (septiembre-octubre): 47 Recuperado el 28 de noviembre de 2022, de: <https://musicaymercado.org/wp-content/uploads/2014/12/mmintl48.pdf>

<sup>285</sup> OUTLINE, 2008. *1908-2008 Intervalo de una historia*. Investigación y textos de Cristiane Cazenave-Tapie. México: Casa Veerkamp: 117.

tenía en la ciudad. Los llamados “Palacios de la música”<sup>286</sup> resultaron muy efectivos, puesto que, al vender un instrumento, al cliente se le ofrecía instrucción y adiestramiento musical, ya fuera incluido en conjunto o por separado del instrumento adquirido. Las clases se comenzaron a impartir en las mismas tiendas y sucursales de la Casa en la urbe capitalina, extendiéndose pronto a otros puntos en varias partes de la ciudad y la zona metropolitana donde hubiese sucursales. El tándem de venta de instrumentos y clases de música al final consecuentó no solo una clientela sólida, sino el origen de vínculos entre los interesados que pronto orillaron a la propia Casa Veerkamp a buscar y generar una agenda de eventos adyacentes a las actividades musicales ya establecidas en sus tiendas. Pronto conferencias, conversatorios, demostraciones de nuevos instrumentos, recitales, concursos, o festivales por género musical aparecieron para complementar la experiencia de quienes se acercan a la Casa. En 1961 fallecería Alfredo, aunque previamente reclutaría y apoyaría a su sobrino e hijo para que le ayudaran a conducir e ir modernizando el negocio. Werner —hijo de Alfredo— se incorporó a la empresa en 1949, ya contando con conocimientos de contabilidad. Walter, hijo de Federico, se unió a la empresa en la sección de compras y tecnología con su tío Alfredo.<sup>287</sup> Federico siguió trabajando, pero conforme paso el tiempo fue reduciendo sus jornadas, no obstante, siguió decidiendo sobre el negocio y asesorando a su hijo y sobrino, hasta que falleció en 1975. Hacia los años ochenta la empresa ya mantenía sus ventas al mayoreo a otras casas de música, ferreterías, casas de regalos y papelerías, con agentes de ventas levantando pedidos a lo largo del país, teniendo por entonces ya dos gerentes generales: Walter y Werner.<sup>288</sup> Werner se enfocó en las áreas administrativas y de relaciones públicas, mientras Walter se dedicó a la sección de producción, ventas y compras. La década de los ochenta resultó ser un periodo turbulento en cuestión económica para México y para quienes en el mundo empresarial se dedicaban a la importación, en el caso de la Casa Veerkamp fue un lapso de poco crecimiento y ventas, aunque lograron salir a flote a pesar de las fluctuaciones de precios y las disposiciones gubernamentales del momento. Será en estos años cuando la siguiente generación comience

---

<sup>286</sup> MÚSICA & MERCADO, 2013. "Casa Veerkamp: Una filosofía de negocio musical" [en *Música & Mercado*, (septiembre-octubre): 45. Recuperado el 28 de noviembre de 2022, de: <https://musicaymercado.org/wp-content/uploads/2014/12/mmintl48.pdf>

<sup>287</sup> OUTLINE, 2008. *1908-2008 Intervalo de una historia*. Investigación y textos de Cristiane Cazenave-Tapie. México: Casa Veerkamp: 101.

<sup>288</sup> MÚSICA & MERCADO, 2013. "Casa Veerkamp: Una filosofía de negocio musical" [en *Música & Mercado*, (septiembre-octubre): 46. Recuperado el 28 de noviembre de 2022, de: <https://musicaymercado.org/wp-content/uploads/2014/12/mmintl48.pdf>

a relacionarse con el negocio: según Gert, Ernesto, Sandra y Thomas, sus estancias en la empresa durante su niñez y adolescencia eran los fines de semana o en vacaciones, particularmente en el almacén, a veces empacando instrumentos, etiquetando productos o apoyando en la reparación de algo.<sup>289</sup>

A la par del crecimiento de los nietos de Alfredo y Federico, la empresa buscó crecer e incursionar de distintas formas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en la vida cultural del país, ya fuera prestando instrumentos para exposiciones de tinte museístico o comercial: participando desde la Feria del Hogar hasta muestras en el museo Franz Mayer o eventos organizados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia,<sup>290</sup> creando o patrocinando concursos de agrupaciones musicales tales como el Concurso Nacional de Armónicas o un Concurso de Estudiantinas, entre otros eventos. Para 1992, se decidió cerrar la fábrica de guitarras “Selva Negra” tras no poder mantener la competitividad ante la embestida comercial de países asiáticos y diversos problemas sindicales al interior; la maquinaria de la fábrica fue entonces vendida a fabricantes de guitarras de Paracho.<sup>291</sup> En 1995 la empresa pasó por una reestructuración cambiando su nombre a “Grupo Veerkamp”, redistribuyendo sus cargas de trabajo, transformando su infraestructura y redefiniendo sus puestos de trabajo. Hacia 2003, Gert y Ernesto asumieron la directiva de la empresa, y cuatro años después, la empresa lamentaría el fallecimiento de Werner; Sandra se enfocó en el área de compras, mientras Thomas lo hizo en cuestiones de mercadotecnia.

Actualmente la actividad de los Palacios de la música, como una forma de mantener y fortalecer los vínculos de quienes aprenden y enseñan música, se mantiene como uno de los pocos reductos culturales en los que la empresa sigue participando y ofreciendo educación, convivencia y productos a la población musical de la ciudad. La empresa se ha consolidado como un negocio que primordialmente atiende al cliente mayorista, sin descuidar al cliente minorista, hoy también a través de internet con su portal “Veerkamp on line” desde 2007. A cien años de que Federico Veerkamp se decidiera forjar un negocio musical en tierra mexicana —que sus descendientes han retomado a lo largo de un siglo—, este se ha adaptado, transformado y modernizado de acuerdo a los tiempos que va atravesando, a veces diversificándose, en otras resistiendo, pero sin dejar la música como su principal ramo de

---

<sup>289</sup> OUTLINE, 2008. *op. cit.*: 132.

<sup>290</sup> *Ibidem*: 146.

<sup>291</sup> *Ibidem*: 147.

comercio en un país que, con todo y sus complejidades, no deja de manifestar su vena musical aun en medio de sus problemas.

### Fuentes de información

#### ARCHIVOS

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO (AHCM)  
ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN), Relaciones Exteriores  
ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN), Investigaciones Políticas y Sociales (IPS)  
HEMEROTECA NACIONAL (HN)  
DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN, 1942  
DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN, 1953  
EL DIARIO, 1913  
EL INFORMADOR, 1927  
EL INFORMADOR, 1933  
EL IMPARCIAL, 1909  
EL PAÍS, 1910  
EL SIGLO DIEZ Y NUEVE, 1850

#### BIBLIOGRAFÍA

BAÑUELOS RENTERÍA, Javier, 1998. *Crónica del fútbol mexicano. Volumen 1. Balón a tierra (1896-1932)*. México: Editorial Clío

CALDERÓN DE LA BARCA, Madame, [1839] 1997. *La vida en México, durante una residencia de dos años en el país* [trad. y prólogo de Felipe Teixidor]. México: Editorial Porrúa.

IBARRA BELLÓN, Araceli, 1998. *El comercio y el poder en México, 1821-1864. La lucha por las fuentes financieras entre el Estado central y las regiones*. México: Fondo de Cultura Económica.

MEDRANO RUIZ, Sonia, 2021. *Las orquestas típicas en México. De la invención a la consolidación de una tradición*. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura

MORENO GAMBOA, Olivia, 2020. "Un nuevo espacio para la audición musical. La sala Wagner de la Ciudad de México". En Laura Suárez de la Torre (coord.), *En distintos espacios, la cultura. Ciudad de México, siglo XIX*. México: Instituto Mora.

- , 2014. "Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Lieven en México, 1851-1910". En Laura Suárez de la Torre (coord.), *Los papeles de Euterpe: la música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. México: Instituto Mora.
- OUTLINE, 2008. *1908-2008 Intervalo de una historia*. Investigación y textos de Cristiane Cazenave-Tapie. México: Casa Veerkamp
- SALAZAR, Delia, 2010. *Las cuentas de los sueños. La presencia extranjera en México a través de las estadísticas nacionales, 1880-1914*. México: SEGOB-Instituto Nacional de Migración-Centro de estudios migratorios/Instituto Nacional de Antropología e Historia/DGE Ediciones.
- SÁNCHEZ BERNAL, Claudia Verónica, 2008. "Reportes del espionaje nazi en México". *Boletín del Archivo General de la Nación*, México: Archivo General de la Nación.
- VON MENTZ DE BOEGE, Brígida M. et al., 1982. *Los pioneros del imperialismo alemán en México*. México: Ediciones de la Casa Chata
- VON MENTZ DE BOEGE, Brígida M., 1979. "Noticias sobre alemanes en México durante el triunvirato y la presidencia de Victoria". En Álvaro Matute, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, vol. 7. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas.

#### FUENTES ELECTRÓNICAS

- CASA VEERKAMP, s.f. Recuperado el 28 de noviembre de 2022, de: <https://veerkamponline.com/>
- MÚSICA & MERCADO, 2013. "Casa Veerkamp: Una filosofía de negocio musical". *Música & Mercado*, (septiembre—octubre). Recuperado el 28 de noviembre de 2022, de: <https://musicaymercado.org/wp-content/uploads/2014/12/mmintl48.pdf>

# Constructores y comercio del tambor Yembé. Migración de instrumentos de África del oeste a México.

IGAEL GONZÁLEZ SÁNCHEZ  
DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS CULTURALES,  
EL COLEF.

## INTRODUCCIÓN

El objetivo de este escrito es iniciar una reflexión sobre la migración de los ritmos e instrumentos de percusión de los pueblos Malinkés<sup>292</sup> de África del Oeste, cuyos tambores, que integran el ensamble de percusiones y ritmos (luego reinterpretados por los *ballets* urbanomilitares de folklore de los actuales estados nacionales) se convirtieron en un objeto sonoro global a partir de la década de 1990 cuando ocurre una demanda inusitada de los mismos fuera de África. Me refiero específicamente al tambor *Yembé* y al ensamble de *dundunes* (*dundun*, *sangba*, *kenkeni*) cuyas manifestaciones tradicionales y populares se ubican en la región que hoy en día corresponde a las áreas donde colindan los Estados Nacionales de Costa de Marfil, Guinea, Burkina y Mali.

Esta demanda globalizada de instrumentos de percusión africana modificó los patrones socioculturales asociados a su construcción artesanal para convertirse en una industria de exportación que se ha extendido a todos los países africanos de la región subsahariana y a otras partes del mundo. En la parte inicial de este escrito se aborda El impacto económico (y hasta ecológico) de las prácticas que constituyen una red de artistas africanos (mayormente guineanos) establecidos al exterior de África que conecta a artistas y sus familias y a constructores de tambores y sus familias con los nuevos aprendices occidentales.<sup>293</sup>

---

<sup>292</sup> Para el uso del término *malinké*, véase ZEMP, Hugo, 1966. *Musique Dan: La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*. Paris: Mouton & Co: 12. Sobre la complejidad terminológica del grupo mandé, consúltese DELAFOSSE, Maurice, 1955. *La langue mandingue et ses dialectes*. Paris: Institut d'Ethnologie. Respecto al pueblo mandingo: NIANE, Djibril Tamsir, 1960. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris: Présence Africaine. Para las relaciones con grupos soninké y peul: BA, Amadou Hampâté, 1984. *L'empire peul du Macina*. Paris: Nouvelles Éditions Africaines. Acerca de los ensembles de percusión: CHARRY, Eric, 2000. *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: University of Chicago Press; y FLAIG, Peter, 2011. "The Politics of Rhythm in West African Drumming". *Ethnomusicology Review*, 16: 32-47.

<sup>293</sup> FLAIG, Peter, 2010. "The Groove in the Box: A Technologically Mediated Groove in Malian Music". *Ethnomusicology*, 54(3): 383-405; y POLAK, Rainer, 2013. *Festival Culture in the World of the Mandé: Performance, Aesthetics and the Institutionalization of Tradition in Mali*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.

En la segunda parte, se tomará en consideración algunas consecuencias de la apropiación occidental de los instrumentos; por un lado, la manera en la que las marcas comerciales que constituyen la gran industria de los instrumentos musicales han incluido los tambores del oeste de África en sus catálogos de venta (de hecho, la producción industrial se trasladó a Indonesia y a Tailandia, al igual que muchos otros instrumentos de percusión comerciales). Por otro lado, la manera en la que los aficionados a la música de percusiones del oeste de África han adaptado la construcción de tambores a las condiciones locales. En este rubro debe destacarse la inventiva y creatividad por parte de muchos percusionistas y artesanos que, ante la falta de auténticos tambores africanos, decidieron realizar sus propias versiones con los materiales disponibles, y asociado a las prácticas (sub)culturales de los jóvenes urbanos occidentales.

Finalmente se ofrece un breve recuento de la manera en la que los tambores del África del oeste fueron adquiridos y construidos por los aficionados mexicanos; por un lado los artesanos que desarrollaron métodos de construcción híbridos en algunas ciudades mexicanas; la manera con la que los aficionados a la música de percusiones resolvieron la carencia de instrumentos mediante la sustitución de los materiales; y finalmente el establecimiento de importadores de instrumentos africanos que actualmente cubren la demanda de profesores y nuevos estudiantes vinculados a la práctica de la danza y a percusión africana y vinculado a la emergencia de una *identidad afrourbana*<sup>294</sup> construida por las y los mexicanos que toman parte en el “*movimiento afro*” como agentes culturales del México urbano contemporáneo.<sup>295</sup>

Con la apropiación de los repertorios de danza y percusión guineana y de sus objetos sonoros se incorpora un elemento del patrimonio cultural de los pueblos Malinkes al performance de África en la “cultura global” mediante adaptaciones y reinventiones en contextos locales. Específicamente en contextos urbanos de México por

---

<sup>294</sup> LUNA, Pablo (seud. de José Luis Luna León), 2010. *La percusión en la música tradicional mexicana: un estudio organológico*. Morelia: Conservatorio de las Rosas.

<sup>295</sup> Para el desarrollo del tema, véanse: ALCÁNTARA, Juan Carlos, 2004. *Etnomusicología en México: tradiciones y transiciones*. México: CONACULTA; BARRERO CUBILLOS, María Fernanda, 2013. *Música y ritual en los pueblos originarios de Michoacán*. Morelia: Conservatorio de las Rosas; BARRERO CUBILLOS, María Fernanda, 2017. *Transmisión del conocimiento musical en comunidades purépechas*. Zamora: El Colegio de Michoacán; y GARAVITO, Luis Eduardo, 2005. *Antropología del sonido: enfoques teórico-metodológicos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

aquellos que se identifican en el “movimiento afro”, o bien se identifican como parte de la banda del *afro*.<sup>296</sup>

#### EL *YEMBÉ* AFRICANO COMO OBJETO SONORO GLOBAL

Según Appadurai<sup>297</sup> en las condiciones actuales del capitalismo industrial, el valor de los objetos se establece no en situaciones socioculturales específicas, sino a partir de los intercambios que tienen lugar en distintos regímenes de valor. El intercambio no es un subproducto de la valoración mutua de objetos, sino su fuente.<sup>298</sup> La sugerencia es “seguir a las cosas mismas”, ya que sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias, y a partir del análisis de estas últimas “podemos interpretar las transacciones y cálculos humanos que animan a las cosas”.<sup>299</sup> En este sentido seguimos al *yembé* (y *dundunes*), uno de los referentes más importantes de la cultura guineana: “the best known and most widespread African drum”.<sup>300</sup> El tambor *yembé* es un membranófono de parche simple que se percute

---

<sup>296</sup> Me refiero a la conformación de los primeros ensambles que interpretaron repertorios guineanos, inicialmente en Cuernavaca (ensamble Banderlux), CDMX (Bereketé y posteriormente Limanyá), y en Xalapa (Maíz Negro). Y el Camilo Barreiro aborda esta construcción identitaria entre quienes practican danza y percusión de guinea en la CDMX. Aporta clasificaciones organológicas y performativas sobre la escena local del afro. Fátima Luna observó en el colectivo Maíz Negro, de Xalapa, la construcción de una identidad “afromestiza”, caracterizándola como una identidad en resistencia. Lily Alcántara relata su viaje a Conakry y su experiencia como bailarina y practicante de danzas guineanas.

<sup>297</sup> APPADURAI, Arjun, 1990. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

<sup>298</sup> APPADURAI, Arjun, 1991. *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 20.

<sup>299</sup> Aunque desde un punto de vista teórico los actores codifican la significación de las cosas, desde una perspectiva metodológica son las cosas-en-movimiento las que iluminan su contexto social y humano. APPADURAI, Arjun, 1991. *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: 19.

<sup>300</sup> CHARRY, Eric, 2000. *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: University of Chicago Press.

directamente con las palmas de las dos manos. Su cuerpo es de una sola pieza de madera de tallada en forma de copa.



Fig. 1. Región Cultural de las etnias Malinké. Fuente: Microsoft Bing-Encarta (2009).

Como señalan algunos de los constructores y tamboreros mexicanos entrevistados, hoy en día hasta en los semáforos puedes ver a ‘la banda’ tocando tambores africanos auténticos. Entre 1996 y 1999 hubo una demanda global de instrumentos. También, aparecen en México algunos ensambles de percusión urbana que utilizan percusiones guineanas o instrumentos contruidos por ellos. Ante la ausencia de instrumentos africanos construimos *dundunes* con hojas de madera enrollada, latas, tubos de aluminio o PVC, o cualquier otro objeto de forma y tamaño similar al *dundun*, *sangba* o *kenkeni*, que permitiera poner cuerdas y encordado y tocarlo cuanto antes... o por qué no, tallar un tronco con la particular forma del tambor *yembé*. En aquel entonces, ya casi tres décadas de hecho, se iniciaron los primeros contactos que establecieron las actuales redes de intercambio cultural con los pueblos de África del Oeste, y de manera especial con Guinea-Conakry.

En la década apenas iniciaba el contacto a través de redes sociales e internet. Con la masificación del acceso al internet resultó relativamente más sencillo métodos e información sobre la región de donde provenían estos instrumentos, pero no necesariamente instrumentos.



Fig. 2. Tambores dundun, sagban y keknkeni (de mayor a menor). Construidos en México por Roger Vázquez. Guadalajara, 2015. Fuente: archivo personal del autor.

Algunos aficionados del mundo entero se convirtieron en artesanos o fabricantes que atendieron la demanda local de tambores (especialmente el tambor *yembé* y *dundunes*), para círculos de percusión (*drumcircles*) y clases de danza africana. Paralelamente, a partir del año 2000, profesores de danza y percusión establecidos fuera de África, mayoritariamente de origen guineano, y sus aprendices occidentales vinieron a jugar un papel en la red establecida con los constructores de tambores de Guinea.

Los instrumentos son uno más de los elementos que forman parte de la puesta en escena de África y las apropiaciones que se realizan fuera de África. Esta dinámica cultural ha sido abordada por académicos y percusionistas que, al igual que un servidor, investigan y tocan. Es destacable que, entre el año 2000 y el 2020, se han escrito una serie de tesis de maestría y doctorado sobre la presencia de la danza y la percusión guineana en ciudades francesas,<sup>301</sup> en Alemania,<sup>302</sup> en

---

<sup>301</sup> KOKELAERE, Kris de y SAIDANI, Hassine, 1997. *Les instruments de musique dans la tradition tunisienne*. Tunis: Institut National du Patrimoine.

<sup>302</sup> Para un análisis completo del tema, véanse: POLAK, Rainer, 2000. *Festival Drumming Among the Bamana of Mali: A Study in Variation*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung; POLAK, Rainer, 2007. *Rhythmic Feel as Meter: Non-Isochronous Beat Subdivision in Jembe Music from Mali*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung; y POLAK, Rainer, 2012. *Drumming in West African Traditions: Performance Practice and Ethnomusicological Perspectives*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Nueva York,<sup>303</sup> Vancouver, Montreal,<sup>304</sup> Quebec,<sup>305</sup> Argentina,<sup>306</sup> Brasil,<sup>307</sup> y también en México.<sup>308</sup>



Fig. 3. Tambor construido por Roger Vázquez (izq), y tambor africano construido por artesanos de la familia Bangoura (Guinea) (der). (Guadalajara, circa 2015). Fuente: archivo personal del autor

---

<sup>303</sup> WOSENYELES, Kebede, 2006. *Ethiopian Musical Traditions: A Study of Folk and Classical Forms*. Addis Ababa: Ethiopian Music Foundation.

<sup>304</sup> KELLEY, Robin D. G., 2014. *Africa Speaks, America Answers: Modern Jazz in Revolutionary Times*. Cambridge: Harvard University Press; MURPHY, John P., 2012. *Music in Brazil: Experiencing Music, Expressing Culture*. Nueva York: Oxford University Press; y TEMPLETON, Alec, 2013. *The Evolution of Jazz Improvisation: 1895-1950*. Chicago: University of Chicago Press.

<sup>305</sup> PROVOST, Richard, 2016a. *The Art of Fingerstyle Guitar: Technique and Performance Practices*. Boston: Berklee Press.

<sup>306</sup> CITRO, Sílvia y ASCHIERI, Patricia, 2012. *Cuerpos en movimiento: Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

<sup>307</sup> VIEIRA ALENCAR, Paulo; SILVA, María José; y OLIVEIRA, Carlos Roberto, 2009. *Música tradicional brasileña: estudios etnomusicológicos en el Nordeste*. Recife: Editora Universitária UFPE.

<sup>308</sup> ALCÁNTARA, Juan Carlos, 2004. *Etnomusicología en México: tradiciones y transiciones*. México: CONACULTA; BARRERO CUBILLOS, María Fernanda, 2013. *Música y ritual en los pueblos originarios de Michoacán*. Morelia: Conservatorio de las Rosas; BARRERO CUBILLOS, María Fernanda, 2017. *Transmisión del conocimiento musical en comunidades purépechas*. Zamora: El Colegio de Michoacán; CASTELLANOS MALAGÓN, Patricia, 2010a. *Antropología sonora de los pueblos otomíes*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura; CASTELLANOS MALAGÓN, Patricia, 2010b. *Metodologías para el estudio de las Prácticas musicales indígenas*. México: UNAM; y LUNA, Pablo (seud. de José Luis Luna León), 2010. *La percusión en la música tradicional mexicana: un estudio organológico*. Morelia: Conservatorio de las Rosas.

La producción artesanal africana y el consumo de este tipo de instrumentos africanos se interconectan a través de una cadena comercial global establecida a partir de relaciones donde la personalidad o prestigio de un profesor de danza o percusión resulta importante como intermediario entre los compradores occidentales y los artesanos africanos.<sup>309</sup> Los ritmos malinkes que se enseñan a través de la danza y la percusión, al igual que otras representaciones que se hacen de África son producidas por especialistas culturales. En una gran mayoría, se trata de sujetos pertenecientes a la casta *griot (djali)* o maestros formados en las compañías nacionales de *ballet* como bailarines o percusionistas.<sup>310</sup>

Ciertamente, entre los aficionados no africanos que importan instrumentos (y las instrucciones para tocarlos) desde algún lugar de Guinea, Mali o Burkina, muchas veces idealizan la tradición, y se deja llevar por la experiencia rítmica, a veces sin considerar otros aspectos de la cultura regional o de su dinámica política, o sin ni siquiera hablar el idioma local o el impuesto colonialmente.<sup>311</sup> Podría decirse que el tambor se extraía sin contemplar todo el contexto cultural que le rodea.

#### LAS CONDICIONES CONTEMPORÁNEAS DE LA CONSTRUCCIÓN Y COMERCIALIZACIÓN EN/DESDE ÁFRICA

El *yembé* ya no es un instrumento tradicional propiamente dicho. Se trata de un instrumento moderno, ya que para su construcción se utiliza herramienta moderna; utiliza aros de acero y la tensión del cuero se logra con un sistema de encordado que requiere de cuerdas sintéticas de muy alta resistencia cuya fabricación industrial no data más allá de los años 1970.

La madera del *yembé* proviene generalmente del árbol nombrado *lenke* en Guinea. En la región también se fabrica con otras maderas como *djala*, o *iroko*, aunque en los últimos años se ha extendido el uso de la madera de *hari*, tradicionalmente usada para elaborar balafones. Todas estas maderas también se utilizan para elaborar los *dudunes*

---

<sup>309</sup> Sobre este punto conviene revisar la propuesta de Argyriadis quien caracteriza la red de maestros y músicos cubanos en México, y entender la presencia de especialistas culturales guineanos de forma análoga en una lógica multisituada. ARGYRIADIS, Kali, 2011. *Música y ritual en la santería cubana: procesos de transculturación sonora*. La Habana: Ediciones Cubanas; y ARGYRIADIS, Kali, 2012. *Redes musicales transnacionales: circulación de prácticas religiosas afrocaribeñas*. México: CIESAS.

<sup>310</sup> COHEN, Dalia, 2012. *La música tradicional en el Mediterráneo: estudios interdisciplinarios*. Barcelona: Editorial Melos; y EL-BEJANI, Rami, 2016. *Sonidos del Oriente Medio: diálogos musicales en contextos de conflicto*. Beirut: Dar al-Farabi.

<sup>311</sup> La región de África del oeste es francófona por colonización, en su gran mayoría. Particularmente los países donde se encuentra la cultura nuclear del *yembé*.

(aunque por regla general se hacen con *meliná*): membranófonos de doble parche percutidos con baqueta que corresponden a tres tamaños: (de mayor a menor) *dundun*, *sangban* y *kenkeni*. Se trata de membranófonos en forma de cilindro con parche doble y cada uno lleva una “campana” (*cloche*) o “*djin*” de metal que se percute con un anillo o varilla de metal.

Con la globalización del *yembé* la lógica de construcción tradicional del tambor es trastocada. Esto es, la estructura social que interviene en ella por atender la demanda y adoptar la lógica de la producción en serie. Debe tenerse en consideración en África hasta hace unas décadas que los oficios mantenían, e inclusive en algunos casos todavía mantienen, una estructura tradicional de castas. Para la construcción de un tambor *yembé*, se ven involucradas la casta de los herreros y constructores, que entablan relaciones con la casta *griot*. Según Belliard:

« Au niveau social, j'ai souligné le rôle prépondérant du forgeron en ce qui concerne la fabrication des instruments, et celui primordial du *griot* pour leur jeu. J'ai également montré que les instruments impliquent une coopération très poussée entre les intervenants qui prennent part à leur fabrication et à leur jeu : c'est un ciment qui renforce l'unité de la communauté ». <sup>312</sup>

Sin embargo, con la demanda internacional del tambor ocurre la modernización en la construcción de forma que viene a unir el trabajo de distintas castas en un solo objeto sonoro moderno. La construcción masiva para el mercado internacional desaparece la relación entre comunidades concretas, independientemente de cómo se definen los procesos artísticos, y vinculado a un movimiento demográfico generalizado que empuja a la población rural hacia las ciudades y favorecen la concentración centros urbanos.

En el año 2005 llegó el maestro Kabele Bah a México. Proveniente de Guinea, originario de la etnia Peul e hijo de uno de los principales constructores modernos de Conakry. Kabele fue invitado por a México Por Guillermo Siliceo para construir tambores acá. Sin embargo, a pesar de que algunos oficios como los de constructores son de transmisión familiar y asociados a la estructura de castas o *nyamankala* que existe entre los mandingas, <sup>313</sup> su desarrollo técnico lo

---

<sup>312</sup> BELLIARD, Alfredo, 2014. *Etnomusicología y estudios de performance: aproximaciones teórico-metodológicas*. Morelia: Conservatorio de las Rosas.

<sup>313</sup> Guillermo Siliceo y su esposa Oumou Diallo-Siliceo explicaron también que, “según esto, el *yembé* lo inventaron los originarios de la etnia Peul, misma a la que pertenece Oumou. “Ellos inventaron el

hicieron inclinarse a la ejecución del instrumento, y participar en la formación del ensamble de Percusiones Limanya y se establecieron en Los Cabos, Baja California Sur.

De hecho, el padre de Kabele forma parte de la generación de constructores de *yembés* de origen Peul que modernizaron el instrumento.

...justamente a partir de la generación del papá de Kabele. Ellos fueron los que tenían los talleres que también son *Peul* y ellos tenían talleres en Conakry y ellos son los que adaptaron primero el alambre para hacer los aros y la cuerda de los barcos para hacer los, justamente... si a ellos les toco justamente hacer esta adaptación. Si... tú ves al papa de Kabele no iba al herrero para hacer los aros: [el mismo] agarraba la varilla así entera y le daba la forma de un jalón. La torcía. Y cortaba. No soldaba [hacia] como al nudo. Una chingonería el señor. Ya falleció el don. [...]de los primeros talleres en Conakry, fue el del papá de Kabele<sup>314</sup>

---

yembé. Por eso cuando tu vas a un taller que fabrican yembé son Peuls. Los que montan los yembé no son malinkés, son Peuls”, dice Guillermo. “... porque tienen piel son de Peul... Son los que venden las pieles. Ellos son los que crecen animales”, dice Omou, quien también explicó el proceso del corte de la madera y de la piel, la piel actividad propia de los Peuls. La madera y la piel deben pasar por un proceso ritual. Permitir al árbol crecer o bien podarlo de cierta manera para aprovecharlo al máximo. Pedir permiso al árbol antes de cortarlo y bajar la semilla que está arriba y se puede bajar con una vara larga de bambú. Si no se hace la piel y la madera se rompe o adquieres un hechizo. Información obtenida en comunicación personal con Guillermo SILICEO (investigador musical, UNAM) y Omou DIALLO (músico tradicional mandinga), 4 de marzo de 2015, Desierto de los Leones, Ciudad de México. Entrevista grabada y transcrita, archivo personal del investigador.

<sup>314</sup> Guillermo Siliceo, comunicación personal. Ciudad de México, 15 de marzo de 2015



Fig. 4. Semblanza Kabele Bah. Fuente: Pagina de Facebook de Kabele.

Surge una primera diferenciación en la construcción de tambores, entre aquellos “profesionales” y otros utilizados como un *souvenir* o un *curios* para la venta a turistas.<sup>315</sup> En ambos casos, la tendencia a la estandarización de los productos y la homogenización requiere que la producción se adapte a las exigencias del mercado renovando el diseño la demanda continúa de originalidad y sus elementos idiosincráticos y también sus imperfecciones y su autenticidad.<sup>316</sup> La producción masiva de este instrumento musical es

<sup>315</sup> RAOUT, Xavier, 2009. *Músicas y prácticas sonoras en el altiplano andino: De lo ritual a lo artístico*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

<sup>316</sup> SMIERS, Joost, 2006. *Artes bajo presión: Promoviendo la diversidad cultural en la era de la globalización*. México: CONACULTA / Instituto Nacional de Bellas Artes.

tan importante que en algunas comunidades se ha convertido en la principal fuente de ingreso.<sup>317</sup>

Para el caso de los instrumentos profesionales, a esta lógica de circulación musical se agregan también los exportadores y los importadores y una serie de agentes que van a asumir el riesgo de las inversiones para importar tambores de artesanos reconocidos de Guinea, Costa de Marfil, Ghana, Burkina y Mali. Paralelamente, muchos artistas organizan sus *stages* en África con alumnos extranjeros que pagan una estancia intensiva de formación e instrumentos profesionales en ciudades como Conakry, Bobo-Dioulasso y Abijan.<sup>318</sup>

En toda la región de África del Oeste la producción para el mercado local es mínima con respecto a la producción para la exportación:

« La grande partie des djembés qui sont vendus en Afrique, c'est pour l'exportation en Europe et en Amérique du Nord, Ce commerce a transformé les méthodes de fabrication africaine. En effet, les commerçants qui achètent le produit africain imposent leurs critères selon le goût des clients européens et américains : « Ils arrivent et disent : On veut un djembé comme ça bonne corde, bois bien poncé. Y en a qui ont commencé à faire des nouvelles formes, c'étaient les nouvelles formes qui marchaient. Les autres fabricants ont aussi commencé à le faire et c'est comme ça que tout a évolué ». <sup>319</sup>

De hecho, Provost sostiene que en la fabricación del *yembé* están presentes los usos sociales diferenciados del mismo: "les techniques de fabrication sont tributaires d'un idéaltype dont les prérogatives sont un amalgame du contexte environnemental et des praxies professionnelles et populaires".<sup>320</sup>

---

<sup>317</sup> TALMOR, Einat, 2012. *Música y diáspora: Prácticas sonoras en comunidades migrantes*. Barcelona: Editorial Melos.

<sup>318</sup>FLAIG, Peter, 2010. *La música tradicional africana: ritmo y significado*. Madrid: Akal; y ZANETTI, Roberto, 2002. *Historia de la música africana: de los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Paidós. Cabe mencionar que los profesores (sean estos de origen *griot* o formados en el *ballet*) que salen de África establecen su posición en la red migratoria y en la de circulación de la "tradicción" de la que son portadores. Aquí destacan sobre todos los artistas guineanos, que, siguiendo el ejemplo de Mamady Keita y Famoudou Konaté se van posicionando en ciudades donde hacen surgir ensambles de *yembé* y *dúndunes* (o en todo caso clase de danza) de donde saldrán aquellos que establecerán nuevos vínculos de comunicación con Guinea. Para más información sobre ese punto véase GONZÁLEZ, Isabel, 2021. *Etnomusicología y performance: estudios sobre tradiciones michoacanas*. Morelia: Conservatorio de las Rosas.

<sup>319</sup> PROVOST, Serge, 2016. *Composición musical contemporánea: técnicas y procesos creativos*. México: Ediciones del Conservatorio de las Rosas.

<sup>320</sup> PROVOST, Serge, 2016. *Composición musical contemporánea: técnicas y procesos creativos*. México: Ediciones del Conservatorio de las Rosas: 256.

La diferenciación entre los usos profesionales y populares tiene que ver con el tipo de prácticas que se realizan con los tambores africanos. Mientras los músicos profesionales buscan una sonoridad adquirida por el conocimiento cultural, la técnica desarrollada y las competencias performativas desarrolladas. Se trata de aquellos occidentales que se integran al circuito trasatlántico en el que se reproduce globalmente la cultura musical de los pueblos de África del Oeste. El flujo va en ambas direcciones porque al momento en que llega herramienta moderna se puede construir mejores tambores por parte de los artesanos africanos.

## LAS APROPIACIONES DE LAS MARCAS COMERCIALES

Los instrumentos son el requisito fundamental para la práctica de la música. En este sentido, uno de los aspectos importantes que debe considerarse en la práctica del *afro* tiene que ver con la existencia de tambores para poder hacerlo. El acceso a instrumentos africanos no siempre es fácil y lo era menos en la década de 1990.<sup>321</sup>

A la par que las grandes marcas comerciales de instrumentos de percusión comenzaron a incluir los tambores de África del oeste, particularmente el *yembé* a sus catálogos. Me refiero a los tambores fabricados en serie por marcas como Pearl,<sup>322</sup> Meinl,<sup>323</sup> Toca,<sup>324</sup> Tycoon,<sup>325</sup> Latin Percussion (LP),<sup>326</sup> Remo,<sup>327</sup> y otras. Destaca esta última (Remo) por el uso de materiales sintéticos como fibra de vidrio para el cuerpo del tambor y parches de plástico que con sistema de llaves de afinación produce la sonoridad aguda y crispante del tamtam mandinga.

---

<sup>321</sup> Si bien en Tijuana esto se resuelve con la cercanía a los Estados Unidos, en distintas ciudades la fabricación de instrumentos ha sido una necesidad a la que se deben enfrentar cualquier percusionista.

<sup>322</sup> Pearl Drums, s.f. *Djembes*. Recuperado el 17 de noviembre de 2022, de <https://pearldrums.com/eu/products/percussion/djembes>.

<sup>323</sup> Meinl Percussion, s.f. *Djembes*. Recuperado el 17 de noviembre de 2022, de <https://meinlpercussion.com/en/products/filter/Djembes-f10511.html>.

<sup>324</sup> Welcome to Toca Percussion, s.f. Recuperado el 17 de noviembre de 2022, de <https://tocapercussion.com/products/djembes-doumbeks/pages/P18>.

<sup>325</sup> Djembes | Tycoon, s.f. Recuperado el 17 de noviembre de 2022, de <https://tycoonpercussion.com/category/djembes>.

<sup>326</sup> LP *Aspire Djembe Natural*. Latin Percussion®, s.f. Recuperado el 17 de noviembre de 2022, de <https://www.lpmusic.com/products/ethnic/ethnic-drums/aspire-djembe-natural>

<sup>327</sup> Drums, s.f. Recuperado el 17 de noviembre de 2022, de [https://remo.com/products/drums/?product\\_type=djembe](https://remo.com/products/drums/?product_type=djembe)

Fig. 5. Tambores de marcas comerciales en tienda de instrumentos, ciudad de Guadalajara. Fuente:



Archivo personal del autor.

Ahora bien, la apropiación que hicieron las marcas comerciales pone en circulación el tambor y lo hace accesible a los grandes públicos en occidente. La producción masiva de tambores *yembé* se convierte en un nicho estratégico para “pequeñas y medianas empresas de la industria de la cultura”, como muestran algunos estudios de caso sobre estrategias de internacionalización de la compañía Kendang Djembe Creators en Blitar, Java Oriental Indonesia.<sup>328</sup> Sorprende la capacidad de agencia para apropiarse de los instrumentos y de los ritmos de una tradición cultural que no puede establecer la denominación de origen ni el *copyright* para sus productos, aun siendo considerado patrimonio cultural inmaterial. De todas maneras, no hay quien lo haga sancionar. Y la única sanción es la descalificación entre los practicantes con competencias técnicas en la ejecución; no así la construcción porque cualquier objeto que no salga de África está manco de denominación de origen y sus instrumentos no contarán con el mítico don de la esencia africana.

Si acaso cuentan con el don, ¿qué es lo que otorga ese don?, hipotéticamente el reconocimiento /prestigio. Uno de los actuales

---

<sup>328</sup> MELDONA, Patricia; GUTIÉRREZ, Luis; y RODRÍGUEZ, Ana, 2022. *Etnomusicología aplicada: metodologías contemporáneas para el estudio de las músicas tradicionales*. Morelia: Conservatorio de las Rosas.

artesanos de *yembés* más reconocido por la calidad de su trabajo y los usos profesionales de sus piezas es la familia de Kribe, en Mali, la familia Démbéle en Burkina y la familia Bangoura en Guinea. Su conocimiento de los ritmos tradicionales les permite construir tambores que mantengan un sonido acorde a las necesidades rítmicas de los *yembéfolas* mandingas y a músicos de la misma familia posicionados en el exterior de África. Esto es, se tiene el conocimiento para lograr una sonoridad óptima con el menor esfuerzo del percusionista y que la afinación se mantenga durante el mayor tiempo posible, sonando adecuadamente y sin exigir mayores esfuerzos de los percusionistas profesionales.

Pero, muchos otros aficionados también innovaron y sustituyeron materiales para hacer sus propios tambores, con maderas no africanas. Al margen de la reproducción de las fórmulas tradicionales para la fabricación, fuera de África algunos percusionistas y artesanos se dedicaron a la construcción con técnicas y herramientas ajenas a la manera en la que se construye el instrumento en la región mandinga del África del Oeste obteniendo muy buenos resultados técnicos y comerciales. Para el caso destaca la marca Quebequense MoPerc,<sup>329</sup> y la californiana Gon Bops,<sup>330</sup> que producen a menor escala que las mencionadas líneas arriba.

## CONSTRUCCIÓN DE YEMBÉS Y DUNDUNES EN MÉXICO

El surgimiento de los primeros constructores de instrumentos africanos aquí en México ocurre junto al *boom* de la percusión urbana, de la percusión en las calles, no solamente en México, sino a finales de los años 1990 había una gran demanda por instrumentos en y del mundo entero. Surgían también grupos musicales de *worldbeat* y el *world music* brillaba en los escaparates.

Aquí en México, muchos artesanos, aquellos sobre todo con mayor capacidad para producir en serie empezaron a producir tambores con maderas mexicanas con otro tipo de técnicas. Para estos comerciantes la moda duró bastante, pero, aunque se siguen fabricando, el mercado se saturó y bajo la demanda. Ahora bien, los artesanos que construían tambores no eran músico necesariamente. En consecuencia, no siempre comprendían la musicalidad de los objetos. Además, la demanda hacía rentable construir tambores con materiales baratos. Se

---

<sup>329</sup> *Moperc handcrafted drums*, s.f. Recuperado el 17 de noviembre de 2022, de <https://moperc.com/>.

<sup>330</sup> *GON BOPS*, s.f. *Djembe Archives*. Recuperado el 17 de noviembre de 2022, de <https://www.gonbops.com/products-category/djembes/>

hicieron muchos tambores con madera de baja calidad, por ejemplo, de tablas de tarima, o de palma.

Otras posibilidades eran y siguen siendo construir, sustituyendo los materiales por otros objetos cilíndricos, como tubos de PVC o latas de lámina, con los que se construyeron *dundunes*. Pero bueno, al final de cuentas sonaban y cumplían su función.



Fig. 6. Kenkeni de tubo de aluminio, con campana (djin) de tubo de acero recortado.

Vale la pena puntualizar que, si bien hubo replicas o más bien artesanos que tratamos de hacer tambores en muchas otras ciudades, solamente en Guadalajara y en la ciudad de México se desarrolló la fabricación de tambores en serie. Tales condiciones de producción fueron animadas por la existencia de un “movimiento afro” mexicano que brindaba y sigue brindando un marco identitario a grupos de jóvenes en las ciudades mexicanas de Xalapa, Guadalajara y Ciudad de México formaron ensambles de danza y percusión jóvenes de distintas ciudades de México, como se ha mencionado en otros trabajos.<sup>331</sup>

Para agilizar el proceso de construcción se cambió la técnica de fabricación (que en África consiste en tallar un tambor de una sola pieza a partir de un tronco de madera para que quede una sola pieza), a una técnica conocida como las tablitas, o duela. Es decir, se fabrican los tambores a la manera de los barriles o a la manera que sigue el proceso

---

<sup>331</sup> ARGYRIADIS, Kali, 2011. *Música y ritual en la santería cubana*. La Habana: Ediciones Cubanas; GONZÁLEZ, Juan Pablo, 2017. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones UC; y LUNA, Pablo, 2010. *La percusión en la música tradicional mexicana: estudio organológico*. Morelia: Conservatorio de las Rosas.

industrial de fabricación de las congas, pero tratan de mantener una forma africana. Y así, teniendo dos “vasos” de tablas pegadas en forma de cono, se encaja uno en el otro para obtener la forma de copa o el reloj de arena que tiene el *yembé*.

También es importante precisar lo siguiente: al socializarse el sistema para unir tablas en un molde cilíndrico fue relativamente común la construcción de un tambor al que la banda nombró ‘*ashiko*’. Podía encontrarse en los tianguis culturales o en lugares como Coyoacán y otros donde se armaban las ‘batucadas’. *Ashiko*, un tambor genérico fácil de construir, sin un origen cultural claro.<sup>332</sup> Se puede afinar fácilmente, aunque ni aun estando bien apretado daría los tonos más altos de un *yembé*, pero fácilmente alcanza, por la forma del tambor, el sonido de la conga o algo parecido. Este tambor es el que más se construía a finales de 1990 en México. Tuvo mucha presencia en espacios públicos como parques, donde había ensambles de percusiones sonando, y fue la opción para toda la gente que quería experimentar con la percusión y la musicalidad africana y que no tenía posibilidades de adquirir tambores africanos.



Los primeros ensambles surgieron en Cuernavaca, Ciudad de México, Xalapa y Guadalajara. Ahí en el estado de Morelos el “Nani”,

---

<sup>332</sup> Diseminado ampliamente en los Estados Unidos gracias al percusionista de origen Ghanés Babatunde Olatunji (1927-2003) y su método de enseñanza onomatopéyico e iniciador de los círculos de percusión (Charry, 2000). Sin embargo, en México, los tamboreros de la banda, unos decían que era colombiano, otros que brasileño.

asociado con los Banderlux. Construyó *dundunes* y *ashikos*.<sup>333</sup> Y sigue aun construyendo.

En la ciudad de México, Isaac Tumbao fue uno de los percusionistas artesanos que tomaron la iniciativa de la construcción. Iniciaron en un taller mecánico, y algunos años después un taller en ciudad de México.<sup>334</sup> “Somos una empresa 100% mexicana comprometida con nuestra cultura, fabricamos y comercializamos instrumentos de percusión y aliento, desde hace más de 10 años, nuestro principal objetivo es ver personas felices creando sus propios ritmos con nuestros instrumentos”.

Los instrumentos de Isaac Tumbao atienden una demanda no especializada en ritmos africanos. Antes que enseñar los ritmos específicos de una región de África, Isaac busca con sus tambores acercar al público al “conocimiento ancestral [de la percusión] que tiene vigencia por más de treinta mil años, y en todas las tradiciones culturales”. Además de los instrumentos su empresa busca “otras maneras de compartir, pero no para hacer músicos, buscamos en la parte de que el tambor sea tu compañero de terapia, de liberación ... no para tocar en ensambles sino más bien, para tocar porque te gusta sentirse más feliz y el tambor te guía ese camino, un camino alternativo”.<sup>335</sup>

## AFROGUANATOS

En el tianguis cultural de Guadalajara, algunos integrantes del ensamble Denézbúria afromestizo iniciaron con la construcción de “*ashikos*” para el uso del ensamble y para la venta. En la misma medida que la presencia de tamboreros en el tianguis cultural fue cobrando auge, algunos carpinteros que anteriormente se dedicaban a otros giros empezaron a construir tambores a partir de los materiales locales y desarrollaron una técnica comercial que, en algún momento, tuvo mayores ganancias.

Entre ellos destaca el Sr. Patricio Garcés: Mejor conocido en Guadalajara como “El Tamboriloco”, artesano que se dedicó a elaborar *yembés* y *ashikos* a partir del ensamblado y torneado de piezas de madera. “No son tambores de una sola pieza”, reconoce Patricio, pero

---

<sup>333</sup> Al momento de la llegada de M'Bemba y su tocada en el CEARTE no toda la Banderlux contaba con instrumentos africanos. Muchos de ellos tenían tambores construidos en México y los *dudunes* eran de tubo o maderas unidas como barril.

<sup>334</sup> ISAAK TUMBAO INSTRUMENTOS, s.f. *Tumbao Instrumentos*. Disponible en: <https://www.tumbaoinstrumentos.com>

<sup>335</sup> TUEMBAO, Isaac (Director del Ensamble de Percusiones Tradicionales), *Entrevista personal*, noviembre, 2022

suenan prácticamente igual, dice, que “hasta los africanos han reconocido su trabajo”. Sin embargo, él sostiene que muchos lo critican, ya que no hace tambores de “una sola pieza” de madera.

Fig. 8 Puesto de Patricio Garces “el tamboriloco” en Tianguis cultural de Guadalajara. Foto: archivo



personal del autor.

Patricio ha perfeccionado su técnica en el transcurso de los últimos 20 años, que se ha dedicado a hacer tambores, sobre todo para usos educativos y populares.

había un compañero que hacía tambores de fibra entonces me pongo y lo observo y me pongo a fabricar uno se llama *achiko* es una especie de cono, empiezo a fabricar y me da resultado y lo vendo y empiezo a seguir a seguir a seguir entonces me meto hacer otros tambores que se llaman *yembé* y empiezo a fabricar, empiezo a fabricar y me van saliendo, van saliendo. Ahorita los tambores están al cien por ciento en su clase y categoría, los tambores africanos en sonidos no hay diferencia, la diferencia de un tambor africano de una sola pieza, la diferencia es que ese tambor viene de África. Es originario de ese país, entonces aquí la imitación que hacemos, yo lo puedo hacer en una sola pieza pero aquí de repente la gente no te lo paga entonces para mí es tiempo perdido porque, un tambor de una sola pieza va a tardar en salir un año dos tres años no sabemos pero mejor fabrico de lo más comercial porque la gente de repente no tiene económicamente pa' comprar un tambor de cuatro a diez mil pesos entonces hacemos tambores que cuestan los quinientos cincuenta, tres cincuenta, dos mil ochocientos, tres mil ochocientos y aun así la gente batalla tratamos de tener

tambores económicos [...] hay gente que tiene la posibilidad de comprar un tambor caro no barato pero son gente que puede comprar. Entonces nos enfocamos en fabricar, en fabricar esto y aquí estamos luchando y haciendo lo mejor que se pueda a los tambores, trabajamos varias maderas eh ira trabajamos, pino trabajamos encino.<sup>336</sup>

Entre los constructores de tambores en Guadalajara, destaca Cesar Jáuregui, integrante fundador del ensamble *Denezburia*, quien actualmente ofrece tambores a través de la marca *Yuku* percusiones.<sup>337</sup> Intenta diversificar y no ofrecer únicamente el instrumento sino la experiencia del tambor. Por lo mismo realiza eventos de percusión colectiva a manera de animación en grupos empresariales, círculos de percusión y espectáculos. El trabajo de César Jáuregui se entrelaza con proyectos de intervención sociocultural como el de Héctor Aguilar: *Conga Mandinga*; haciendo equipo con otros percusionistas de la Ciudad de Guadalajara interviene en comunidades urbanas usando los instrumentos de percusión y los “cotidiáfonos” como un medio de contacto y comunicación comunitaria.

Otros espacios donde se ofertan los tambores son los tianguis y ferias holísticas, donde los tambores adquieren un revestimiento aural asociado al *new age*.

## OTROS CONSTRUCTORES

Entre los viejos tamboreros, casi al nivel de leyenda, se habla de un artesano conocido como El Hermano Sol de San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Estuvo haciendo *yembés* con preciosas maderas chiapanecas. Utilizaba una técnica con un torno y quedaban unos tambores simétricos. Bien derechos. Los hacía torneados de maderas finas de la selva chiapaneca y les ponía una pieza de ámbar en el centro del sol pirograbado en la base del *yembé* que era su sello personal. Sigue en los tianguis artesanales de los alrededores de la iglesia de *sancrisbosnia*, chamaneando en alta.<sup>338</sup>

Otros innovaron con la utilización de maderas americanas y nuevas técnicas de afinación o encordado a partir de un trabajo de investigación en la sonoridad y las propiedades de los materiales.

---

<sup>336</sup> GARCÉS, Patricio, 2016. *Comunicación personal*. Guadalajara, 14 de MAYO.

<sup>337</sup> YUKU PERCUSIONES, 2020. *Yuku Percusiones Sintonía Rítmica*. Disponible en: <https://yukupercusiones.com/>

<sup>338</sup> PUBLICIDAD TUXTLA, 2016. *Tambores artesanales (hermano sol)*. Grabado en vivo, 28 de octubre de 2022. Disponible en: <https://fb.watch/gs2w4INKTy/>

*Kumatik* tambores afromexicanos, marca de Arenio Morales, quien fabrica los instrumentos por completo. Construye yembé, *dundunes*, *ashikos*, congas y bongoes. Su taller se encuentra en Tehuacán, Puebla y envía pedidos a todo el país. Arenio inició en los tambores hace doce años, cuando se fue a la ciudad de México a estudiar física en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pero ha sido carpintero toda su vida. Aprendió el oficio de su abuelo y de su padre. Al conocer el “poder” de este tipo de percusión inició con sus trabajos de construcción. Sin duda uno de los trabajos más finos y profesionales que se pueden encontrar en México, para usos profesionales y no necesariamente para usos educativos o populares.

Entre los constructores jóvenes también destaca Juan Estrella, quien hace tambores con madera de mango en Mérida, Yucatán. Según menciona, encuentra en la madera de mango la suavidad y ligereza para un tambor liviano que no pierde sonoridad. Su trabajo como tamborero no solamente consiste en construir sino también reparar, montar cueros y afinar. además de participar activamente en la escena del afro y del holístico.<sup>339</sup> Oscar Alcalá, en Puebla, tiene su marca Ashiko. Davitus Temporal tiene tutoriales en Youtube sobre cómo esculpir yembés.<sup>340</sup>

En San Carlos, Sonora, ha estado construyendo tambores Juan Guillermo Robles, el “ocho”. Oriundo de Guaymas y conocido por la banda de Hermosillo y Obregón (y en otras partes del globo). Él trabaja con mucha pasión sobre cualquier tronco hace aproximadamente cinco años que aprende con Simón. Trabaja por encargo y en seguida vende lo que construye en precios que va desde los 200 a los 350 dólares, en tambores de tamaños medianos. Ha desarrollado una técnica de sellado con pegamento aguado para maderas porosas como la palma, así como el uso de resinas epóxicas para cubrir las orillas. Consigue la cuerda en el otro lado, con su novia que la trae de allá. En Tijuana, quizá el mayor responsable de mantener sonando los instrumentos de la escena del afro es Raziél Chollet. Ha construido tambores tanto para su uso personal como para la venta. Ha construido también un par de balafones y tiene su línea de *ashikos* para la venta a los principiantes. Para los que avanzan y adquieren las competencias performativas También, como cualquiera de los anteriores, tiene los conectes necesarios para conseguir tambores africanos.

Otra industria que va de la mano al uso de los tambores es la de los accesorios. No tendríamos que mencionar que, dado el valor que

---

<sup>339</sup> Comunicación personal, noviembre de 2022

<sup>340</sup> TEMPORAL, Davictus, s.f. “Cómo hacer un djembé desde cero”. Disponible en <https://youtu.be/8n6ys16oWi8>.

tiene el instrumento musical, el mismo deba protegerse con estuches. Particularmente aquí en México, en la ciudad de León, Guanajuato, José Ángel Hernández Lozano, con su marca propia “DJIN DJIN BAH” Está fabricando forros y estuches para tambores, mismos que por su calidad están siendo comprados por los mismos profesores africanos.

#### ENLACES A PERFILES DE CONSTRUCTORES DE TAMBORES MEXICANOS

Tabla 1. Perfiles en FB y WebPages de constructores de tambores mexicanos. Fuente: elaboración propia.

Juan Estrella	<a href="https://www.facebook.com/JuanEstrellaRomero">https://www.facebook.com/JuanEstrellaRomero</a>	
Arenio Kumatik	<a href="https://www.facebook.com/kuamatic/">https://www.facebook.com/kuamatic/</a>	
Omar Llanos Alcalá	<a href="https://www.facebook.com/AfricanDrumsSk">https://www.facebook.com/AfricanDrumsSk</a>	
Raziel Chollet (rakwood)	<a href="https://www.facebook.com/raziel.chollet">https://www.facebook.com/raziel.chollet</a>	Tijuana
Isak Tumbao	<a href="https://www.tumbaoinstrumentos.com/">https://www.tumbaoinstrumentos.com/</a>	CDMX
Cesar Jauregui	<a href="http://www.yukuperkusiones.com.mx">http://www.yukuperkusiones.com.mx</a>	Guadalajara
Juan Guillermo "ocho".	<a href="https://www.facebook.com/bouchotrobles">https://www.facebook.com/bouchotrobles</a>	San Carlos, Sonora.
Davictus temporal	<a href="https://www.facebook.com/davictus.temporal">https://www.facebook.com/davictus.temporal</a>	
Kossi kossi	<a href="https://www.facebook.com/profile.php?id=100062825590955">https://www.facebook.com/profile.php?id=100062825590955</a>	

#### IMPORTAR LA AUTENTICIDAD

Sin embargo, la fabricación de instrumentos fuera de África no sustituye al instrumento auténtico, que veinte años después puede importarse con mayor facilidad y gracias a la existencia de agentes que importan en volumen. La gente que forma parte de este movimiento afro, la gente que se empeña en la práctica y en la búsqueda de más información... aquellos que han adquirido “competencias performativas”, no va a adquirir tambores que no estén hechos en África por alguno de los constructores reconocidos. Los que tocamos instrumentos africanos queremos, pues instrumentos africanos.

Aquí podríamos hablar de los agentes importadores. Por lo menos en México juega un papel fundamental: Guillermo Silíceo. Él, desde los 19 años, inicia viajes a África y aprende a tocar percusión Malinké con el profesor Lancei Dioubaté y a su regreso formó junto a otros chicos de la Ciudad de México el Ensamble Bereketé (ca. 1997). Realizó en 1999 un segundo viaje con los integrantes del ensamble que iniciaban a través de Guillermo su contacto con África. Así, a la vuelta de los años existió la posibilidad de traer un embarque en un contenedor donde llegaron muchos de los tambores que todavía andan por ahí siendo usados por la banda. Y siguen llegando más. Guillermo contrajo matrimonio en Guinea y mantiene vínculos cercanos. La venta de los tambores importados la realiza a través de la red social Facebook.<sup>341</sup> También los profesores de África procuran se traen sus dos o tres

<sup>341</sup> Facebook Marketplace: SyD Drums & Arts.

tambores para vender. Unos 7 a 8 mil varitos mexas. Claro que también hay que traer de África ropa, telas, collares, pulseras, sonajas y todo lo que pueda significar una ganancia con la venta de artesanías africanas auténticas.

Por ningún motivo, e independientemente de todo lo que he dicho y que Mamady Keita tuvo su escuela sede en Monterrey, el principal flujo de tambores proveniente de África tiene como destino los Estados Unidos. Hoy en día desde ahí se redistribuye. No conviene mandar contenedores directamente a México. Además, hoy por hoy existe mercado libre, *Amazon* y *ebay*, y sobre todo *Facebook Marketplace* para la venta al menudeo, pero también hay más posibilidades de importar en volumen junto a otras mercancías que vienen de África. Pienso en tiendas de venta a mayoreo como *Rhythm traders*, establecidos en Seattle.<sup>342</sup> Y las tiendas en línea de los maestros como M'Bemba Bangoura.<sup>343</sup>

#### TIENDAS ON LINE Y VENEDORES DE TAMBORES DE GUINEA EN MÉXICO.

Tassaba	<a href="https://tassabadrums.wixsite.com/tassaba/home">https://tassabadrums.wixsite.com/tassaba/home</a>	Cruz de Eleta, Sinaloa.
Drumbeat Aguascalientes	<a href="https://drumbeats.com.mx/">https://drumbeats.com.mx/</a>	Aguascalientes, Ags.
SD arts & drums	<a href="https://www.facebook.com/africultura.djembe.mx">https://www.facebook.com/africultura.djembe.mx</a>	Desierto de los Leones, Ciudad de México.
djindjinhah	<a href="https://www.facebook.com/profile.php?id=100057511746395">https://www.facebook.com/profile.php?id=100057511746395</a>	León, Guanajuato
Wula Drums	<a href="https://wuladrum.com/">https://wuladrum.com/</a>	Tienda On line, del maestro M'Bemba Bangoura

Tabla 2. Tiendas on line de importadores de tambores africanos. Fuente: elaboración propia.

#### CONCLUSIONES

No estoy calificando esta osadía de estar tratando de hacer instrumentos africanos con técnicas no africanas, con maderas no africanas y por individuos no africanos. Si no, pues por la importancia que en un momento dado reviste el tambor y el significado que se le da a la práctica de los ritmos africanos. Esta búsqueda por otra sonoridad, otra corporalidad. ¿Otra sensibilidad? ¿Será que en Cuba pasó algo muy similar cuando se inventaron esos tambores tan populares que conocemos como las congas? Para estas usaron barriles, a los que fue clavado un cuero en uno de sus extremos, y no con troncos de árboles.

Ante la falta de instrumentos netamente africanos, se tuvo que poner en práctica la inventiva. Que los mexicanos, pues no les falta. Y lograron hacer tambores de muy buena calidad, aun sin cumplir el

<sup>342</sup>RHYTHM TRADERS, s.f. *Página web oficial*. Disponible en: <https://rhythmtraders.com/>

<sup>343</sup>WULA DRUM, s.f. *Catálogo de djembes*. Disponible en: <https://wuladrum.com/en-mx/collections/all-djembes>

requisito de la autenticidad. Hay agencia e inventiva por parte de los aficionados, pues han tenido para desarrollar métodos de construcción, en ocasiones superan las formas tradicionales. Si bien, algunos casos solamente se sustituyeron materiales africanos por materiales locales, hay apropiaciones que remplazan las pieles por plásticos, madera por fibra de vidrio y tubos, y complicados sistemas de afinación de cuerda por herrajes y sencillos métodos de llaves. Pero el final de la historia no está escrito. Y en los próximos años estaremos viendo en México construcciones experimentales más allá de los límites impuestos por la “tradición”, al igual que más tambores auténticamente africanos.

Merece la pena reflexionar a propósito del *yembé* como un instrumento moderno. O sea, sin duda alguna tiene su origen en la tradición musical de los pueblos Malinkés. La circulación del instrumento en el mundo entero a partir de la década de los años 80 inició los cambios en el instrumento iniciando con cuerdas sintéticas de alta resistencia, y nuevas aleaciones de hierro para los aros que garantizan una afinación sumamente alta, brillante y seca que caracteriza el sonido del tambor *yembé* e imprime su peculiaridad frente a los demás membranófonos de parche simple percutido con ambas manos.<sup>344</sup>

---

<sup>344</sup> Los otros membranófonos de parche simple de origen africano que se percuten con las palmas de ambas manos utilizados en América destacan las llamadas congas o tumbadoras, el tambor alegre colombiano, el tambor gwoka guadalupano, y muchos otros.



Fig. 9. Tambor de duela ensamblada, con parche de mica y resonadores de aluminio. Tianguis cultural de Guadalajara, mayo 2016. Foto: archivo personal.

## FUENTES DE INFORMACIÓN

### BIBLIOGRAFÍA

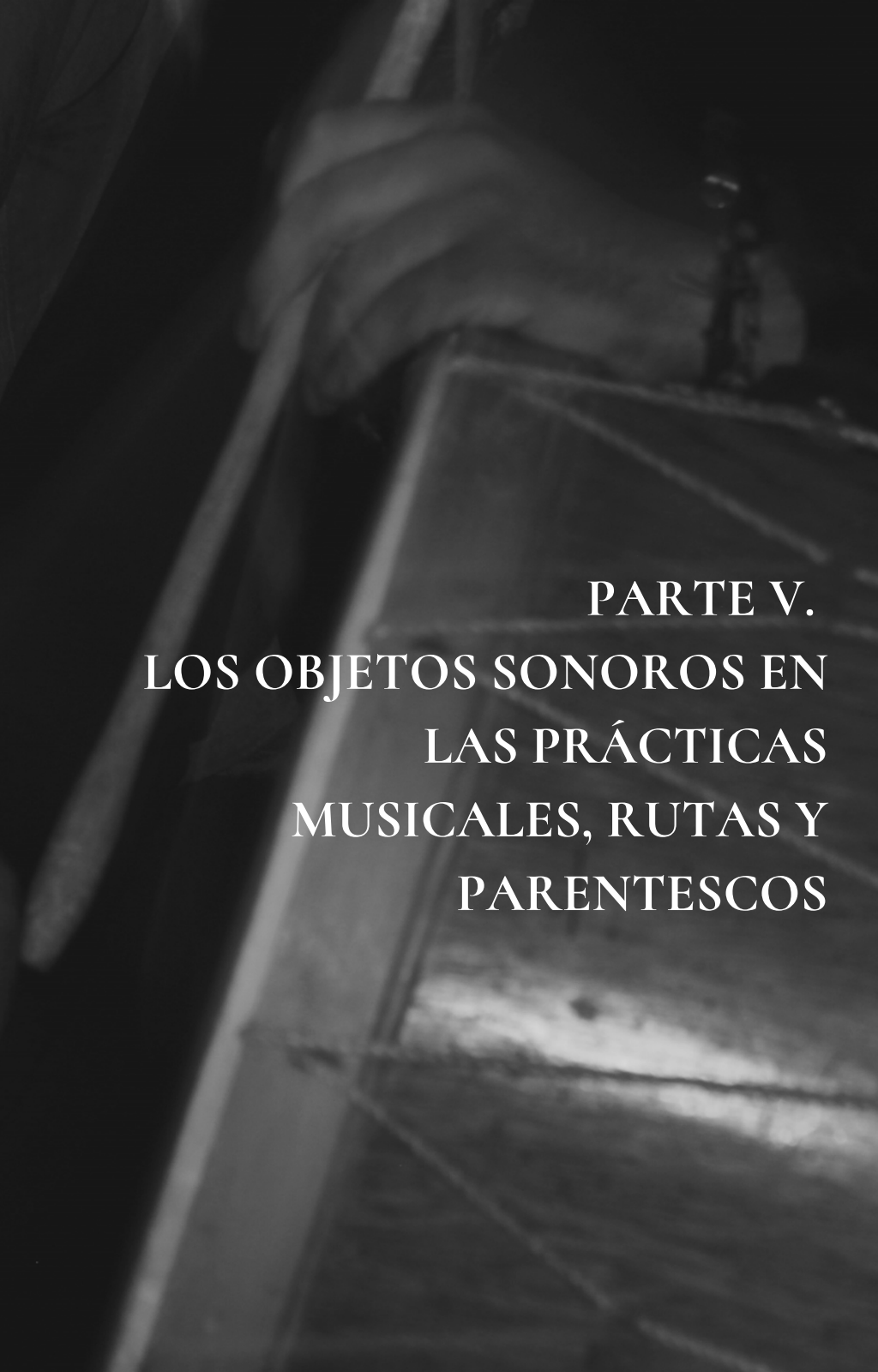
- ALCÁNTARA, Laura, 2004. "Apuntes de una bailarina en África". *La Palabra y El Hombre*, 1(131): 73-92. [http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/427/1/2004131\\_P73.pdf](http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/427/1/2004131_P73.pdf)
- APPADURAI, Arjun, 1990. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". *Theory, Culture & Society*, 7(2): 295-310. <https://doi.org/10.1177/026327690007002017>
- ARGYRIADIS, Kali, 2011. "De instructores, asesores y promotores: redes de artistas cubano-veracruzanos y relocalización del repertorio afrocubano". En *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, eds. Fernando Ávila Domínguez, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo. México: CIESAS (Publicaciones de la Casa Chata): 269-296.
- ARGYRIADIS, Kali, 2012. "Formas de organización de los actores y modos de circulación de las prácticas y los bienes simbólicos". En *En sentido contrario*, coords. Kali Argyriadis, Stefania Capone, Renée de la Torre y André Mary. México: Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS: 49-61.
- BARRERO CUBILLOS, María Fernanda, 2013. "Espacios e identidad: Un acercamiento al 9º Festival del tambor y las culturas africanas desde los estudios de performance". *Heptagrama: Revista de estudiantes del posgrado en música*, (3). [http://heptagrama.info/?page\\_id=220](http://heptagrama.info/?page_id=220)
- , 2017. *Djembé chilango: La escena de la música de África del Oeste en la Ciudad de México*.
- BEBEY, Francis, 1976. *African Music: A People's Art*. New York: Lawrence Hill Books.
- BELLIARD, François, 2014. *Rôles des griots et des forgerons dans la fabrication et le jeu des instruments de musique des Sèmè d'Orodara (KénéDougou, Burkina Faso)* [en línea]. HAL Archives Ouvertes, pp. 65-91. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00939899/>
- CASTELLANOS MALAGÓN, A., 2010a. "El devenir de la tradición: la danza del dundumba en los contextos rurales y urbanos de Guinea". *Regiones, Suplemento de Antropología*, 40: 21-

25.  
<http://www.suplementoregiones.com/suplementos/040/a03.html>
- , 2010b. *Procesos de continuidad y cambio en la música mandinga de Guinea* [Tesis de Licenciatura en Etnología]. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- CHARRY, E., 1996. *A Guide to the Jembe. Percussive Notes*, 34(2), 66–72.
- , 2000. *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: University of Chicago Press.
- CITRO, Silvia y ASCHIERI, Patricia, 2012. "El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial". En *Boletín de Antropología*, 25(42): 102-128. <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/boletin/article/view/11227>
- COHEN, Joshua, 2012. "Stages in Transition: Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960". *Journal of Black Studies*, 43(1): <https://doi.org/10.1177/0021934711426628>
- EL-BEJJANI, Carla H., 2016. *Guinea's Demystification Era and The Ballets Africains de la République de Guinée's "The Sacred Forest"*. Tesis de maestría en Artes y Estudios Liberales. Nueva York: State University of New York.
- FLAIG, Vera H., 2010. *The Politics of Representation and Transmission in the Globalization of Guinea's Djembe*. Tesis doctoral. Ann Arbor: University of Michigan. <http://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/75801>
- GARAVITO, Eduardo, 2005. *Texto sobre la danza y música africana en México* [en línea]. En *Colectivo Faré*. <https://colectivofare.wordpress.com/un-poco-de-historia/texto-sobre-la-danza-y-musica-africana-en-mexico/>
- GONZÁLEZ, Iván, 2017. *La apropiación de los repertorios guineanos en Tijuana y Guadalajara: Experiencia musical y performance cultural circunatlántico*. Tesis doctoral. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- HALL, Stuart, 2004. "What is this 'black' in black popular culture?". En *The Black Studies Reader*, 255-263.
- ISAAK TUMBAO INSTRUMENTOS, s.f. Recuperado el 5 de noviembre de 2022, de <https://www.tumbaoinstrumentos.com/>

- JAHN, Janheinz, 1954. *Las culturas neoafricanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- KELLEY, Mary A., 2014. *Adaptation and Creativity in Montreal's West African Music Scene*. Tesis de maestría. Vancouver: The University of British Columbia. De ProQuest: [www.proquest.edu](http://www.proquest.edu)
- KNIGHT, Roderic, 1984. "Music in Africa: The Manding Context". En BÉHAGUE, Gerard (ed.), *Performance Practice*. Westport: Greenwood Press, pp. 53-90.
- KOKELAERE, F. y SAÏDANI, N., 1997. "90: les années djembé". *Percussions*, 54(nov-dic): s.p. <http://www.iro.umontreal.ca/~vaucher/Music/kokelaere/index.html>
- LUNA, Francisco, 2010. "The Structural and Cultural Factors that Shaped the Emergence of a Cultural Afro-Mestizo Identity in the Colectivo Maíz Negro (CMN)". *The Berkeley McNair Research Journal*, 17(Spring): 87-111.
- MARTÍNEZ MONTIEL, Luz María, 1993. "La cultura africana: Tercera raíz". En *Simbiosis de culturas*, coord. Guillermo Bonfil Batalla. México: CONACULTA/FCE: 111-180.
- MELDONA, Sudarmiatin y BIDIN, R., 2022. "SMEs' Internationalization Strategy in Export Creative Industry: Case Study from Kendang Djembe Creators at Blitar, East Java, Indonesia". *International Journal of Educational Research & Social Sciences*, 3(2): 1067-1079. <https://doi.org/10.51601/ijersc.v3i2.363>
- MURPHY, Sarah, 2012. *Polyrhythmic Dance Currents: Race, Multiculturalism and the Montreal Dance Community* [Tesis doctoral]. Riverside: University of California.
- ORTIZ, Fernando, 1983. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- POLAK, Rainer, 2000. "A Musical Instrument Travels Around the World: Jenbe Playing in Bamako, West Africa, and Beyond". *The World of Music*, 42(3): 7-46. JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/41692764>
- , 2005. "Drumming for Money and Respect". En JANSEN, Jan y WOOTEN, Stephen (eds.), *Wari Matters: Ethnographic Explorations of Money in the Mande World* (pp. 135-161). Berlín: LIT Verlag.
- , 2007. "Performing Audience. On the Social Constitution of Focused Interaction at Celebrations in Mali". *Anthropos*,

- 102(1): 3-18. Disponible en:  
<http://www.jstor.org/stable/40466786>
- , 2012. "Urban Drumming: Traditional Jembe Celebration Music in a West African City (Bamako)". En CHARRY, Eric (ed.), *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*. Bloomington: Indiana University Press: 261-315..
- , 2013. "A Musical Instrument Travels Around the World: Jenbe Playing in Bamako, West Africa, and Beyond". En *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*: 161-185. <https://doi.org/10.4324/9780203036037>
- PROVOST, Mélanie, 2016a. *Les usages sociaux du djembé au Québec: Construction locale d'un patrimoine culturel immatériel mondial*. Québec: Université Laval.
- , 2016b. *Les usages sociaux du djembé au Québec. Construction locale d'un patrimoine culturel immatériel mondial..* Québec: Université Laval.
- RAOUT, Jacques, 2009. "Au rythme du tourisme". *Cahiers d'études africaines*, 193-194(1): 175-202. [www.cairn.info/article.php?ID\\_ARTICLE=CEA\\_193\\_0175](http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CEA_193_0175)
- SINGER, Milton, 1974. *When a Great Tradition Modernizes*. Urbana: University of Illinois Press.
- SMIERS, Joost, 2006. *Un mundo sin copyright: Artes y medios en la globalización*. Barcelona: Gedisa.
- STONE, Ruth M., 2005. *Music in West Africa*. New York: Oxford University Press.
- TALMOR, Ron, 2012. "Masks, Elephants, and Djembe Drums: Craft as Historical Experience in Ghana". *The Journal of Modern Craft*, 5(3): 295-319. [doi.org/10.2752/174967812X13511744764480](https://doi.org/10.2752/174967812X13511744764480)
- TEMPLETON, Melissa, 2013. *Polyrhythmic Dance Currents: Race Multiculturalism and the Montreal Dance Community* [Tesis doctoral]. *Dissertation Abstracts International Section A: Humanities and Social Sciences*, 74(3): [sin paginación]. Recuperado el [fecha] de: [http://gateway.proquest.com/openurl?url\\_ver=Z39.88-2004&rft\\_val\\_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:dissertation&res\\_dat=xri:pqm&rft\\_dat=xri:pqdiss:3543847%5Cnhttp://ovid.sp.ovid.com/ovidweb.cgi?T=JS&PAGE=reference&D=psyc8&NEWS=N&AN=2013-99171-004](http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:dissertation&res_dat=xri:pqm&rft_dat=xri:pqdiss:3543847%5Cnhttp://ovid.sp.ovid.com/ovidweb.cgi?T=JS&PAGE=reference&D=psyc8&NEWS=N&AN=2013-99171-004)

- VIEIRA ALENCAR, Ana Eliza, 2009. *Dançando novas africanidades: Diálogos com praticantes do maracatu e da dança afro em Florianópolis*. Tesis de maestría. Universidad Federal de Santa Catarina. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/92399>
- WABGOU, Maguemati, 2016. "Migraciones de origen africano y sus conexiones diaspóricas: impactos socioculturales, económicos y políticos". *Ciencia Política*, 11(22): 67. <https://doi.org/10.15446/cp.v11n22.61398>
- WOSENYELESH, Mekonnen, 2006. *Modern-day Griots: Imagining Africa, Choreographing Experience, in a West African Performance in New York*. Tesis doctoral. City University of New York.
- ZANETTI, Véronique, 2002. "Guinée: autour de Mamady Keïta". *Cahiers d'Ethnomusicologie*, 15: 220-223. <http://ethnomusicologie.revues.org/577>
- ZEMP, Hugo, 1966. "La légende des griots malinke". *Cahiers d'études Africaines*, 6(24): 611-642. <https://doi.org/10.3406/cea.1966.3084>



PARTE V.  
LOS OBJETOS SONOROS EN  
LAS PRÁCTICAS  
MUSICALES, RUTAS Y  
PARENTESCOS

# El arpa afromestiza de la costa de Guerrero y su relación con el norte de Perú

ALEJANDRO MARTÍNEZ DE LA ROSA  
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO,  
CAMPUS LEÓN

Hablar de similitudes entre dos de las ciudades más importantes de la Corona española en América es innegable dada la colonización paralela desde una metrópoli la cual se empeñó en mantener una identidad peninsular en sus dominios, vía el monopolio cultural; sin embargo, es evidente que prácticas culturales americanas emergentes afianzaron la identidad local a través de manifestaciones con rasgos culturales heterogéneos, gracias a las propias características poblacionales de cada región.

En el presente estudio mostraré algunos rasgos culturales afines en dos zonas afromestizas de la costa del Pacífico en México y Perú, donde sus prácticas musicales y dancísticas de raigambre mestiza, o afromestiza, pueden ser indicio de un intercambio cultural de largo aliento. Para ordenar mis planteamientos, primero analizaré algunos elementos del arpa usada en ambas zonas, para después referirme a prácticas festivas similares. Una vez culminadas ambas exploraciones, podré concebir tales zonas como parte de un mismo circuito de cultura dancístico-musical.

## EL ARPA COLONIAL EN EL NORTE DE PERÚ

Entre 1780 y 1790 el obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez Compañón recorrió la jurisdicción a su cargo durante años para recabar información, llevando consigo a un artista quien realizó innumerables acuarelas acerca de la geografía, flora, fauna, castas, costumbres, danzas, juegos, entre otras actividades importantes en la región. Vale la pena mencionar que no existe otro acervo ilustrado de tal magnitud en la América colonial, por lo que es un referente obligado para el estudio del pasado peruano.<sup>345</sup>

El antiguo obispado de Trujillo estaba ubicado al norte de la ciudad de Lima, conformado a finales del siglo XVIII por nueve partidos: Lambayeque, Piura, Cajamarca, Huamachuco, Chota,

---

<sup>345</sup> MARTÍNEZ DE COMPAÑÓN, Baltasar Jaime. 2015. *Trujillo del Perú, vol. I y II*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.  
<https://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=Mart%C3%ADnez+compa%C3%B1%C3%B3n>.

Moyobamba, Chachapoyas, Jaén y Maynas, desbancando en importancia a la antigua ciudad de Santiago de Miraflores de Saña.<sup>346</sup> En la actualidad es un departamento a medio camino entre Lima y el norte de Perú, conformada ésta última zona de una fuerte raíz afrodescendiente comprendida en los actuales departamentos de Chiclayo y Piura. Lo anterior viene a colación porque es en las acuarelas coloniales donde aparecen ilustrados instrumentos musicales, vestimentas y danzas con personajes afrodescendientes a finales del siglo XVIII.<sup>347</sup>

El instrumento de interés aparece en las estampas 147, 149, 151 y 159. La primera ilustra la danza del Chimo, la segunda la danza de Pallas, la tercera la danza del Chimo, y la última la danza del Chusco. Cada una expone elementos específicos a contratar. Comenzaremos con el primer y tercer ejemplo, pues se trata de la misma danza de Chimo.

En ambos casos los danzantes llevan un tocado que parece de monarca, un poncho rectangular que cae y cubre el pecho y con zapatos. La parafernalia es idéntica, cada danzante lleva un hacha y un pañuelo.<sup>348</sup> La diferencia es más clara en los músicos, pues en la 147 se lleva el arpa patas arriba, como lo vimos anteriormente en el biombo novohispano y se acompaña de una especie de laúd, cordófono rasgueado con caja en forma de gota; en cambio, en la 151 el arpa es tocada de pie por el músico y se acompaña de un violín. Ambas arpas tienen cuatro bocas u orificios en la tapa superior de la caja de resonancia, dos circulares cerca de las patas, a la misma altura a ambos costados de la línea de cuerdas, y dos eses, también a la misma altura, pero cercanas al diapason. La forma del diapason es obviamente curvo, y se ven claramente dos volutas como adorno superior del diapason, en las uniones con el bastón y la caja de resonancia. Este detalle es fundamental para mis disertaciones posteriores. Una característica distintiva son las patas: el primer ejemplo las tiene unidas en el mismo

---

<sup>346</sup> *Ibidem*: vol. I, fol. 84r.

<sup>347</sup> *Ibidem*: vol. II, ests. 43-48, 140-142.

<sup>348</sup> Por la vestimenta señorial de los danzantes, infiero que se trata de una representación colonial de los antiguos señores de la cultura Chimú, la cual floreció en la costa norte del Perú y el límite sur con Ecuador entre los siglos X y XV d. c. NATIONAL GEOGRAPHIC ESPAÑA. 22 de noviembre de 2018. "Historia 101: la civilización chimú". <https://www.youtube.com/watch?v=Re8FrvDOtQA>. No me detendré en esta pesquisa, sólo haré mención que puede ser un precedente de la actual danza del Inca y de Pallas como aún se llevan a cabo en las regiones de Áncash y de Huánuco, entre Lima y Trujillo, en tierra adentro. MINISTERIO DE CULTURA. 19 de mayo de 2014. "La danza El Inca y sus pallas se integró al Patrimonio Cultural de la Nación". <https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/47086-la-danza-el-inca-y-sus-pallas-se-integro-al-patrimonio-cultural-de-la-nacion>. EL PERUANO. 8 de enero de 2021. "Declaran Patrimonio Cultural la danza Pallas de Obas de Huánuco". <https://elperuano.pe/noticia/113185-declaran-patrimonio-cultural-la-danza-pallas-de-obas-de-huanuco>.

ángulo que la tapa inferior de la caja (el culo, podríamos decir, dado que también tiene orificio allí), y en la segunda las patas están unidas a las duelas posteriores de la caja (el lomo, siguiendo el paralelismo antropomórfico).

La siguiente pareja de ilustraciones corresponden a dos danzas distintas. En la 149 vuelve a aparecer la dotación de arpa y guitarra. El arpa se toca patas arriba, al igual que en la ilustración 147. Tanto el arpa como la guitarra tienen similares características, sólo que aquí los músicos están descalzos y sin medias, asumiendo que son de clase baja. Las danzantes son seis mujeres en dos filas con pañuelos en una de las manos. Se trata de las Pallas, término aún usado en Perú para aludir a las danzantes jóvenes, pero proveniente del quechua que significa "princesa casada", refiriéndose a las hijas del Inca:

Las pallas son mujeres jóvenes de entre 15 y 18 años, que representan cada ayllu o barrio del distrito. En la comparsa participan entre 4 y 8 pallas, las cuales bailan y cantan los llamados traslados o versos cantados mientras van batiendo sus pañoletas multicolores.<sup>349</sup>

En el país andino se practican múltiples variantes en la actualidad, en lo cual no abundaré aquí.

La estampa 159 corresponde a la danza del Chusco, la cual muestra en su parte superior a un arpista tocando sentado y con otra persona tamboreando la caja superior del instrumento, además de un guitarrista sentado en otra silla a un costado. La parte inferior parece representar la ejecución dancística, en la cual dos parejas de hombre y mujer bailan frente a frente, unos sujetos con ambas manos y otros sueltos, ataviados a la manera española, con zapatillas, y los hombres con sombrero; se infiere que no se trata de una danza grupal, sino de un baile de parejas. Los tres músicos se ven criollos, pero el arpista es anciano y lleva zapatillas y medias, mientras el taboreador va descalzo y se ve joven, al igual que el guitarrista. Al arpa se le ven claramente sus dos bocas en la parte inferior de la tapa superior y en la parte cercana al diapasón tiene dos eses. Su caja de resonancia es de gajos o paños, mientras la caja de resonancia de la guitarra es de gota.

Hasta aquí haremos referencia a la iconografía colonial, no sin antes, sintetizar un detalle organológico de las cuatro arpas peruanas de Trujillo del siglo XVII, las cuales me servirán como antecedente del siguiente apartado. Los cuatro ejemplos tienen volutas en el diapasón, arriba de los ensambles entre éste y el bastón y la caja.

---

<sup>349</sup> MINISTERIO DE CULTURA. *op. cit.*



Imagen 1. Cuatro ejemplos de arpa del norte de Perú MARTÍNEZ, 2015: vol. II, ests. 147, 149, 151 y 159.

## EL ARPA AFROMESTIZA DE GUERRERO EN EL SIGLO XX

Para hablar del arpa afromestiza de la Costa Chica de Guerrero, revisaré con detenimiento una serie fotográfica que recientemente pude corroborar se encuentra en el Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La primera imagen salió publicada en la obra del insigne folklorista, Vicente Teóduo Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, editado por este mismo instituto en 1956. La fecha de publicación será importante para determinar la época en que fueron tomadas las fotografías. En el apéndice de Ilustraciones, la número 40 muestra a un joven ataviado con cuera y sombrero tocando un arpa y a una muchacha vestida de manera tradicional con flores en el cabello, cuerpo y en una canasta. Por título dice "Músico y bailadora de Tixtla, Gro", y por autor menciona a "L. Márquez".<sup>350</sup> Seguramente se refiere al fotógrafo, actor y coleccionista de trajes y objetos regionales de México Luis Márquez Romay (septiembre de 1899 - diciembre de 1978).<sup>351</sup> Se trata de una fotografía esteticista, donde se realzan los elementos folklóricos de una manera no natural, sino ficticia. El arpa que aparece es de grandes dimensiones, pues llega desde el piso hasta la cara del joven, mayor que las arpas yoremem que vimos anteriormente. Se ve que tiene una caja de resonancia delgada a comparación del actual arpa grande que se construye en el valle de Apatzingán, Michoacán, o las que observamos en el caso de la costa de Michoacán. Lo que me interesa resaltar es el adorno en la parte superior

<sup>350</sup> MENDOZA VICENTE T. 1956. *Panorama de la música tradicional de México*. Universidad Nacional Autónoma de México: Ilust. 40.

<sup>351</sup> *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas*, año 4, núm. 10, septiembre-diciembre de 2000

del diapasón pues tiene dos salientes de madera en los extremos del diapasón, detalle que no aparece en otras arpas de México.



Imagen 2: Arpa de la costa de Guerrero I  
MENDOZA, 1956: Ilust. 40

Otra fotografía, semejante a la anterior, apareció en una colección de vinilos titulada *Historia Ilustrada de la Música Popular Mexicana*, con notas escritas por Yolanda Moreno Rivas.<sup>352</sup> En el apartado, de título "LAS ARPAS REGIONALES", se habla de un arpa guerrerense, la cual es diferente "por su gran tamaño, lo que le da una apariencia pesada; y de manufactura bastante primitiva". Identifica dos lugares de construcción, uno en un lugar llamado "Los Saucitos, y su columna mide 1.30 de largo en tanto que la caja de resonadora tiene 45 cms. en su parte más ancha, y posee 32 cuerdas", mientras el otro se localiza "en la región de Tecuanapa. Está hecho en madera veteada y mide en la parte más ancha 50 cms., tiene su columna una longitud de 1.29 m., tiene 30 cuerdas y las dos patas están integradas a la base".

Aquí seguramente se refiere a las arpas mestizas para interpretar sonos de artesa, pues agrega que al conjunto se le nombra

---

<sup>352</sup> MORENO RIVAS, Yolanda. 1979. *El alma viviente de la música mexicana*, cap. XI. *Historia Ilustrada de la Música Popular Mexicana*. PROMEXA México: 12-13.

como "de Arpa Grande de la Costa, y están constituidos por dicha arpa, guitarras, vihuelas y jaranas, guitarrón y bajo sexto, violines; a veces agregan un tambor, trompeta o clarinete" para interpretar sones y chilenas. Otro detalle fundamental es que los "arperos tocan sentados, quedando el instrumento en posición casi horizontal". Tales datos podrían aludir a algún tipo de orquesta mixta de cuerdas y alientos si todos esos instrumentos se llegaran a tocar juntos en un mismo ensamble, aunque no lo creo así; tampoco menciona tamboreo sobre la caja del arpa, lo cual implica una descripción muy confusa: ¿el bajo sexto será en realidad un bajo quinto mixteco?, ¿el tambor será un tambor cuadrado como los que se usan actualmente en San Nicolás Tolentino, Gro., y El Cirhuelo, Oax.?, ¿se habrá tocado alguna vez guitarrón en la zona?

En fin, no es menester ahondar en estos datos confusos. La fotografía es en sí una variante de la anterior, sin la bailadora. El joven de cuera y sombrero ahora aparece solo y luce mejor la caja de resonancia del arpa, en la cual se aprecian dos grandes orificios sobre la tapa superior, y seguramente debajo de la mano derecha está un tercero, como las arpas yoremem, y no como las arpas de la costa de Michoacán, que cuentan con cuatro bocas. En esta fotografía también se ve que la tapa del banco se apoya en el piso, no teniendo patas incrustadas, sino emergen de la misma tapa inferior, como se menciona en las notas.



Imagen 3: Arpa de la costa de Guerrero II  
MORENO, op. cit.: 12-13.

Una tercera imagen pertenece a la misma serie de las dos fotografías anteriores, la cual descargué de Facebook, sin precisión en los datos de origen. Vuelve a aparecer el sujeto con cuera al lado del arpa, pero ahora no la toca él, sino un anciano, el cual está sentado, como lo afirman las notas anteriores, y aquí se aprecian dos tamboreadores en ambos costados del arpa. El nombre del arpero sería Eduardo Gallardo Tornés, legendario músico de la población costeña de Cruz Grande, Guerrero, pues se puede comparar con otra foto publicada en el fonograma *Maestros músicos guerrerenses*, con grabaciones de Thomas Stanford,<sup>353</sup> aunque éste no tomó la fotografía.

---

<sup>353</sup> STANFORD, Thomas. 2008. *Maestros músicos guerrerenses*. México: Urtex.



Imagen 4: Eduardo Gallardo Tornés, arpero de Cruz Grande, Guerrero. STANFORD, 2008.

Respecto al instrumento, aquí se observan claramente las tres bocas del arpa y la figura de las patas que sobresalen de la misma tabla inferior de la caja de resonancia. Resumiendo, la información histórica, las tres fotografías fueron tomadas por Luis Márquez Romay antes de 1956 y se deben encontrar en los archivos del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Si el fotógrafo nació en 1899, probablemente las fotografías no son anteriores a 1920, considerando su edad; la historiadora del arte Deborah Dorotinsky propone que sus fotografías datan de los años treinta o cuarenta del siglo XX.<sup>354</sup>



Imagen 5: Conjunto de arpa de la costa de Guerrero. Fotografía de Luis Márquez Romay. Archivo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

---

<sup>354</sup> ALQUIMIA, 2000 *op. cit.*: 7.

Teniendo en cuenta el esteticismo de la obra de Márquez, me parece que las dos primeras fotografías fueron “montadas” por el fotógrafo, y que el joven de cuera no era arpero, sino tal vez un bailarín folklórico, un acompañante del fotógrafo, o un acompañante de los músicos, aunque me inclino por cualquiera de las dos primeras alternativas. Tal inferencia vendría justificada por haber determinado que el arpero era don Eduardo Gallardo gracias a la comparación facial con otra fotografía.

En cuanto al lugar de la toma fotográfica sería Tixtla, Guerrero, siguiendo a Mendoza, pero no hay en esta población la fuente que se observa detrás de los músicos. Seguramente Mendoza se refería a que el conjunto era de Tixtla, aunque el arpero no fuese nativo de allí, ya que la historia oral recuerda que don Eduardo enseñó la ejecución del instrumento en Tixtla, cuando en este lugar ya se había olvidado su uso, aproximadamente por aquellas fechas, a mediados del siglo XX.<sup>355</sup> Al parecer, los bailadores sí son de Tixtla ya que el hombre podría ser don Esperanza Vega, legendario bailarín quien está representado para la posteridad en el mural que se encuentra en el antiguo edificio del ayuntamiento tixtleco. Muestro la imagen de él junto a una más reciente publicada en Facebook.

---

<sup>355</sup> VÉLEZ CALVO, Raúl y VÉLEZ ENCARNACIÓN, Efraín, 2006. *¡Vámonos al fandango...! El baile y la danza en Guerrero* Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana A. C.: 156, 207-210.



Imagen 6: Don Esperanza Vega, bailador de Tixtla, Guerrero.

Pero este modelo de arpa afromestiza de Guerrero no es el único, se conservan fotografías de otros dos ejemplares. Una se encuentra en la colección *Atlas cultural de México*, en el volumen realizado por Guillermo Contreras, en el cual aparece junto a otras dos arpas. Al fondo está la pieza, en la cual se ven claramente sus tres bocas sobre la caja de resonancia y el diapasón con la misma ornamentación. No se trata del arpa de Eduardo Gallardo, ya que en ésta la tapa superior está formada por varias tablas con unión horizontal, mientras en la del arpero de Cruz Grande no se observan uniones, es decir, está hecha de una sola tabla de madera. El texto no refiere cómo fue adquirida, ni a quién perteneció, sólo se ubica como arpa de Tecuanapa, Guerrero.<sup>356</sup>

---

<sup>356</sup> CONTRERAS ARIAS, Guillermo. 1988. *Atlas cultural de México. Música*. Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Editorial Planeta: 163.



Imagen 7: Arpas tsotsil, yoreme y de Guerrero, respectivamente Contreras, 1988: 163.

El tercer ejemplo aparece en la obra de Raúl y Efraín Vélez *¡Vámonos al fandango...! El baile y la danza en Guerrero*.<sup>357</sup> Se trata de un arpa vieja que perteneció a Francisco “Chico” Bernal. En ella se muestra claramente el mismo adorno en el diapasón aunque no permite contabilizar el número de bocas en la tapa superior de la caja. Al parecer no tiene patas y su caja de resonancia en la parte anterior está hecha a partir de un cóncavo de cinco duelas, gajos o costillas.

Los Vélez dejaron registrado lo siguiente:

Se sabe que el arpa antigua que tocaba don Eduardo Gallardo Tornés [de más de dos metros de altura] la hizo el carpintero de la población de El Tejoruco en el año de 1915; la tuvo durante muchos años y finalmente la regaló a un italiano que se la llevó a su país. Otra arpa de menores dimensiones, hecha de parota, la labró por la misma época –o quizá antes– el señor Teodoro Bernal Ignacio, el carpintero de Cuatro Bancos para ser tocada por él mismo; después se la dio a su hijo Justiniano Bernal, del mismo oficio, quien la aprendió a ejecutar bien; sin embargo, su otro vástago, de nombre Francisco (Chico) Bernal superó en mucho a su hermano en la interpretación del instrumento y

---

<sup>357</sup> VÉLEZ y VÉLEZ, *op. cit.*: 494.

por esta razón la conservó por mucho tiempo. Cuando don Chico murió el arpa volvió a don Justiniano y éste se la dejó [a] su viuda Lena Pérez. Actualmente el instrumento está en poder de don José Luis Bernal Pérez, su hijo.<sup>358</sup>



José Luis Bernal Pérez y el arpa de Francisco "Chico" Bernal (Foto EVE)

Imagen 8: Última fotografía de un arpa de la costa de Guerrero publicada. VÉLEZ y VÉLEZ, 2006: 494.

Así, tenemos dos líneas de sucesión del arpa, una de El Tejoruco, la de Los Gallardo, y la de Cuatro Bancos, de los Bernal. Si a esto sumamos lo apuntado por Yolanda Moreno Rivas en las notas al acetato, cabría también relacionarlas con Los Saucitos y Tecuanapa. A su vez el arpa registrada por Contreras también tiene origen en Tecuanapa, por lo cual se trata de una zona no muy extensa.

#### EL ARPA AFROMESTIZA DEL NORTE DE PERÚ

Si bien tengo pocos datos de la tradición musical del norte de Perú, a raíz del trabajo de investigación y difusión realizado por Juan Miguel

---

<sup>358</sup> *Ibidem*: 208.

Barandiarán Sánchez, y expuesto en su libro *El arpa en el norte del Perú*,<sup>359</sup> pude darme cuenta, que el arpa usada en aquella zona es similar en cuanto a tamaño y al adorno del diapasón, no así en el número y colocación de las bocas de la tapa superior del arpa y en las patas. Para sintetizar, expondré algunas de las arpas que aún sobreviven en el norte de Perú, sin tener muchos datos contextuales alrededor de tales instrumentos.

La primera imagen retrata una “jarana familiar”, una reunión campestre en Lambayeque, a inicios del siglo XX. Aquí el arpa es de grandes dimensiones, no tiene bocas sobre la tapa superior; parece que no tiene patas el instrumento, y conserva el adorno en el diapasón.



Imagen 9: Arpa del norte de Perú, inicios del siglo XX.  
BARANDIARÁN, 2021.

---

<sup>359</sup> BARANDIARÁN SÁNCHEZ, Juan Miguel. 2021. *El arpa en el norte del Perú (costumbres y tradiciones de la región lambayeque)*. Museo afroperuano de Zaña.

La segunda imagen pertenece al archivo del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica de Perú, filmada en 1991-1994 a don Andrés “Mendoza” Neciosup Ayasta y a don Baltazar Quesquén Ángeles.<sup>360</sup> Esta arpa tiene dos grandes bocas sobre la tapa del arpa, a la misma altura –como las pintadas en Martínez de Compañón– y tiene el mismo acabado en el diapasón.



Imagen 10: Arpa de Lambayeque, Perú. INSTITUTO DE ETNOMUSICOLOGÍA, 2017.

La tercera imagen proviene del mismo trabajo de investigación de 1991-1994, con don Cirilo de la Cruz y su hijo Mercedes, pero localizada ahora más al norte, en Mórrope. El arpa mantiene las mismas características, aunque aquí se ven las dos patas del instrumento incrustadas a la tapa inferior.

---

<sup>360</sup> INSTITUTO DE ETNOMUSICOLOGÍA. 20 de junio de 2017. “03 Instrumentos y música de Lambayeque (Serie de videos etnográficos)”. <https://www.youtube.com/watch?v=uyOzrGUlrKU&list=PL7F-Lyk3RyG0qQIY2rmvXL2AQZiunGlbq&index=3>



Imagen 11: Arpa de Mórrope, Perú. INSTITUTO DE ETNOMUSICOLOGÍA, 2017

Otros ejemplos provienen, de Eten, Reque y Monsefú, los cuales mantienen las mismas características, por lo cual podemos inferir un intercambio cultural reflejado en el adorno de las arpas tamboreadas de ambas zonas del Pacífico costero.



Imagen 12: Arpa de Eten, Perú. INSTITUTO DE  
ETNOMUSICOLOGÍA, 2017

El siguiente mapa refleja que se trata de una zona precisa del norte de Perú, un poco más al norte de Trujillo, donde Martínez de Compañón mandara a registrar la cultura de esa amplia región en el siglo XVIII.

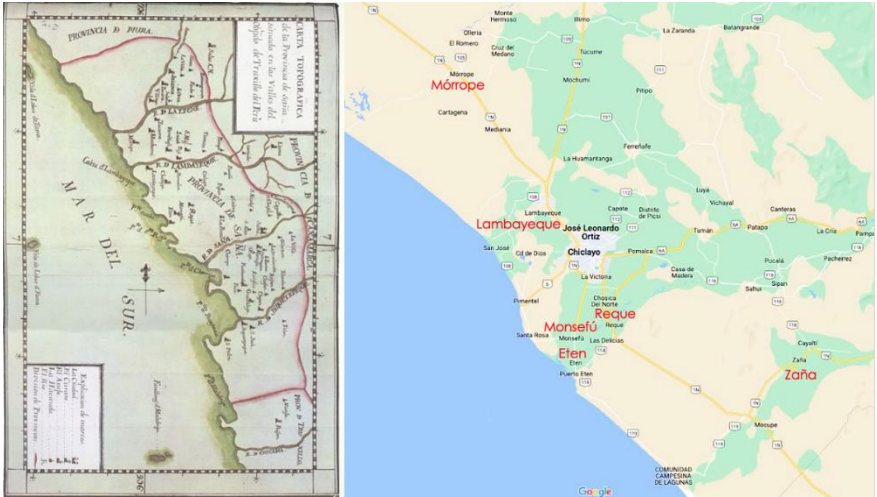


Imagen 13: Mapa de Zaña del siglo XVIII publicado por Martínez de Compañón (2015: vol. I, fol. 84r) y mapa donde se encontraron arpas en la costa norte de Perú.

### EL BAILE DE PAÑO DE LA COSTA NORTE DE PERÚ

Respecto a los bailes de paño, es importante mencionar que no he ubicado imágenes de bailes de paño en la Nueva España, mientras para el caso de Perú, las estampas de Martínez de Compañón muestran que fue de uso corriente en el norte de aquel país, como lo muestran las imágenes de bailanegritos, del chimo, de otra especie, de pallas, de hombres vestidos de mujer, del chimo, otra de pallas, de huacos, otra de las espadas, del poncho, de pájaros, de conejos, de carneros, de cóndores, de venados y de leones.<sup>361</sup> Como se observa en tales imágenes, no se trata de bailes de pareja hombre mujer, a excepción de la del chusco, donde se tamborea el arpa, pero paradójicamente, allí no usan pañuelo. De todos modos, sin entrar en detalles, me interesa demostrar el uso corriente del pañuelo en las danzas del norte de Perú en más de la mitad de los casos, sin importar la dotación instrumental y

<sup>361</sup> MARTÍNEZ, *op. cit.*: vol. II, ests. 140, 147-153, 157-158, 162, 165-167, 170-171.

con el detalle de que llevan el pañuelo sólo en una de las manos. Algunas de estas danzas aún persisten en amplias zonas del país, como la de pallas, donde aún se utiliza el paño.<sup>362</sup>

En este sentido, es coherente pensar que con tales antecedentes, los bailes de pareja, ya en la época independiente del país, también usen el pañuelo con asiduidad, como se ve en imágenes de mediados del siglo XIX, adjudicadas a innumerables acuarelas del pintor costumbrista Pancho Fierro.<sup>363</sup>

En cuanto a referencias escritas, el compositor y político chileno José Zapiola dejó escrito en un puñado de párrafos la clave de los bailes introducidos e interpretados en aquel naciente país:

Respecto a los bailes de **chicoteo**, recordamos que por los años 1812 y 1813 la **zamba** y el **abuelito** eran los más populares; ambos eran peruanos.

San Martín, con su ejército, en 1817, nos trajo el **cielito**, el **pericón**, la **sajuriana** y el **cuándo**, especie de minué, que al fin tenía alegre. Estos últimos bailes podrían mirarse como intermedios entre los serios y los de **chicoteo**, pues no daban lugar a las desenvolturas que se ven en los otros que nos vinieron del Perú desde el año de 1823 hasta el día.

Desde entonces, hasta hace diez o doce años, Lima nos proveía de sus innumerables y variadas **zamacuecas**, notables o ingeniosas por su música, que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros. La especialidad de aquella música consiste particularmente en el ritmo y colocación de los acentos, propios de ella, cuyo carácter nos es desconocido, porque no puede escribirse con las figuras comunes de la música.<sup>364</sup>

Con la cita anterior se puede inferir que ya en el inicio de la vida independiente de Perú se bailaba la zamacueca con pañuelo, y de ahí, fue transmitida a Chile y Buenos Aires. Asimismo, puede que hayan llegado a México zambas y zamacuecas, pero se trata de bailes y músicas diferentes que no provendrían necesariamente de Chile, sino de Perú, y en este punto es donde puedo argumentar que los tipos de arpa en ambas costas pueden fortalecer la hipótesis de que la influencia de los bailes de paño tamboreados en México no provienen de la cueca chilena solamente, sino también de la zamba y la zamacueca peruanas

---

<sup>362</sup> MARCA, Banda Monumental Virgen del Carmen de. 28 de agosto de 2007. El Inca y sus pallas de Marca. <https://www.youtube.com/watch?v=igpeJNBo0XA&t=19s>; HUARI, Provincia de. 12 de enero de 2020. Pallas de Huari. [https://www.youtube.com/watch?v=1pv5kKls2\\_Q&t=851s](https://www.youtube.com/watch?v=1pv5kKls2_Q&t=851s)

<sup>363</sup> CISNEROS SÁNCHEZ, Manuel. 1975. *Pancho Fierro y la Lima del 800*. Lima: Importadora, Exportadora y Librería García Ribeyro.

<sup>364</sup> ZAPIOLA, José. 1974. *Recuerdos de treinta años*. Santiago de Chile: Editora Zig-Zag: 44.

–hoy llamadas genéricamente marineras–, junto al tamboreo de arpa y el uso del pañuelo, como se ha evidenciado en la iconografía peruana.

A su vez, Carlos Vega asegura que la zamacueca apareció en los salones de baile limeños alrededor de 1824, pues aparece referida en una crítica publicada en el *Mercurio Peruano* a la comedia de Felipe Pardo y Aliaga, *Los frutos de la educación*, presentada en un teatro de Lima en Agosto de 1830, que dice:

un don Bernardino a quien pinta con los colores más denigrativos; haciéndole un compendio de todos los vicios, además de estúpido, ignorante y vestido de con la mayor indecencia: y a una Pepa tan baja y abandonada que por baylar la Samacueca perdió un casamiento ventajoso. Por esos dos personajes tan originales quiere que se juzgue a todos los limeños y de todas las limeñas.- Yo no puedo creer tanto...Ahora pues, dice Vd. Que doña Pepa baylaba “Samacueca”, baile que sólo se estila desde tres o cuatro años a esta parte.<sup>365</sup>

En este sentido, se corrobora que la zamacueca es peruana, y lo fue hasta mediados del siglo XIX como un baile netamente criollo. Sin embargo, pudo haber convivido con la zamba colonial durante la primera mitad del siglo XIX, pues aún está mencionada en libretos teatrales, como el de la comedia *La moza mala*, de Manuel Ascencio Segura presentada en diciembre de 1842, donde una mujer recita la siguiente décima:

Ya vi, sí, ya vi cochina  
Cuando la Zamba bailaste  
Que la mano le apretaste  
A ese mozo de la esquina.  
Y esa sandunga indecente  
Con que hacías las posturas...?  
Esas son muchas lisuras  
Delante de la gente...  
Sí señor, mucho descoco  
En una niña doncella.<sup>366</sup>

Por ello, la zamba llega a la costa Pacífico de Nueva España, para introducirse como pieza del repertorio de sones de la tierra, o retomando estribillos característicos con el término zamba, tanto en el repertorio de mariachi, de sones de arpa grande, de sones de tamborita,

---

<sup>365</sup> *apud.* TOMPKINS, William D. 2011. *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Pontificia Universidad Católica del Perú: 41.

<sup>366</sup> *apud. ibidem*: 39.

de sones de artesa y sones de tarima de Guerrero, con nombres como la zamba, el guayme, el marinero, la zamba rumbera, la zamba Amalia y la zamba chucha.

No obstante, en el extremo sur del continente habrá un nuevo baile, no tan distinto, que será la versión chilena de la zamacueca. Tompkins afirma al respecto:

En algún momento después de 1860 Chile empezó a producir un nuevo estilo de zamacueca que llegó a ser el más popular en América del Sur, e incluso en el Perú. Esta nueva variedad fue conocida primero como zamacueca chilena y después el nombre se redujo a solamente cueca. En países fuera de Chile, fue a menudo conocida como la chilena. Este fue el estilo que invadió el Perú a finales de la década de 1860.<sup>367</sup>

Así, el baile peruano llamado zamacueca viajó a Chile y allí, después de cuatro décadas, regresó transformado en cueca chilena. Así, la variante de cueca chilena llegará a influenciar los repertorios de Perú, Bolivia, Brasil, Argentina, Uruguay y México, entre otros países, para enriquecer la influencia anterior de la zamba colonial. Por lo anterior, dudo de que el repertorio de bailes mexicanos con paño provenga solo de la versión chilena; por los datos aquí expuestos, pienso que los bailes de paño mexicanos provienen también de la versión norteña afrodescendiente de Perú, a pesar de que se haya generalizado el término de chilena para cualquier baile de paño en México.

## CONCLUSIONES

El arpa en México es el producto de influencias culturales diversas y con innovaciones locales notables. En el caso del arpa afromestiza de Guerrero, tiene algunas características que la asemejan a otras variantes del Pacífico mexicano, sin embargo, los detalles de su diapasón la hacen única entre las arpas mexicanas. Este mismo detalle se encuentra con asiduidad en la zona afromestiza del norte de Perú, lo cual no me parece mera casualidad. Es probable que este detalle constructivo provenga de esta costa sudamericana y que haya sido transmitido junto al tamboreo de arpa que se observa en la danza del chusco y el uso del pañuelo, pero definitivamente la transmisión cultural concreta debió ser muy compleja como para asegurar un intercambio lineal de sur a norte; más aún, los supuestos orígenes lineales de una nación a otra deben ser puestos en duda, a pesar de que un género musical pueda llevar el

---

<sup>367</sup> *apud. ibidem*: 42.

nombre de “chilena”. La misma complejidad para determinar los orígenes de los bailes sudamericanos del siglo XIX es similar a los múltiples préstamos en la lírica de toda Iberoamérica. Así, el detalle constructivo de los modelos de arpa aquí tratados se suma a otros elementos culturales que demuestran el dinámico intercambio cultural en este continente durante los últimos siglos.

Para terminar, cito un fragmento del libreto ya mencionado de la comedia *La moza mala*, de diciembre de 1842, donde queda expuesto el contexto general de tal intercambio cultural:

Lo que sé y lo que celebro  
Es que mi sobrina amada  
Bailó ayer la zamacueca  
Con mucho de eso que llaman  
Salero... ¡Vaya! ¡La niña  
Está muy adelantada!  
Esta gracia, por supuesto,  
La debe a la extraordinaria  
Maestría de algún insigne  
Artista venido de África  
Para dar a nuestras ninfas  
Gentil donaire en la danza;  
Pues, según tengo entendido  
A la destreza Africana,  
Es a la que se encomienda  
Este ramo de enseñanza.  
¡Qué alegre, qué satisfecha,  
Qué airosa y desparpajada  
Diz que Pepa con sus lindos  
Pies la alfombra cepillaba!  
¡Qué encantador zarandeo  
De su cintura delgada!  
¡Con qué sandunga el pañuelo  
Infatigable ondeaba!<sup>368</sup>

## Fuentes de información

### BIBLIOGRAFÍA

*Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas*, año 4, núm. 10, septiembre-diciembre de 2000.

---

<sup>368</sup> *apud. ibidem*: 42-43.

- BARANDIARÁN SÁNCHEZ, Juan Miguel. 2021. *El arpa en el norte del Perú (costumbres y tradiciones de la región lambayeque)*. Museo afroperuano de Zaña.
- CISNEROS SÁNCHEZ, Manuel. 1975. *Pancho Fierro y la Lima del 800*. Lima: Importadora, Exportadora y Librería García Ribeyro.
- CONTRERAS ARIAS, Guillermo. 1988. *Atlas cultural de México. Música*. Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Editorial Planeta.
- MENDOZA VICENTE T. 1956. *Panorama de la música tradicional de México*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- MORENO RIVAS, Yolanda. 1979. *El alma viviente de la música mexicana*, cap. XI. Historia Ilustrada de la Música Popular Mexicana. PROMEXA México.
- TOMPKINS, William D. 2011. *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Pontificia Universidad Católica del Perú.
- VÉLEZ CALVO, Raúl y VÉLEZ ENCARNACIÓN, Efraín. 2006. *¡Vámonos al fandango...! El baile y la danza en Guerrero* (2006: 494). Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana A. C.
- ZAPIOLA, José. 1974. *Recuerdos de treinta años*. Santiago de Chile: Editora Zig-Zag.

#### DISCOGRAFÍA

- STANFORD, Thomas. 2008. *Maestros músicos guerrerenses*. México: Urtext.

#### OTRAS FUENTES

- ANTOLOGÍA MUSICAL DEL PERÚ. 27 de marzo de 2015. Baile tierra. “Nadie se meta con Dios”. <https://www.youtube.com/watch?v=jqnov2KhVx8&list=PLqk65J980iTv-WJWHkVHjueVIz438a9GZ>.
- EL PERUANO. 8 de enero de 2021. “Declaran Patrimonio Cultural la danza Pallas de Obas de Huánuco”. <https://elperuano.pe/noticia/113185-declaran-patrimonio-cultural-la-danza-pallas-de-obas-de-huanuco>.
- HUARI, Provincia de. 12 de enero de 2020. Pallas de Huari. [https://www.youtube.com/watch?v=Ipv5kKls2\\_Q&t=851s](https://www.youtube.com/watch?v=Ipv5kKls2_Q&t=851s).
- INSTITUTO DE ETNOMUSICOLOGÍA. 20 de junio de 2017. “03 Instrumentos y música de Lambayeque (Serie de videos

- etnográficos)”.  
<https://www.youtube.com/watch?v=uyOzrGUlrKU&list=PL7F-Lyk3RyG0qQIY2rmvXL2AQZiunGlbq&index=3>.
- MARCA, Banda Monumental Virgen del Carmen de. 28 de agosto de 2007. El Inca y sus pallas de Marca.  
<https://www.youtube.com/watch?v=igpeJNBo0XA&t=19s>.
- MARTÍNEZ DE COMPAÑÓN, Baltasar Jaime. 2015. *Trujillo del Perú, vol. I y II*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.  
<https://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=Mart%C3%ADnez+compa%C3%B1%C3%B3n>.
- MINISTERIO DE CULTURA. 19 de mayo de 2014. “La danza El Inca y sus pallas se integró al Patrimonio Cultural de la Nación”.  
<https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/47086-la-danza-el-inca-y-sus-pallas-se-integro-al-patrimonio-cultural-de-la-nacion>.
- NATIONAL GEOGRAPHIC España. 22 de noviembre de 2018. “Historia 101: la civilización chimú”.  
<https://www.youtube.com/watch?v=Rc8FrvDOtQA>.

## La trompeta mariachera

EDUARDO MARTÍNEZ MUÑOZ  
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Mi trabajo no es un acercamiento a la manufactura o fabricación de la trompeta. Mi trabajo va más por el sendero de las vicisitudes a las que se enfrentó este instrumento el cual pertenece a la familia de los metales y que de entrada se identifica más con la Banda Militar o la denominada música de Banda. La podemos ver con mayor recurrencia en agrupaciones orquestales y músicos de *Jazz*, *Blues* o las *Big Bands* o de ritmos tropicales. Sólo que ahora nos cruzamos en el sendero de música nacionalista mexicana, en específico El Mariachi<sup>369</sup>.

Puedo iniciar diciendo que, en los primeros testimonios o investigaciones de estas agrupaciones mariacheras, que su origen es en nuestro ambiente rural y se menciona que su dotación instrumental era básicamente cordófona. Asimismo, replicaban un repertorio donde estaban contenidos los sones, jarabes, minuetes, sambas, etc.

El Mariachi es una agrupación con la que identificamos el Occidente y el Bajío mexicano dentro de estas Culturas Musicales de México. Pero en la etapa posrevolucionaria, el cine se encargó de mandar el mensaje de que “México es Jalisco” y este último es la tierra del Mariachi. Pero las agrupaciones llegadas a la capital enfrentaron un proceso de modernización en cuanto a su repertorio, el cual se amplió, integrándose lo que se conoce como canción ranchera, canciones por encargo para la radio y la cinematografía; su dotación instrumental también creció y hubo experimentación con algunos instrumentos; del mismo modo su vestimenta cambió.

Se producen, asimismo, otros cambios importantes. Se instituye al prototipo del “mariachi de Cocula”, enfatizando su proveniencia jalisciense, por lo que una macro-tradición musical compartida en el occidente de México es apropiada emblemáticamente y postulada en exclusividad por el estado más grande e importante de aquella región. No obstante, la “denominación de origen”, se conforman —en un medio con mayores posibilidades pecuniarias— mariachis más numerosos que, en ocasiones, combinan las tradiciones instrumentales de varias subregiones y experimentan con determinados aerófonos, como el clarinete, la trompeta y el saxofón.<sup>370</sup>

---

<sup>369</sup> Me refiero al Mariachi con “M” mayúscula cuando hablo del grupo o agrupación; y con “m” minúscula cuando hago referencia al músico.

<sup>370</sup> JÁUREGUI, Jesús, 2007. *El mariachi. Símbolo musical de México*. INAH-Conaculta-Taurus: 207.

El modo de trabajo del Mariachi en el plano urbano se diversifica, porque si bien los mariachis se acercan a los parroquianos en las cantinas —como el Tenampa—, como era costumbre en provincia, se seguirá ese método y se adoptará una nueva actividad, pero ahora en el entorno de los medios, “el que sólo toca en directo para la clientela (Concho Andrade) y el que tiende a vincularse a los medios de comunicación masiva (Cirilo Marmolejo)”.<sup>371</sup>

En la ejecución la agrupación normalmente en la parte de las voces no había un solista y en los sones se hacían en conjunto, como si fuera un coro.

En los sones de los discos que grabó el mariachi de Marmolejo no se distingue todavía una voz solista, sino que intervienen varios de sus elementos con voces “campesinas” —aunque un cantante resalta el texto enunciado, es seguido por el coro— y, sobre todo, el sonido de la trompeta es discreto, ya que tiende a ejecutar sólo “la segunda” en las melodías, manteniéndose el violín como el instrumento destacado.<sup>372</sup>

Al hablar del Mariachi Tapatío de José Marmolejo, es traer a la mesa el nombre de Jesús Salazar —el “padre de la trompeta del mariachi”—, era un músico lírico, originario de Ameca, Jalisco, que había tocado en las bandas militares.

Según Miguel Martínez (1921) —quien llegaría a ser el trompetista de Mariachi más renombrado a mediados del siglo XX, El Mariachi Vargas de Tecalitlán—,<sup>373</sup> nos dice que, “¡La ejecución de la trompeta de Jesús Salazar era fantástica! [...] había algo poderoso en la trompeta del Mariachi [Tapatío] que me atrajo”.<sup>374</sup> Además, hace referencia al grupo cuando él los escuchaba por la radio en las emisiones de la XEW y su admiración hacia don Jesús Salazar,

Seguí escuchando la radio, sobre todo para oír al mejor Mariachi de ese tiempo, el Mariachi Tapatío de José Marmolejo, que pasaba tres veces por semana: los lunes, miércoles y viernes. Ni modo, estaban en primer lugar o como se dice, “en el candelero”. [...] Lo curioso fue que, siendo tan joven, pude distinguir que tocaban un estilo diferente. Lo que

---

<sup>371</sup> *Ibidem*: 95.

<sup>372</sup> *Idem*.

<sup>373</sup> MARTÍNEZ, Miguel, 2012. *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas de la música demariachi*, CONACULTA, Secretaría del Gobierno de Jalisco.

<sup>374</sup> JÁUREGUI, Jesús, 2007, *op. cit.*: 104.

quería era escuchar la trompeta del Mariachi Tapatío, para ver qué le podía aprender a don Jesús Salazar. Por eso estaba al pendiente cuando pasaran su programa por la XEW.<sup>375</sup>

Jáuregui al hablar de Jesús Salazar nos dice que se le permitió “explayarse libremente” ya que se le reconoce que su ejecución es óptima para este “nuevo formato”.

Ahora, en la ejecución de la melodía alternan el violín y la trompeta, pero se presentan variaciones: la trompeta arropa al violín, el violín en momentos pasa a hacer segunda a la trompeta e, incluso, el aerófono llega a tomar el comando; sobre todo, la peculiar afinación y los tejidos melódicos de este músico imprimían un sello característico.<sup>376</sup>

En lo personal, hablar de música sería meterme en problemas, pero Jáuregui sin temor a errar la explicación, está hablando de un tipo de coordinación musical o lo que se hace llamar orquestación, tal vez rudimentaria, pero es una coordinación de cómo toman su lugar los sonidos para armonizar.

Los puntos de irradiación de la música de Mariachi más allá de ser parte de la escena pública, refiriéndome a la escenografía callejera, como en Plaza Garibaldi, algunas contrataciones para serenatas o su itinerancia en las cantinas (en la laika), las industrias culturales se fijaron en ellos, las casas grabadoras, la radio y el cine los presentan como una nueva faceta para hacer dinero. Primeramente, obedeciendo a grabaciones con tintes de exotismo y después respaldando el estereotipo de “lo mexicano” a través de la pantalla grande.

Las transmisiones radiofónicas del Mariachi Tapatío en las estaciones de la ciudad de México, como la XEB, la XEQ y particularmente la poderosa XEW —La Voz de la América Latina desde México—; así como las películas en las que tomaron parte, como *Jalisco nunca pierde* (1937), *La tierra del mariachi* (1938), *Con los dorados de Villa* (1939), *El charro negro* (1940) *Del rancho a la capital* (1941) y *Amanecer rancharo* (1942) fueron fundamentales no sólo para popularizar la música del mariachi, sino también para popularizar la trompeta del mariachi.<sup>377</sup>

---

<sup>375</sup> MARTÍNEZ, Miguel, 2012. *op. cit.*: 62-63.

<sup>376</sup> JÁUREGUI, Jesús, 2007, *op. cit.*: 103.

<sup>377</sup> CLARK, Jonathan, 1994. *Fonograma Mariachi Tapatío de José Marmolejo. El auténtico. México's Pioneer Mariachis 2*. Arhoolie Productions: 6.

Con el paso del tiempo, la trompeta se hizo más que presente según los arreglos para Mariachi, se hizo indispensable. La imagen de un músico-mariachi con la trompeta en mano comenzó a ser reiterante en promocionales de estos grupos o eventos en alusión al Mariachi.

Se inició su canonización como el ejecutante principal de la melodía y se alteró, así, el balance original del conjunto de cuerdas. Se propició, en síntesis, un cambio en la imagen sonora del grupo. Paralelamente comenzaron las interpretaciones del mariachi bajo el diseño de músicos “de nota”, que desplazaban la concepción tradicional, propia de los músicos empíricos.<sup>378</sup>

Al ser la radio, el medio de comunicación principal a partir de los años treinta y a partir de la inauguración (1931) de la XEW, la música comenzó a inundar el espacio aéreo mexicano a través de las ondas hertzianas. Tal vez a este hecho y a que en sus transmisiones se escuchara un Mariachi con trompeta, que era el Tapatío de José Marmolejo, que ya traía trompeta en su instrumentación; atribuyen a Emilio Azcárraga (1895-1972), la introducción de este instrumento a la agrupación. Que atribuían a la sonoridad a través de la radio.

De hecho, cuando se conforma el nuevo sonido del mariachi hacia 1936, los programas de mariachi por radio tenían más de una década y —hasta donde se sabe— no se habían presentado dificultades al respecto. Si existió algún problema para la difusión de la música de cuerdas por ese medio, es probable que —dado que los propios mariacheros habían experimentado el efecto del sonido de los instrumentos de pistón en sus tierras de origen (Nervo, s. f. [1892]: 56-57; Cervantes Ramírez, 1962: 32; Vargas, *ápu*d Orfeón Videovox s.f. [1963]: 1)— fueran ellos mismos quienes propusieran la solución. Además, otros medios de comunicación también aportaron a la conformación del nuevo mariachi. En la película *Enemigos* (1933), cuya música y canciones estuvieron a cargo de Lorenzo Barcelata (1898- 1943), se exhibe la imagen de un mariachi con trompeta en primer plano (fotografía *ápu*d García Riera, 1992a: 95), que no corresponde ni al Coculense de Cirilo Marmolejo, ni al Tapatío de José Marmolejo. Esta cinta “Fue la primera que llevó, como fondo del asunto, nuestras canciones” (Chano Urueta, *ápu*d García Riera, 1992a: 95).<sup>379</sup>

Asimismo, Miguel Martínez mencionó a Yolanda Rivas Mercado ya que ella plantea que el conjunto Mariachi copió la

---

<sup>378</sup> JÁUREGUI, Jesús, 2007, *op. cit.*: 104.

<sup>379</sup> *Ibidem*: 105-106.

instrumentación del septeto cubano y al leer al autor de *Café Colón, Rosas de mayo, El travieso don Rafael, Tiempos aquellos, Errante vagabundo* y otras más, es tajante en su comentario:

Según la musicóloga mexicana Yolanda Rivas Moreno, las primeras incursiones de la trompeta en el mariachi fueron una imitación del septeto típico habanero o, cuando menos, de su instrumentación. Estoy en completo desacuerdo con su hipótesis. Para empezar, la música cubana no tiene nada que ver con la música del mariachi. En segundo lugar, la influencia de la música afrocubana que llegó a nuestro país por Yucatán y extendió hasta Veracruz no llegó hasta la tierra del mariachi en el tiempo de que ella habla. ¿En cuál disco de Jesús Salazar con el Mariachi Tapatío se escucha algún adorno que tenga parecido con la música cubana?

En mi juventud, no recuerdo haber escuchado nunca al sexteto o septeto habanero. Conocí la música afrocaribeña a mediados de los años treinta, a través de la radio, con orquestas como las del cubano Absalón Pérez, el puertorriqueño Rafael Hernández y conjuntos tropicales procedentes de Veracruz o Tabasco. Por lo tanto, cuando me invitaron los Hermanos Martínez Gil a tocar con su trío, a mediados de los años cuarenta, yo ya tenía nociones de ese estilo. Pero jamás confundí una cosa con la otra, ya que los adornos de la música afroantillana no caben en absoluto en la música tradicional del mariachi. No se pudo aplicar ese estilo al mariachi sino hasta que se vino el auge del bolero ranchero con Pedro Infante, ya a principios de los años cincuenta, y aun así los adornos no son los mismos de la música cubana o tropical, aunque tratábamos de hacerlos parecidos. Para mí, hasta la fecha ese estilo no forma una parte significativa de la música del mariachi.

Referente a la conjetura de que la trompeta mariachera haya sido una copia de la instrumentación del septeto habanero, pues ya había numerosas agrupaciones musicales que usaban la trompeta o el cornetín en nuestro país desde hace más de un siglo, y no creo que exista relación alguna. Pues a mi ver, ambos —de manera independiente— añadieron ese instrumento de viento a sus conjuntos con el afán de darles más vida.<sup>380</sup>

Jesús Jáuregui en su trabajo *El mariachi. Símbolo de México* (2007), ya había mencionado algo de lo que Martínez en su autobiografía menciona —como en la cita anterior del 2012—, en cuanto a lo que Rivas Moreno manifestó. Jáuregui ya había mencionado que,

---

<sup>380</sup> MARTÍNEZ, Miguel, 2012. *op. cit.*: 44-45.

Asimismo, es infundada la suposición de que la trompeta del mariachi fue una imitación del Septeto Típico Habanero, tal como lo postula Moreno Rivas (1989a [1979]: 183). Los músicos de preparación académica especializados en el género campirano, quienes asesoraron la conformación del “nuevo estilo mariachi”, sabían cómo proponer un peculiar “tono rural” que contrastara con el sonido urbano del danzón. Éste era el que imitaba a la música antillana. Por lo demás, los primeros ejecutantes de trompeta en el mariachi moderno eran de origen rural, como Gil Díaz y Jesús Salazar (Méndez Rodríguez, 1989: 24-25); los mariacheros antiguos no mencionan, para nada, “trompetistas al estilo de los cubanos”.<sup>381</sup>

Lo investigado por Jáuregui y su testimonio de Martínez son presentados porque Moreno Rivas, tal vez sonoramente encontró similitud, pero aquí prevalecería el testimonio del músico, compositor y arreglista dentro del género de Mariachi, además de haber participado en grabaciones para tríos románticos y es quien podría dar un fallo en la cuestión de lo sonoro.

Pero la incrustación de la trompeta en el Mariachi no fue terreno allanado por la radio, sirvió para que la gente que no estaba acostumbrada a la sonoridad rural conociera a un grupo que parecía más exótico que relevante. En el lugar que se estaba gestando la costumbre de ir a buscar mariachis, refiriéndome al área de Garibaldi y en especial al Tenampa —hoy lugar arcaico de consumo de la Cultura del Mariachi en la ciudad de México—, los músicos ya se iban conociendo y se sabía quién era quien. Es muy ilustrativo lo que nos dejó en sus memorias Francisco Yáñez Chico, que, al hablar de la trompeta, por supuesto reconoce a Jesús Salazar a quien conoció en 1938,

En ese tiempo el Mariachi s’ estaba imponiendo, y eran los días en que la trompeta apenas ganaba su puesto en los conjuntos, ‘ond’ ella es lo más alegre d’ esta música, el gran grito y alarde; y ansina, de veras a nosotros tan animosos, se nos juntó Jesús Salazar, que me parece a mí qu’ es el primero que tocó la trompeta, en el mariachi, ya desde 1928, con Cirilo Marmolejo; y este es el hombre qu’ hizo que la trompeta juese el corazón y la alegría del mariachi; pero no se l’ hizo fácil conseguirlo; le costó muchas humillaciones, p’s, al principio la gente lo rechazaba, creyendo qu’ el mariachi debía ser sólo de cuerdas, y gobernarse nomás por los pujidos, ronquidos y gruñidos del guitarrón; pero siempre la ganó Jesús Salazar, hasta qui’ obligó a todos los conjuntos a tener

---

<sup>381</sup> JÁUREGUI, Jesús, 2007, *op. cit.*: 106.

trompetas, y si no, no; y tan importante era Jesús Salazar, que lo llamaron pa' tocar en dieciséis películas.<sup>382</sup>

Asimismo, Yáñez menciona a “Antonio Martínez (un trompeta del mariachi de fama mundial)”,<sup>383</sup> pero él se refería a Miguel Martínez, quien se había cambiado el nombre de Antonio a Miguel, y éste último nos dice también que el proceso de adaptación para la recepción de la trompeta fue difícil, no todos los clientes aceptaban a los grupos con trompeta. Por supuesto era gente llegada de la parte del Occidente a la capital y sí conocía la huella aural del Mariachi. Martínez menciona que,

...la gran mayoría de los clientes sólo querían a los grupos con violines, y nosotros ¿qué nos podíamos esperar? Llegaban los clientes preguntando: “A ver. Quiero unas canciones, ¡pero con los que traen puros violines!” Para todo, los clientes preferían a los grupos sin trompeta, pero allá a las últimas llegaba algún cliente que no decía nada. Así era la manera de que el otro grupo y nosotros trabajáramos.<sup>384</sup>

Hay que considerar que músicos como Martínez, tuvieron la iniciativa o fueron aconsejados por otros músicos que eran de Conservatorio o de alguna formación académica dentro de la música — en este caso Rubén Fuentes le aconsejó a Martínez, quien estudió en la Escuela Libre de Música con el maestro Luis Fonseca—, y pasan de ser músicos líricos o de “oído”, a ser músicos de nota, superando tiempos de aprendizaje y complementándose para una mejor ejecución y armonía en el acompañamiento. Como el caso del mismo Martínez quien en palabras de Jáuregui en el documental de El Mariachi, de *History Channel*, “es a quien le tocó darle el toque canónico a la trompeta mariachera” (min. 13:06). Así que al hablar de trompeta en el Mariachi es traer a la escena a Miguel Martínez “El Cuerno” o “El trompetas”, como algunos lo llamaban.

Por supuesto esto no pasaría desapercibido, y menos cuando los grupos como *El Vargas de Tecalitlán*, *El Mariachi de Miguel Díaz* o *El Mariachi México de Pepe Villa* fueron presentados en la cinematografía en la etapa nacionalista posterior a la Revolución de 1910. En consecuencia, y desde la pantalla de cine, los grupos buscaron imitar lo que veían. Los grupos de Garibaldi y de la provincia trataban de sonar

---

<sup>382</sup> YÁÑEZ, Chico Francisco, 1981. *Historias escogidas del Mariachi, según los apuntes de Edgar Gabaldón Márquez*. J. M. Castañón editors: 216.

<sup>383</sup> *Ibidem*: 275.

<sup>384</sup> MARTÍNEZ, Miguel, 2012. *op. cit.*: 48.

y de verse como los del cine, “se vieron obligados —por la presión del público— a adoptar el nuevo estilo y, en consecuencia, la trompeta”.<sup>385</sup>

No podemos perder de vista que la promesa de vida a la ciudad de México para los mariachis era esperanzadora ya que, a través de la radio, las rockolas y el cine esta música era escuchada por las diferentes agrupaciones convidadas a la fama y la lógica era que donde había fama había dinero. Por supuesto, la oleada de mariachis no iba a poder ser cobijada con esta expectativa y la enorme mayoría terminaron como músicos itinerantes, que se agruparon en las inmediaciones que hoy conocemos como Plaza Garibaldi.

Al etnomusicólogo Thomas Stanford nunca le agradó la presencia sonora de las trompetas en el Mariachi, aunque él siempre habla de dos trompetas, sin tomar en cuenta que la agrupación —hablando en particular de este instrumento—, primero presentó una sola, permaneciendo así de los años treinta —tomando en cuenta que se escuchó a través de la XEW (1931)—, al 2 de febrero de 1953, fecha en que se presentó esta “innovación” de dar cabida a dos trompetas, por parte del Mariachi México de Pepe Villa.

Dos trompetas han sido introducidas al conjunto de Mariachi del estado de Jalisco. Aunque en los conjuntos instrumentales de los siglos XVIII y XIX los instrumentos típles se empleaban usualmente en pares, no hay ninguna evidencia que yo haya podido encontrar de la antigüedad del conjunto resultante. Mis informantes en el sur de Jalisco indicaron que las trompetas se añadieron en los años treinta cuando el Mariachi se empezó a popularizar por el radio y las películas en la ciudad de México. [...] Las trompetas tienen un efecto devastador sobre el conjunto tradicional y están causando "atrofia de los violines", ya que estos últimos son totalmente sofocados en el producto final. En su mayor parte, los violinistas se han vuelto muy descuidados y tocan sin determinación y fuera de tono; en efecto, sólo están presentes para completar el aspecto visual de lo que se toma como si fuera el conjunto "tradicional", y su participación es mínima. Lo que yo llamaría "orquestas de mariachis" se han formado en las ciudades más grandes en un intento por equilibrar el conjunto con las trompetas; y las guitarras de seis cuerdas están muy difundidas en éstas, así como en los conjuntos más pequeños.<sup>386</sup> [

Stanford, pareciera que sólo dependió de algunos “informantes del sur de Jalisco”, que escucharon a “las agrupaciones con trompetas”, a través de la radio ya entrados los cincuenta, no los treinta, y de estos

---

<sup>385</sup> JÁUREGUI, Jesús, 2007, *op. cit.*: 121.

<sup>386</sup> Stanford, T., 1984. *El son mexicano*. SEP: 17-18.

testimonios parte su análisis para con este instrumento, porque no dice que esos grupos con dos trompetas se comenzaron a replicar en aquellos años en el sur de Jalisco.

Es correcto que a través de la radio se escuchó la trompeta del Mariachi Tapatío de José Marmolejo en sus programas desde la XEW. Es cierto que debieron haberlo visto en el cine en 1937, con la película *Jalisco nunca pierde*, donde de igual manera apareció el mismo Mariachi Tapatío ejecutando la canción de Pepe Guízar “El Mariachi”. Hablo del Mariachi Tapatío porque fue la primera agrupación que desde las industrias culturales (radio y cine), presento la trompeta, pero solo una. En los años treinta sólo había un aerófono llamado trompeta y tal vez haya sido un cornetín, ya que el sonido era un tanto cuanto más rasposo, pero esto último sólo es una especulación personal, ya que el maestro Miguel Martínez decía que el cornetín fue su primer instrumento y habló de esa diferencia sonora.

Asimismo, como lo mencioné antes, la agrupación que hizo el intento de incorporar dos trompetas al ensamble del Mariachi fue el Mariachi México de Pepe Villa en 1953, según las memorias de don Pepe Villa que siguen sin publicarse. Por lo tanto, la afirmación o los “informantes” de Stanford no fueron tan precisos.

A la parte en que se refiere a que “Las trompetas tienen un efecto devastador sobre el conjunto tradicional y están causando *atrofia de los violines*, ya que estos últimos son totalmente sofocados en el producto final”, tal vez sea consecuencia de que sólo habla de las dos trompetas, no de los inicios donde Jesús Salazar, Miguel Díaz y Miguel Martínez matizaban con su trompeta la orquestación de las ejecuciones. Jonathan Clark me platicó que él tomó un curso con Standford y que recuerda que,

Thomas decía que tanto las trompetas como los violines debían sonar al mismo tiempo, que debería ser “unísono” el resultado de la ejecución. Pero, Standford no tomaba en cuenta lo que se le denomina “orquestación”, que eran todos los recursos instrumentales y musicales del Mariachi. Todos los Mariachis de provincia deben de tocar juntos.<sup>387</sup>

Jesús Jáuregui describe mejor el sonido que se haría característico de la agrupación nacionalista, lo que correspondería al timbre característico de la trompeta y su diálogo permanente con los demás instrumentos, pero también plantea ese subjetivismo que se

---

<sup>387</sup> Entrevista a Clark, 24 de julio 2023.

emana en el imaginario del macho mexicano y su representante estereotípico presentado en el cine,

El distintivo musical del mariachi moderno es la estridencia de su trompeta, que contrasta y armoniza con el resto de los instrumentos de cuerdas; favorece una imagen machista y bravucona, en sintonía con la estampa del cantante bravío a quien acompaña. Sin embargo, aunque el “charro cantor” y el mariachi están relacionados en el imaginario mexicano y aparecen próximos, son dos símbolos diferentes. Las canciones de los “jaliscazos” fueron diseñadas para ser cantadas no por los mariachis, sino por el destacado “charro cantor”.<sup>388</sup>

La figura del “charro cantor” por supuesto es resultado de la imagen que trascendió a través del cine, pero su representación toma un hilo conductual de reivindicación, así nos lo deja ver Enrique Serna en su escrito “El Charro mexicano”, en un trabajo colectivo que coordinó Enrique Florescano *Mitos mexicanos*,

El charro cantor fue un símbolo de reconciliación entre dos clases que habían sido separadas por la Revolución y que volvieron a encontrarse en el México idílico fabricado por nuestro cine: la música del pueblo se vestía de gala y el antiguo patrón arrogante asumía la personalidad de un bandido simpático.<sup>389</sup>

Es importante mencionar que la figura pionera desde la radio, que participó en el Mariachi como trompetista y apareció en cine, fue Jesús Salazar.

Al maestro Miguel Martínez le tocó la transición del ingreso de la trompeta al Mariachi en el inicio de los treinta, cuando era músico itinerante en las inmediaciones de San Antonio Abad en la ciudad de México. Posteriormente, en compañía de su grupo “un mariachito donde el jefe de grupo era don Luisito”, y siendo él muy joven, se encaminaron “al Garibaldi”, a probar suerte. Menciona que eran cinco grupos los que estaban afuera del Tenampa, en la Plaza y dos traían trompeta, que sólo “lazaban” chamba cuando los grupos con violines estaban ocupados. A ellos no los contrataban tanto como a los cordófonos ya que la gente que solicitaba al Mariachi eran gente de la provincia, de Jalisco, Michoacán, Nayarit y ellos sabían la tradición instrumental del grupo y sabían que la trompeta no pertenecía al

---

<sup>388</sup> JÁUREGUI, Jesús, 2007, *op. cit.*: 153.

<sup>389</sup> SERNA, Enrique, 1995. “El charro cantor”, en *Mitos mexicanos*, Enrique Florescano (coord.). Santillana: 190.

Mariachi, quienes primeramente la aceptan son los que eran originarios de la ciudad de México.<sup>390</sup>

El siguió en Garibaldi y en cierta ocasión llegó Silvestre Vargas a las inmediaciones de Garibaldi buscando un trompetista para su grupo por consejo de Emilio Azcárraga Vidaurreta, fundador de la estación de radio, la XEW, así lo menciona Miguel Martínez, que fue por consejo, no fue imposición. En esta misma estación ya sonaba el Mariachi Tapatío que ya traía trompeta, de ahí el consejo a Vargas. Este último, intentó con algunos trompetistas, uno de música de banda, otro poblano, pero de música tropical y el tercero fue Miguel Martínez, que en esa primera invitación no aceptó. En otra visita a Garibaldi, Miguel lo condicionó a ir a la prueba con el grupo, pero le pidió diez pesos de pago por su día y por “pasar la vergüenza de ser rechazado”. Silvestre a regañadientes aceptó, pero también le dijo que si se quedaba no le pagaría los diez pesos. Miguel aceptó ya que él pensó que, si hubo trompetistas más “gallones” y no se habían quedado, él no se iba a quedar.

Lo primero que hizo Martínez al llegar a la XEW fue pedir sus diez pesos, Vargas le pagó. Hizo su prueba frente a los productores, acabó la prueba, llamaron a Vargas y Miguel salió de la estación. Ya iba a cierta distancia de aquel lugar lleno de estrellas, cuando oyó que le gritaban, era Vargas que le dijo: ¡pasaste la prueba, te quedas en el grupo, dame mis diez pesos!

Miguel fue a la XEW a hacer una prueba y se quedó treinta años en el Vargas de Tecalitlán.

Esos treinta años no fueron continuos, en dos ocasiones Martínez salió del grupo, pero en la primera salida, éste iba a cambiar de giro, ya no quería ser mariachi, pero al estar tocando con una orquesta en el “Salón Riviera”, recibió la vista de don José “Pepe” Villa, que había participado en el Vargas, en el Mariachi Pulido y ahora iba a fundar su propio Mariachi. La inquietud de don Pepe lo llevó a proponer que la agrupación de Mariachi ya no fuera con una trompeta sino con dos. Con este objetivo visto a Martínez acompañado de otro trompetista, Jesús Córdoba, que a la postre y con los años Miguel y Jesús serían compadres. Miguel tuvo sus dudas, pero Pepe lo convenció, y a Martínez, junto con Córdoba les tocó otro proceso de aceptación ante el enorme monstruo que era el público.<sup>391</sup>

---

<sup>390</sup> Documental “El Mariachi” (2009), *History Channel*. min. 10:26

<sup>391</sup> MARTÍNEZ, Miguel, 2012. *op. cit.*: 318.

El Mariachi México, fundado por Pepe Villa en 1953, se distinguió por un mayor énfasis en el sonido de la trompeta, pues inició el lanzamiento de elepés de polkas y pronto introdujo el canon de la dupla trompetera. "Con cuerdas, metales y una poderosa sección independiente del ritmo, consistente en bajo y armonía, el mariachi era capaz de tocar casi cualquier tipo de música que el público le solicitara".<sup>392</sup>

De este grupo, el México de Pepe Villa hay una historia muy particular, ya que este grupo fue tan solicitado y famoso como el Vargas, se podría decir que fue el contrapeso de la agrupación de Silvestre. Pero hay un pasaje que para mí gusto personal, es digno de contarse. Sólo recurriré a lo que Jáuregui apunta ya que las memorias de Pepe Villa están en transición de ser publicadas en estos momentos, esperemos que no tarden mucho.

De 1960 a 1965, Pepe Villa, director del Mariachi México, fue recluso en el penal de Lecumberri por una muerte en defensa propia. Allí formó un mariachi, que tocaba con el traje de presidiarios. A pesar de que en ese momento el Mariachi México era uno de los grupos emblemáticos y había iniciado la moda de conjuntar dos trompetas, el mariachi de reos aparece sin aerófonos, porque no había en el reclusorio un trompetista. Al salir de la cárcel, varios de esos músicos se incorporaron a mariachis de la ciudad de México.<sup>393</sup>

Por supuesto que, al hablar de la percepción sonora del grupo, se da uno cuenta que a través del tiempo ha habido una serie de innegables cambios. Aunque hoy en día sigamos encontrando Mariachis sin trompeta, muy pocos con una trompeta, pero la generalización del grupo es su presencia con dos aerófonos, aunque no traigan más que un violín. Algunos Mariachis presentan hasta tres, y a decir de estos mismos músicos, no tiene gran caso o gran diferencia. Algunos llegan a traer tres ya que se da el caso de que uno de ellos, tal vez el de mayor antigüedad ya vaya a salir del grupo y se le da la oportunidad al reciente para que se ambiente.

También se debe tener presente que la incrustación de la "moderna" trompeta ha dado paso a los arreglistas de este género ya que, al ser músicos de nota, han recurrido a la "Orquestación", a los recursos instrumentales y musicales para confeccionar piezas que en su enorme mayoría han sido por encargo dentro de la industria cinematográfica desde los años treinta. Asimismo, por la dotación

---

<sup>392</sup> FOGELQUIST, Mark, 1975.: *Rythm and form in the contemporary 'Son Jalisciense'*. Tesis Maestría UCLA: 16.

<sup>393</sup> JÁUREGUI, Jesús, 2007, *op. cit.*: 162.

instrumental de este Mariachi urbano han pasado otros instrumentos como el clarinete (“Los cerros de Chihuahua”, con Los Dos Reales) o cornetín (primer instrumento que utilizó Miguel Martínez), como parte de una innovación, nuevamente por parte de los arreglistas, hasta haberse quedado la trompeta de fijo. Aunque muchos piensan que esta es la última en incorporarse a la instrumentación fija del Mariachi, en lo personal, difiero en esto, a mí me parece que el último instrumento que llegó para quedarse fue la guitarra sexta, pero esto es parte de otro trabajo que está en elaboración.

Hay que dejar en claro que el sonido de la trompeta mariachera no es igual al de las orquestas o grupos tropicales. El fraseo, la dicción y el ataque es diferente, no siempre es estridente, también los trompetistas mariacheros de primer nivel, matizan y acompañan, Miguel Martínez acompañaba a Jorge Negrete en *Parranda larga*, donde se demuestra excelencia en la ejecución.<sup>394</sup>

Como parte de la historia del Mariachi Vargas, podemos decir que, en su andar por el Sur de Jalisco, ganó en 1905 un concurso en Pihuamo, Jalisco, contra el Mariachi de Los Trillos. Hay testimonio que ya desde 1913, Gaspar Vargas había incrustado un trompetista en su compacto grupo, pero no le funcionó, tal vez a este episodio se deba su reticencia a incorporar otro músico que tocaba el cornetín a su Mariachi.

Resulta que mi padre ayudaba a cuanto ser viviente veía en necesidad. Así, en 1913 llegó a Tecalitlán un hombre que venía huyendo de la justicia, pues en una reyerta había matado a uno de sus agresores. Como era diestro en tocar la trompeta, mi padre le llevaba para que acompañara al mariachi. Y en realidad el hombre aquel, de Amacueca o de Atoyac, no recuerdo bien, no lo hacía del todo mal, pero a la gente no le gustaba. De manera que cuando contrataban al mariachi le decían a mi padre: “Y por favor, no traiga usted al del pito ese” [Silvestre Vargas, *ápu*d Orfeón Videovox, s. f. (1963), p. 1, que no he localizado, pero aparece en...<sup>395</sup>

A partir de la definición característica del sonido del Mariachi Moderno, con trompeta por supuesto, hubo otros grupos que trataron de imitar ese sonido. Mario de Santiago al ser invitado al Vargas por Miguel Aceves Mejía, se le hizo saber que iba a llegar al Vargas de Tecalitlán,

---

<sup>394</sup> *vid.* <https://www.youtube.com/watch?v=oJ-tWQPvzYg>

<sup>395</sup> JÁUREGUI, Jesús, 2007, *op. cit.*: 324.

No lo podía creer, ¡ellos eran mis ídolos! Sentí una cosa, no sé si bonita o fea. Eso, era mucho paquete para mí. [...] Lo que pasaba era que por un lado iba a suplir al mejor trompetista de mariachi, que era ni más ni menos que a Miguel Martínez Domínguez... para sustituir a mi *compañebrio* Miguel Martínez.<sup>396</sup>

Sí, él fue llamado para ocupar el lugar de Miguel Martínez en el Vargas de Tecalitlán. Él apuntaba que escuchaba las grabaciones del Vargas en la rockola de su pueblo, para poder tratar de sacar ese sonido de Martínez.

Esta práctica de imitar la esbozó Gabriel Tarde desde el siglo XIX, en su Teoría de la Imitación, el cual dice que siempre una figura inferior —en conocimientos o habilidades—, tratará de emular a quien él ve como superior.

La **imitación** es una reproducción, que en el mejor de los casos hace que se repita en nosotros esa forma de hacer, de sentir y pensar, reflejándose de manera distinta en cada uno, es un rasgo que puede ser individual pero también una variación, que por el solo hecho de reproducirse, produce una cosa más en el mundo.<sup>397</sup>

Ana Blanco, analizando *Las leyes de la Imitación* de Gabriel Tarde, nos dice que,

...la imitación estaba íntimamente vinculada con la noción de sugestión y la idea de sonambulismo: “la sociedad es imitación” y, a su vez, “la imitación es una suerte de sonambulismo”. El correlato de estas asociaciones dice Van Ginneken, es que el acento está puesto en el rol del líder (meneur) y la jerarquía: la imitación tiene lugar de arriba hacia abajo, de adentro hacia fuera. Se trata de un proceso unilateral.<sup>398</sup>

Me llama la atención que, Carlos Monsiváis mencione que “los mexicanos iban a las salas de cine a aprender a ser mexicanos”. Además, de mencionar que los actores con presencia siempre trataron de ser imitados y en este proceso nacionalista y con cintas de la etapa de la Época de Oro, el público se identificaba con los personajes, la temática y el ambiente en que se desarrollaba la trama de la cinta. Entiendo que esto mismo funciona para la actividad de la música, con los músicos nóveles que aspiran a figurar. Jáuregui trae a la mesa el

---

<sup>396</sup> MARTÍNEZ MUÑOZ, Eduardo, 2015. “De cuerda y metal...se hace camino al cantar”, *Colección Humanidades*, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco: 68-69.

<sup>397</sup> POSADAS, Juan, 2018. S/I: párrafo 38.

<sup>398</sup> BLANCO, Ana, 2011. *Las imitaciones de Gabriel Tarde. IX Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

testimonio de músicos que han optado por la actividad mariachera, como Jeff Nevin:

Y todos nosotros —miles de ejecutantes de la trompeta mariachera— tocamos de la manera que lo hacemos debido a sus grabaciones, al estilo que usted desarrolló tan al principio como la década de 1940. ¿Por qué toca usted así la música de mariachi?

(Miguel Martínez) —Yo toco con el corazón... El mariachi es una música que debes sentir, dentro de tu pecho, debes sentir la música para poder tocarla bien. Tienes que tocar [la trompeta] con el ritmo y sentimiento de la vihuela y el guitarrón, cuidando su fraseo y al mismo tiempo uniendo el sonido de tu trompeta con el violín.<sup>399</sup>

Rafael Méndez conoció a Miguel Martínez y ambos se tuvieron admiración. Primeramente, Martínez se sorprendió cuando el maestro Rafael Méndez le dijo —tengo todos tus discos—. Posteriormente, Martínez escribió y ejecutó la polka *El travieso Rafael* y le entregó el disco a Méndez con la intención de que este último la grabara. Miguel en otro momento le preguntó si le había gustado la pieza, Méndez le dijo —me gustó mucho.

Miguel le dijo —Entonces por qué no la grabó maestro.

—Mira Miguel, yo grabo las piezas porque veo la posibilidad de poder mejorarlas, pero la tuya no podré mejorarla—, respondió el violinista de Jiquilpan.

Tal vez suene reiterativo, pero hablar de la trompeta mariachera es hacer referencia principal de Miguel Martínez, él no fue el introductor del aerófono al Mariachi. A él le tocó dar ese sonido que hoy muchos reconocen y desean imitar ese estilo. Hoy hay excelentes trompetistas, no es necesario que me extienda en una inacabable lista, pero todos siguen el sonido de Miguel Martínez. La trompeta puede o no puede gustar, pero es parte del sonido característico del Mariachi donde quiera que suene.

Netzahualcóyotl, julio 31, 2023.

---

<sup>399</sup> JÁUREGUI, Jesús, 2007, *op. cit.*: 335.

## Fuentes de información

### BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO, Ana, 2011. *Las imitaciones de Gabriel Tarde. IX Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- CLARK, Jonathan, 1994. *Fonograma Mariachi Tapatio de José Marmolejo. El auténtico. México's Pioneer Mariachis 2*. Arhoolie Productions.
- FOGELQUIST, Mark, 1975.: *Rythm and form in the contemporary 'Son Jalisciense'*. Tesis Maestría UCLA.
- JÁUREGUI, Jesús, 2007. *El mariachi. Símbolo musical de México*. INAH-Conaculta-Taurus.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Eduardo, 2015. “De cuerda y metal...se hace camino al cantar,” *Colección Humanidades*, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco.
- MARTÍNEZ, Miguel, 2012. *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas de la música de mariachi*, CONACULTA, Secretaría del Gobierno de Jalisco.
- Parranda larga* (canción). <https://www.youtube.com/watch?v=oJ-tWQPvzYg>. YouTube.
- POSADAS, Juan, 2018. S/I. párraf.
- SERNA, Enrique, 1995. “El charro cantor”, en *Mitos mexicanos*, Enrique Florescano (coord.). Santillana.
- YÁÑEZ, Chico Francisco, 1981. *Historias escogidas del Mariachi, según los apuntes de Edgar Gabaldón Márquez*. J. M. Castañón editores.



Esta publicación digital se realizó a través del sello editorial del Conservatorio Púrhépecha A.C. en marzo del 2026 en Morelia, Michoacán. Para su composición se utilizó la fuente tipográfica Canva Sans y Times New Roman.

## CON CANTOS Y VIHUELAS...

### EL OBJETO SONORO EN LAS CULTURAS MUSICALES DE MÉXICO

En México hay una diversidad de instrumentos musicales y objetos sonoros precolombinos rescatados en contextos arqueológicos; la colección del maestro Guillermo Contreras tiene más de cuatro mil instrumentos musicales obtenidos de las diversas regiones geo-culturales del país; pero estamos lejos de suponer que ésa es la cifra total; por ejemplo, en Michoacán hemos recuperado instrumentos que estaban fuera del foco de las personas dedicadas a la etnomusicología, el tenor, un instrumento de cuerda pulsada, mástil y forma de 8, con 5 órdenes de cuerdas dobles de metal usado en la música p'urhépecha; o la armonía de igual especie y con 5 órdenes de cuerdas dobles de metal, usada en Los Balcones; otros sólo están referidos en los relatos de músicos, como “la periquita”, un requinto de cuatro cuerdas, del tamaño de un violín, que punteaba la melodía en la cuenca del río Puruarán, y que nos describieron don Leandro Corona y Vicente Murillo; o el arpa jarabera que aparece en la literatura en el Mazahuacán, al oriente de Michoacán. Por no incluir las variedades de “flautas” de carrizo que cada vez se construyen menos, con la llegada de las de modelo barroco y material plástico.

El tener catalogado un instrumento musical, con su correspondiente ficha, no es una garantía de su “conocimiento”; pues en las fichas falta muchas veces el contexto de uso, por ejemplo, la o las afinaciones que puede tener de acuerdo con los hechos musicales; los procesos constructivos y sus dimensiones. En la Costa Sierra de Michoacán distingue la “jarana” de la “guitarra de golpe”, por el ancho de los aros, su sonido “ladino”, menos grave, y por su uso para el ámbito ritual en las funciones religiosas; así que un instrumento musical que puede parecernos “el mismo”, es diferenciado por su timbre, por su dimensión y su contexto de uso.

El estudio de los instrumentos musicales puede ser entonces una disciplina en sí misma, como ha propuesto Víctor Hernández Vaca con la etnolaudería, a partir de su construcción; pero también desde otras perspectivas, como la historia, la arqueología y las demás disciplinas sociales y humanísticas.

Llegar a estas afirmaciones requirió de fuentes diversas: objetos arqueológicos, periódicos de siglos pasados, entrevistas con intención etnográfica, necesitamos usar mapas, fotografías, programas para hacer análisis de frecuencia, estadística de comercio, diccionarios antiguos, crónicas de frailes, transcribir partituras y una buena cantidad de ingenio, que nos permitiera mirar al instrumento y escucharlo sobre la música. Esperamos caro lector o lectora que este volumen te permita reflexionar sobre algunos de los elementos de la práctica musical.

Morelia, Michoacán, día de Santa Cecilia, 22 de noviembre de 2025, a quien celebramos...Con cantos y con vihuelas...