



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

EL CANTO CARDENCHE: SUS MODOS CULTURALES DE PRODUCCIÓN

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

MINERVA ROJAS RUIZ

ASESOR:

DR. MIGUEL ÁNGEL ESQUIVEL BUSTAMANTE



CIUDAD DE MÉXICO, 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedico este trabajo a mis papás, Amparo y Raúl, mis primeros maestros, por enseñarme todos los días, con su ejemplo, el camino a seguir; por su congruencia, por la pasión con que viven, por su mano amiga, su abrazo solidario y su fidelidad a la enorme tarea de ser humanos. Ninguna palabra alcanza para expresar el amor y respeto que les guardo.

A Sofía, amiga, cómplice, maestra y compañera en todas las batallas, por regalarnos cada día la luz de su existencia.

Al profesor Miguel Ángel Esquivel, por no dejarme abandonar (¡gracias por esperar!), por los ánimos y el tiempo; por mostrarme que lo sensible empieza en la vida cotidiana y por esa extraña forma de invitar a pensar, que me hizo romperme el coco tantas veces buscando una respuesta.

Al profesor Francisco Amezcua, por la gran solidaridad recibida en momentos difíciles, y por hacerme ver que todo tema es importante, siempre que uno tenga claro en dónde está parado.

Al profesor Mario Magallón, que defiende contra viento y marea nuestro derecho a tener un lugar en la historia de las ideas, por su confianza que infunde valor.

Al profesor Horacio Crespo, porque en las pocas veces que nos vimos y hablamos, me brindó su calidez. Al profesor Carlos Guevara, por aceptar ser mi sinodal.

A mis maestros del CELA, por el compromiso y dedicación con que se empeñan en formarnos; por enseñarme a ver el mundo.

A Yasser, por las muchas horas en que generosamente me prestó su compañía, su paciencia y sus oídos; a Sairi, por los abrazos, las risas y lágrimas que hemos compartido en todos estos años.

A Carmen, Ariel y mis compañeros del Seminario de Formación de Profesores, a mi querida banda del CELA, de la Batuq SS y de la vida (Daniel, Ceci, Manuel, la H.H. P6, etcétera), por los caminos recorridos.

A los cantores cardencheros, que con sus maravillosas voces me han hecho pensar, sentir, asombrarme y llorar. A los compañeros de Culturas Populares D.F. y Coahuila, por abrir mi mundo sonoro, por el apoyo y por la dignidad con que hacen su trabajo.

A la UNAM, Universidad pública, mi orgullo y segunda casa. A ésta, nuestra dolorosa América.

ÍNDICE

I. Introducción.....	6
-----------------------------	----------

1. El canto cardenche como parte de un proceso económico

1.1. Forma, antecedentes y situación actual.....	11
1.2. La Comarca Lagunera	15
1.3. El concepto de comunidad.....	18
1.4. El canto cardenche.....	22
1.5. Sobre el nombre.....	23
1.5.1. Las tragedias	28
1.6. Hipótesis sobre el surgimiento del canto	28
1.6.1. Nuestra hipótesis.....	32
1.7. Constantes temáticas.....	35

2. Contexto de la metamorfosis. Breve recorrido sobre la historia de la Comarca Lagunera

2.1. Nacen la Comarca y su hijo, el canto.....	41
2.2. El reparto agrario en La Laguna.....	44
2.2.1 Comienza el declive.....	49
2.3. La muerte legal del campo mexicano. Fin de la Comarca, fin del canto.....	53
2.3.1. La Comarca se transforma en cuenca lechera.....	55

3. Aspectos poéticos de construcción del canto cardenche: la interpretación

3.1. Las tres voces.....	65
3.2. Esencial desafinación.....	70
3.3. La entrada.....	71
3.4. Soplido.....	72
3.5. Pausa a capricho.....	74
3.6. Dirección.....	76

4. Estructura poética del canto cardenche: lo que se dice

4.1. El canto cardenche, ¿forma estética o artística?.....	79
4.2. Forma poética del canto cardenche: la regla es la ausencia de regla.....	83
4.3. Tipos de canciones según su temática.....	85
4.4. Estrofas y versos desiguales.....	89
4.5. El amor como signo de constitución poética del canto cardenche.....	91
4.6. Análisis de canciones.....	94
4.6.1. <i>Paloma blanca</i>	95
4.6.2. <i>Amigos míos</i>	96
4.6.3. <i>Prisionero</i>	97
4.6.4. <i>Al pie de un árbol</i>	99
4.6.5. <i>Amigo, amigo</i>	101
4.6.6. <i>Quisiera de un vuelo</i>	103
4.6.7. <i>Silvestre Moreno</i>	105
4.6.8. <i>Amarme, María, amarme</i>	107

II. Conclusiones	111
-------------------------------	-----

III. Bibliografía	114
--------------------------------	-----

IV. Anexos

IV.1. Lista de cantos publicados.....	i
IV.2. Transcripción de cardenchas y tragedias empleadas en esta tesis.....	iii
IV.3. Entrevista a promotores de Culturas populares.....	xi
IV.4. Entrevista a cantores cardencheros (editada).	xxiv

I. Introducción

En los estados de Coahuila de Zaragoza y Durango, en el norte de la República Mexicana, se produce un género musical poco conocido en el resto del país: la canción cardenche. Ésta es una expresión popular que tiene su origen y desarrollo en una de las regiones más importantes de nuestro país, la Comarca Lagunera, ubicada en la frontera entre ambos estados. A pesar de que existen numerosos trabajos sobre la producción algodonera, la participación en el movimiento revolucionario que comenzó en 1910 y el Reparto Agrario, poco se sabe sobre las tradiciones campesinas y en particular sobre el cardenche.

El canto cardenche tiene tres ramas: las cardenchas, las tragedias y los cantos religiosos. Las dos primeras son parte del ámbito cotidiano. El canto establece una especie de rito, pero no es del mismo tipo que el religioso, aunque toma elementos de éste. Por tratarse de distintos momentos de interpretación —con todo lo que ello implica—, sólo nos referiremos a los cantos. Las pastorelas, aunque están en proceso de “recuperación” al interior de la comunidad, requieren de otro tipo de estudio. Las tragedias, que se cantaban principalmente en el ejido La Flor de Jimulco (municipio de Torreón), Coahuila, han desaparecido y de ellas sólo quedan los registros fonográficos. Por su parte, quedan cuatro cantores de cardenchas, todos en el ejido de Sapioríz (municipio Lerdo), Durango. Ellos gentilmente compartieron sus conocimientos y experiencias con nosotros y, por lo tanto, a este lugar y grupo de cantores se refiere principalmente la información que manejamos.

Nos interesa exponer la situación del mencionado género musical por varias razones. La primera es que se encuentra en un proceso de transformación en que como tradición estética campesina desaparece y se conserva más como fenómeno artístico apoyado por instituciones locales, aunque con la participación activa de los cantores, hecho del que deseamos dar cuenta. La segunda es la ausencia de conocimiento respecto al tema. Existen varios fonogramas que recopilan algunas de las canciones de este género; en general se trata de grabaciones antiguas (aunque el disco editado en 2004 por Culturas Populares se grabó en 2002). También encontramos libros, la mayoría de los cuales sólo mencionan tangencialmente la tradición cardenche. Hay uno editado por

el Ayuntamiento de Torreón y el Gobierno de Durango, que recopila las canciones existentes e incluye una pequeña descripción de las voces empleadas.

Desafortunadamente, la información disponible hasta ahora contiene graves errores u omisiones, aunque, por supuesto, reconocemos la labor de quienes nos antecedieron en esta búsqueda, pues sin ellos, simplemente no tendríamos noticia alguna. Entonces, uno de los objetivos de la tesis es actualizar y modificar los datos existentes sobre el canto cardenche y sus detentadores. Por ello, tras identificar contradicciones entre autores, corregimos los errores mediante preguntas hechas directamente a los cantores.

La falta de fuentes nos lleva a una importante dificultad: la de construir unas propias. Por tratarse de una realidad aún viva, consideramos necesario trasladarnos a la Comarca a conseguir información. Consultamos a los intérpretes y funcionarios culturales cercanos a ellos para resolver nuestras dudas. Así pues, en esta tesis se da el mismo valor a las fuentes primarias y a las secundarias, empleando cada una cuando así se requirió. Ello nos permite obtener una idea más precisa de los modos culturales de producción del canto cardenche y de la transformación de los mismos. Por supuesto, la responsabilidad de lo planteado en este trabajo se atribuye exclusivamente a quien suscribe.

La tercera razón que nos llevó a elegir este tema es que podemos aprovechar la oportunidad de acercarnos a una tradición no occidental, que cuestiona nuestra propia visión de la realidad y nuestros valores estéticos e incluso morales. Seguramente a la mayoría de la gente le sería difícil entender que la *esencial desafinación* (vid. Capítulo 3) no se debe a que los cantores no sepan cantar, sino a que *ellos cantan así*, a que entienden la belleza, la armonía y el amor de otra forma. Aclaremos de una vez que cuando empleemos un concepto para designar una parte de la interpretación especificamos si los cantores lo usan, si existe o no una forma en que ellos designen el gesto en cuestión, o si a falta de ésta, nos vimos en la necesidad de darle un nombre,

para efectos prácticos.

Deseamos, además, resaltar la peculiaridad de esta expresión cultural con respecto a otras que también son de carácter netamente popular, pero que emplean instrumentos musicales y una sonoridad muy diferente al cardenche, más digerible, por contener ciertos elementos más cercanos al pensamiento musical o literario occidental. En ese sentido, consideramos que este trabajo puede contribuir a que nos percatemos de la variedad y riqueza de las tradiciones musicales que tienen lugar en nuestro país, pues durante mucho tiempo se promovió la idea de que nuestra música se reducía al mariachi, fenómeno que, según pensamos, se repite hoy con el auge del son jarocho. El canto cardenche es sólo una entre múltiples expresiones culturales que demandan nuestra atención y reconocimiento.

Buscamos que este trabajo fuera multidisciplinario, atendiendo a una de las más importantes características del Colegio de Estudios Latinoamericanos. Consideramos que no es posible comprender un fenómeno estético-artístico aislado del contexto en que se produce, de su historicidad. Por ello trabajamos con las letras de las canciones y la gestualidad que se pone en juego en el momento de la interpretación y las enmarcamos en el desarrollo de la Comarca Lagunera. Por considerar que el canto y la Comarca Lagunera como región articulada aparecen hasta el siglo XIX (*vid.* Capítulos 1 y 2), nuestro trabajo no comprende lo sucedido en el área antes de 1880. Esto nos permite hacer un descarte de las hipótesis sobre el surgimiento del género que se asientan sobre bases precolombinas o coloniales ficticias, así como relacionar la evolución del canto con la de La Laguna, cuidándonos de no reducirla a una conexión causal. En el otro extremo, también impide que consideremos al canto como un mero “discurso” que tendría validez en todo tiempo y lugar o, por el contrario, ningún aspecto comparable con otras tradiciones. Ahora bien, no se hará un análisis musical de la canción cardenche, pues no es parte de mi formación profesional y, por otro lado, ya hay un trabajo muy completo al respecto, del etnomusicólogo Héctor Lozano Chavarría.

¿Por qué hacer una tesis de Estudios Latinoamericanos sobre un proceso que se ha

desarrollado en un área tan pequeña (comparada con el continente) como la Comarca Lagunera? Porque consideramos que es posible relacionar el desarrollo histórico local con el del resto del continente y con los procesos mundiales, es decir, enmarcar un proceso particular en otro más general.

Precisamente el hecho de que el canto cardenche se encuentre en agonía es lo que le da actualidad: ésta no es la única forma musical ni la única expresión cultural latinoamericana que se ve afectada por los procesos socioeconómicos y de política cultural que están teniendo lugar en el mundo. Se trata aquí de un fenómeno que ocurre en un área pequeña, en la que, sin embargo, se ven reflejadas todas las contradicciones del mundo capitalista. La inserción en la economía mundial, con sus nuevas demandas, afecta todas las formas de relación al interior de las comunidades, sean del tamaño que fueren. La población migra temporal o definitivamente o se queda en el lugar de origen (en este caso la Comarca), pero en los centros urbanos, ya no son campesinos; cuando se quedan, el acelerado crecimiento de las ciudades envuelve a sus comunidades. Con ello, se pierde una parte de las culturas en que se desarrollaban los individuos. Sin embargo, otra parte se aferra, se niega a desaparecer y termina mutando, asimilando elementos externos, y adecuando los propios a las nuevas condiciones. Es nuestra intención mostrar cómo un proceso general (global) ha tenido lugar en uno particular: el de la Comarca Lagunera. Comprender lo que sucede actualmente en esta región y con este género nos puede ayudar a clarificar lo que sucede con otros en Latinoamérica y viceversa.

En cuanto a las letras de las canciones, decidimos que era poco conveniente emplear herramientas estrictamente literarias para su análisis, salvo en casos excepcionales. Consideramos que un género de carácter esencialmente oral —aunque los campesinos laguneros saben leer y escribir desde mediados del siglo XX, gracias a la labor educativa que acompañó a la Reforma Agraria en La Laguna— no debía analizarse como si se tratara de poesía escrita, porque hay categorías que sencillamente no son aplicables a menos que se las fuerce. De tal suerte, decidimos hacer un análisis *literal*,

más que uno *literario* (*vid.* capítulo 4). En este punto, además, hicimos dos cosas que ningún estudioso del cardenche había realizado previamente. La primera es una taxonomía temática. La segunda es la identificación de elementos religiosos en las letras de estos cantos profanos. Aquí debemos reconocer el trabajo del mencionado Héctor Lozano, quien afirma la influencia de la música religiosa sobre la profana. Así lo demuestra musicalmente, pero lo pasa por alto en su análisis “literario”, que a nuestro juicio es bastante deficiente. En este sentido, consideramos que nuestro texto y el suyo son complementarios.

Por último, deseamos aclarar que éste es un intento de contribuir al conocimiento del canto cardenche antes de que se pierda por completo en su forma primigenia, es decir, para la comunidad que lo produce. Por lo tanto, de ninguna manera afirmamos tener la última palabra al respecto. Nuestro estudio puede contener errores, y seguramente los tiene. Así pues, invitamos a que se discuta lo planteado en esta tesis, a que sea criticada, precisada e incluso negada, pues sólo así, colectivamente, podremos construir conocimiento.

CAPÍTULO 1. El canto cardenche como parte de un proceso económico

1.1. Forma, antecedentes y situación actual

El canto cardenche es un género musical popular que tiene lugar en la Comarca Lagunera, región antes algodonera y ahora lechero industrial situada en los estados de Coahuila y Durango, al norte del país. Este género musical tiene la particularidad de que se canta a tres voces, sin acompañamiento de instrumentos musicales. El tema central de las canciones es el amor, que se canta de forma muy dolorosa, casi a gritos. Como otras expresiones musicales populares, es de autoría y conservación colectiva; actualmente se encuentra en peligro de extinción, pues los hijos de los cantores ya no aprenden las canciones y, en muchos casos, ni siquiera permanecen en el lugar donde nacieron, sino que migran tanto a la frontera norte como a los Estados Unidos.

Desafortunadamente, hasta el momento hay muy poca información sobre esta tradición musical. Por ello nos resulta doblemente necesario hablar de la canción cardenche: no sólo está en proceso de desaparición, sino que la ignorancia sobre ella es grande. Nos interesa recuperar la visión del mundo que transmiten los cantores a través de sus letras y gestualidad, las cuales los han acompañado desde las largas jornadas en las haciendas algodoneras de finales del siglo XIX hasta nuestros días. Este trabajo, por lo tanto, también será de rescate de una parte de la memoria histórica colectiva de los laguneros.

Tradicionalmente, los productores de *cardenchas* han sido los campesinos algodoneros, pues el surgimiento y desarrollo de este género está ligado a la instalación de haciendas productoras de algodón en la región a finales del siglo XIX y principios del XX. (Más adelante hablaremos de las hipótesis sobre su origen). Según Héctor Lozano, el auge de esta música se extiende hasta la década del 40 del siglo XX; después de

este periodo dejaron de componerse canciones.¹ Por su parte, Vicente T. Mendoza afirma: “Según datos recabados [no dice entre quiénes], este género floreció desde finales del siglo pasado hasta mediados de los años treinta, periodo en que era frecuente encontrar en diversas poblaciones del sur y suroeste de la Comarca Lagunera, cultivadores de dicho estilo”.²

Coincidimos con esta aproximación media, pues hemos encontrado una frase en la canción *Cuando yo me separé*, que nos indica que fue compuesta con posterioridad a 1936:

Cuando yo me separé
de mis queridos padres
me puse una borrachera
que hasta la tierra perdí

Esta afirmación la hacemos porque el reparto agrario se hizo en La Laguna en 1936. Antes de esta fecha, sería imposible para los campesinos perder la tierra, sencillamente porque no poseían ninguna. Ahora bien, en otra canción se afirma que el hombre tiene tres vicios: beber, jugar y enamorar.³ Por la letra expuesta arriba, *perder la tierra* significaría perder el sentido de equilibrio, al tiempo que podemos inferir que el autor, al separarse de sus padres sintió una pena tan grande, que intentó aliviarla bebiendo alcohol; ya entrado en copas, debió apostar hasta quedar sin dinero, por lo que finalmente se jugó la tierra —previamente obtenida en el reparto— y la perdió.

Actualmente la situación del género es preocupante. Hay pocos intérpretes, por lo general son de edad avanzada, y las generaciones recientes ya no se ocupan en cultivar este tipo de canto. En nuestra opinión, ello se debe a las nuevas necesidades de sobrevivencia, pues en la región —como en el resto del país— se vive un proceso de abandono del campo, concentración de la tierra, modificación del tipo de producción y

¹ Héctor Lozano, *Polifonía de la Comarca Lagunera...*, p. 175.

² Vicente T. Mendoza, “Introducción”, en *La canción cardenche*, p. 13.

³ Canción *Tres vicios hay*.

de la estructura familiar⁴. Ante esto, se dan fenómenos como la migración, que impiden a los jóvenes mantener un estrecho contacto con las costumbres y cultura de la comunidad en que nacieron. Don Juan Sánchez habla sobre el tema en el video realizado por la Unidad Regional La Laguna, de CONACULTA. La transcripción fue hecha por nosotros:

Ahorita pues ya, ya no hay, no mire, de todos los que había. Aquí había cantadores aquí en Saporíz, en El Refugio, en Salamanca, ai en Juan de García en La Loma, todo eso había —cantadores—, pero ya todos terminaron. Quedan los hijos, pero los hijos no saben canciones: comienzan de una-una, dos, tres versitos es lo más, pero no la saben entera.⁵

Dicha situación también está ligada con el fenómeno de urbanización que, al igual que en otros países del continente, tiene origen, por una parte, en el grave estado de abandono en que se encuentra el campo y, por otro, en la industrialización y la migración en busca de mejores oportunidades de vida hacia los núcleos que concentran la producción industrial. Los migrantes provienen en su mayoría de espacios rurales, y al llegar a las ciudades se emplean como trabajadores de la construcción o en el sector servicios, en los cuales requieren mínima instrucción y reciben bajos salarios. Pero no sólo migran al interior de nuestro país; también se dirigen a los Estados Unidos, donde laboran en las fábricas o en el campo.

Ya sea que este traslado sea temporal o definitivo, tiene varias consecuencias, de las cuales en este caso sólo nos interesa señalar dos: primero, las comunidades de origen van quedando vacías de hombres, antes dedicados a trabajar el campo. De esta manera, se van perdiendo tradiciones, pues no hay quien las transmita, ni receptores de las mismas. La segunda, son los cambios que se llevan a cabo a partir del contacto entre dos o más culturas. No hay culturas estáticas, y la lagunera no es la excepción.

⁴ Vid. capítulo 2.

⁵ José Luis Urdaubay (prod.), *La canción cardenche*.

Los migrantes temporales son portadores de elementos culturales hasta entonces desconocidos en su comunidad; ellos son recibidos, perdiéndose una parte de los propios. Pero no se trata de una simple sustitución. Más bien, hay una incorporación, una mixtura entre lo “nuevo” y lo “viejo” de lo que resultan las expresiones culturales más sorprendentes. Es la transculturación de que habla Fernando Ortiz:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una diferente cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación* y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*.⁶

En nuestro caso, vemos lo que podríamos denominar *canción acardenchada contemporánea*, que nos indica una parte más compleja del fenómeno de transculturación, pues no se produce en las comunidades que han expulsado migrantes, como resultado del regreso de éstos. Más bien, se engendra entre quienes se han quedado en sus lugares de origen que, lejos de abandonar la totalidad de su cultura, se esfuerzan en incorporarla a su realidad actual. Según informes de los promotores de Culturas Populares Coahuila, los cantores de cardenche que aún quedan componen canciones, corridos —ya con acompañamiento musical (guitarra)—. Los propios cantores lo confirman y agregan que es tanta su costumbre de usar las voces cardencheras, que las trasladan a los corridos. Además, encontramos la presencia de un compositor, Nacho Cárdenas *Cardenche*, que emplea guitarra para componer, aunque los cantores no lo consideran cardenchero.

⁶ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, p. 96.

1.2. La Comarca Lagunera

La Comarca Lagunera está compuesta por nueve municipios, situados exactamente en la colindancia de los estados de Coahuila y Durango, al norte de los Estados Unidos Mexicanos. Del lado coahuilense, tales entidades son: Matamoros, Viesca, Francisco I. Madero, San Pedro y Torreón, mientras que en Durango están Lerdo, Tlahualilo, Mapimí y Gómez Palacio.⁷

Dicho espacio geográfico está cohesionado por una forma cultural concreta. Sus habitantes comparten diversas manifestaciones culturales, que durante mucho tiempo giraron alrededor del algodón, símbolo de la prosperidad de la región y de la victoria sobre el adverso clima. Inclusive, podemos referirnos al lema de la ciudad de Torreón, “ciudad de grandes esfuerzos”, o a la socorrida frase “vencimos al desierto”, las cuales llaman nuestra atención por el hecho de que ambas se refieren a un esfuerzo colectivo, no a una empresa individual. Sin el trabajo de los otros, nunca hubiera sido posible lograr un asentamiento definitivo en la zona y esto es reconocido por su población.

De esta suerte, la región lagunera se concibe a sí misma como un todo dentro de una entidad mayor que sería la nacionalidad mexicana. Me refiero aquí tanto al espacio geográfico como al concepto cultural. Sus habitantes se sienten orgullosos de su pertenencia a La Laguna, es su referente más inmediato del mundo. En efecto, la identificación con la región puede ser más fuerte que aquella relacionada con el estado en que se ubica una población determinada (Durango o Coahuila). El paisaje es característico, así como la producción (ganado-leche y, anteriormente, el algodón en grandes cantidades).

⁷ Tomás Martínez, “La vinicultura ejidal en la Comarca Lagunera”, p. 9; Iván Restrepo, “Un mapa agrícola sin agua”. Los promotores de Culturas Populares, por su parte, agregan a los municipios de Nazas, Rodeo y San Pedro de los Gallos, en Durango.

El canto cardenche es uno de los elementos de obligada referencia de la identidad ⁸ regional; sus peculiaridades lo diferencian de otras formas populares de musicalidad que se producen en el país y en el continente. Asimismo, el cardenche es reconocido como *netamente lagunero*, no sólo por la población sino por los propios gobiernos municipales y estatales, que han sido promotores activos de esta tradición. Inclusive el Gobierno Federal ha avalado la existencia de una cultura propia de la Comarca, pues la Dirección General de Culturas Populares, de CONACULTA, hasta hace poco tuvo una Unidad Regional especial para atender al área. Desafortunadamente, el propio Gobierno Federal ejerce un tratamiento discriminatorio contra las tradiciones y géneros menos conocidos entre el público. Así, ha desaparecido la mencionada Unidad Regional y sus funciones se han repartido entre las unidades estatales de Coahuila y Durango, con la consiguiente pérdida de coordinación y presupuesto. La inminente desaparición del canto cardenche se agrava por la ignorancia sobre su existencia y la falta de difusión del género fuera del área. A todo lo anterior se suman la escasa literatura y fonografía sobre el tema.

⁸ Manejamos aquí el concepto *identidad* de acuerdo con Bolívar Echeverría, es decir, como forma concreta de la socialidad y ésta como una “red de relaciones sociales” que “se está constituyendo y configurando en un proceso de concretización determinado; que es una red dotada de “mismidad”, individualidad o identidad dinámica”. *Definición de la cultura*, p. 174, 132.



Los municipios que conforman La Laguna. En Coahuila: 1) Matamoros; 2) Viesca; 3) Francisco I. Madero; 4) San Pedro; 5) Torreón. En Durango: 6) Lerdo; 7) Tlahualilo; 8) Mapimí, y 9) Gómez Palacio. Fuente: *Enciclopedia de los municipios de México*.

1.3. El concepto de comunidad

A lo largo de la tesis emplearemos este concepto, por distintas razones. La primera es que sirve para establecer la cohesión y el sentido de pertenencia al interior de un grupo, que se refleja en las formas de relación entre sus miembros y en los lazos de unión que ellos establecen. La segunda es porque a partir de la comunidad es que se hace posible la producción, conservación y transmisión del canto cardenche, así como la producción económica. La última, es el hecho de que esta comunidad sufre actualmente un proceso de desestructuración, a partir de fenómenos como la migración. Queremos clarificar qué elementos del concepto “comunidad” nos son útiles para definir a la Comarca Lagunera, y específicamente al tipo de relaciones cotidianas que se establecieron entre los campesinos algodoneros. Pero también nos interesa saber qué es lo que se está perdiendo, porque de esta manera podemos entender cómo el fin de la comunidad como tal, contribuye a la desaparición del estilo cardenche y viceversa.

Para definir lo que entendemos como comunidad nos apoyaremos en Benedict Anderson, quien afirma: “muchas ‘naciones antiguas’, se ven desafiadas por ‘sub’ nacionalismos dentro de sus fronteras, es decir, nacionalismos que naturalmente sueñan con desprenderse de ese sufijo ‘sub’, un buen día”.⁹ A continuación propone una definición de nación: “Una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”.¹⁰ Aunque Anderson habla de una comunidad nacional, creemos que algunas partes de su definición son aplicables a una comunidad más pequeña, en este caso la Comarca Lagunera, que notoriamente ostenta un *regionalismo*, lo que desde nuestra perspectiva puede equipararse al “sub” nacionalismo del que habla Anderson, y que tendría las mismas características de los nacionalismos, sólo que ellas estarían subordinadas por la existencia de una comunidad política mayor (la nación).

Dichas características de la nación como comunidad son:

⁹ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, p. 19.

¹⁰ *ibid.*, p. 23.

- 1) Es *imaginada* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión. (...) de hecho todas las comunidades mayores que las aldeas primordiales de contacto directo (y quizá incluso éstas) son imaginadas. Las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas” [a través de una serie de lazos que los unen, por ejemplo, el parentesco].
- 2) La nación (...) se imagina *limitada* porque incluso la mayor de ellas, tiene fronteras finitas.
- 3) Soberana [porque] las naciones sueñan con ser libres y con serlo directamente en el reinado de Dios. La garantía y el emblema de esta libertad es el Estado soberano.
- 4) Se imagina como *comunidad* porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal.¹¹

De esta definición sólo tomaremos los puntos 1, 2 y 4, pues son los posibles de encontrar en La Laguna. Respecto al punto 3, en que la comunidad se imagina soberana, el propio Anderson reduce esta concepción al Estado, lo cual no es el caso de la Comarca, pues se encuentra *dentro de un Estado*, pero sin serlo ella misma.

Ahora bien, la comunidad es una conjunción de individuos que comparten lazos entre ellos. El más importante de dichos lazos es la “comunión” con los demás miembros, la correspondencia entre ellos que se extiende a lo largo del tiempo. La individualidad sólo es posible en la colectividad. Los sujetos están determinados por sus relaciones sociales, pero, al mismo tiempo, determinan el rumbo que ha de seguir el grupo en su conjunto y la “personalidad” del grupo como un todo. Bolívar Echeverría afirma que “el

¹¹ *ibid*, p. 23 a 25.

sujeto comunitario es el conjunto de los sujetos individuales”.¹² Para él:

El núcleo esencial de una individualidad concreta se encuentra en el concepto de reciprocidad. Concreto es el ser singular que se encuentra inmerso en un proceso en el que él, con su estar ahí y actuar, se encuentra “haciendo” a los otros, alterando su existencia, y en que, al mismo tiempo, se encuentra también dejándose hacer por ellos, asumiendo de un modo u otro los intentos de cambiarlo que provienen de ellos (...) De ser así, se puede pensar en una concreción que esté basada en compromisos (*verabredungen*) históricos como aquellos a los que se refiere Walter Benjamin en sus tesis de *El concepto de historia*. Compromisos de “larga (o muy larga) duración” que son capaces de convocar y juntar a seres humanos a través de cientos o incluso miles de años, otorgándoles una individuación o identificación perdurable.¹³

De acuerdo con lo anterior, si una parte significativa de los sujetos individuales deja de “hacer a los otros” y, por lo tanto, de “hacerse por ellos”, el sujeto comunitario desaparecería al menos en parte.

Tomando a Anderson y a Echeverría como referencia, podemos construir nuestra propia definición de comunidad: un grupo de gente que comparte un espacio geográfico determinado y por lo tanto un tipo específico de relaciones sociales (económicas y culturales), que aun sin conocer al resto de los componentes se asume como parte integrante del grupo, unida a él mediante lazos muy fuertes que le aseguran reciprocidad, pues se imagina a sí mismo en comunión con los demás miembros, alterando su existencia tanto como deja que alteren la propia. Los lazos de “larga duración” (aunque en este caso no se trate de una cultura milenaria) implican que los miembros del grupo, en la actualidad, comparten un pasado común que les asegura pertenencia, al tiempo que les da una noción de futuro, en que su destino está unido al

¹² Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 70.

¹³ *ibid.*, pp. 128, 129.

del grupo.

Todo ello lo encontramos en La Laguna: los laguneros comparten la idea de comunidad porque participan de la experiencia de la vida campesina, la dureza de ésta, la injusticia de la explotación en muchos casos. No conocen a la totalidad de los laguneros, pero los consideran imaginariamente como parte de su comunidad; el hecho mismo de que se asuman como *laguneros*, nos habla de que se *identifican* con la región, con el resto de los habitantes, que afirman la existencia de un modo de ser particular. Desde nuestra perspectiva, dicha forma de ser se moldea a partir del cultivo algodonero: son los hombres del algodón¹⁴. El algodón se produjo en pocas regiones en nuestro país; la Comarca fue la más importante. Su producción ni siquiera abarcaba completos a los estados de Coahuila y Durango, sino sólo a una porción de cada uno de ellos (nueve municipios), que en conjunto componen la Comarca.

María Vargas-Lobsinger afirma que “la Comarca Lagunera, como región agrícola, con sus campos cubiertos de algodones que le dieran fama como una de las regiones agrícolas más ricas del país, ya no existe”.¹⁵ En tanto que la economía de la región ha sufrido importantes cambios estructurales que abordaremos más adelante, podemos coincidir con ella. Ya no es una región algodonera; ahora prevalece la producción ganadera-lechera e industrial (maquiladora). Sin embargo, la identificación de los habitantes de la región con este nombre no desaparece. No se han borrado del todo sus particularidades culturales, entre ellas el canto cardenche. Precisamente nuestra tesis intentará clarificar en qué medida la desaparición del algodón, el abandono del campo y sus consecuencias, se relacionan con la del citado género musical, pues sostenemos que toda su formación se construyó alrededor del cultivo mencionado. Si las condiciones de trabajo, el clima, la escasa población previa que obligó a la atracción de

¹⁴ Al respecto, Echeverría sostiene la existencia de *individuaciones colectivas* (los hombres del maíz, arroz y trigo) “que se ordenan en torno a la apuesta por el cultivo de una planta alimenticia preferente como núcleo cualitativo del mundo de la vida”. Aunque el algodón no es estrictamente una planta alimenticia, en la Comarca Lagunera —y presumiblemente en los demás lugares donde se cultiva— ha sido el núcleo en torno al cual se ordenó la vida de quienes lo trabajaron. *Op.cit.*, p. 129.

¹⁵ María Vargas-Lobsinger, *La comarca Lagunera, de la revolución a la expropiación...* p. 11.

mano de obra para producir hubieran sido distintas, probablemente el género no hubiera tenido lugar. En todo caso, cabría preguntarse si las condiciones económicas actuales les permiten a los laguneros imaginar un futuro colectivo en el lugar donde ellos y sus tradiciones nacieron.

1.4. El canto cardenche

El canto cardenche es definido por diversos autores como un canto popular polifónico a capella.¹⁶ Es decir, se canta a varias voces (tres o cuatro) sin un acompañamiento de instrumentos musicales. Como se dijo anteriormente, la mayoría de las canciones hablan mayoritariamente de amor, que, para ellos, es sufrido. Por eso las voces son cantadas con toda la elocuencia de quien pena por un desprecio y necesita desahogarse. El carácter musical del género se debe al efecto del sentimiento y no a la intervención de instrumentos musicales: la música radica estrictamente en la voz.¹⁷ Con dicho instrumento (la voz) se construye poesía oral¹⁸, con una estructura no canónica, directa y sin complicación de sentido (no es posible entender algo distinto a lo que el cantor quiere transmitir).

Como veremos más adelante, en la construcción de las letras no se emplean rígidos patrones métricos ni elaboradas figuras retóricas; tampoco se obedece la afinación o

¹⁶ José Ignacio Cárdenas. "Presentación", en *Tradiciones musicales de La Laguna*, p. 5; Roberto Portillo, "Contenido musical de la canción cardenche", en *ibid.*, p. 32; Héctor Lozano, *op cit.*, p. 14, 18; Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷ En el capítulo 3 hablaremos de las voces y otros elementos que conforman acto del canto.

¹⁸ María Dolores Abascal define la oralidad "en primer término como el fenómeno del flujo de la voz en la pronunciación de la palabra". Este flujo, naturalmente, implica un proceso de recreación, por lo que podría oponerse al texto escrito. (*La teoría de la oralidad*, p. 19). Por su parte, Paul Zumthor afirma que la poesía oral está compuesta de un "conjunto coherente en la conciencia colectiva". El texto poético oral es "recibido sin intervención de la escritura". Para ello, es indispensable que el texto pase por la "voz humana y lo que ella implica: esa incongruencia entre el universo de los signos y las fuertes determinaciones de la materia (...), esa ruptura de las lógicas". La voz, a su vez, "exige el lenguaje, y goza con respecto a él una libertad de uso casi perfecta, puesto que culmina en el canto". Es posible distinguir a la poesía oral "por la intensidad de sus caracteres (...). El texto poético oral parece ser aquel en el que más densas son las señales [semánticas]". Por eso, "ni la letra del texto, ni la melodía importan absolutamente como tales". *Introducción a la poesía oral*, pp. 10, 48, 59, 237.

rítmica exacta de la música occidental. Por lo tanto, para nosotros el momento clave es la interpretación. Es ahí donde se expresan los gestos, actitudes, carácter, sensibilidad y estado de ánimo de quienes cantan (por ejemplo, en la pausa a capricho, que abordaremos más adelante), todo ello sostenido por la voz y articulado en torno a ella.

Así pues, consideramos que la estructura del canto cardenche tiene tres componentes: la música producida por la voz, las letras (lo que se dice) y el momento de interpretación (o performance), en el cual encuentran su realización las relaciones sociales que se establecen en torno al hecho de cantar, a través de la gestualidad individual y colectiva. El canto es una forma de socializar (compartir penas), de construir comunidad —de formar lazos (el “compañerismo profundo, horizontal” de que habla Anderson)—, de transmitir información. La comunidad se construye en la temporalidad ajena al trabajo, pero es moldeada por éste, por el tipo de labor realizada, por los horarios impuestos. Debemos destacar la importancia de la oralidad en la comunidad campesina lagunera. Estos cantos son transmitidos de una persona a otra y de generación en generación. La oralidad permite un contacto directo entre los miembros de la comunidad y le da cohesión a la misma: “La oralidad asegura su pervivencia porque tanto el texto como el espectáculo de la voz admirada y sentida producen un placer compartido que mantiene la cohesión de la comunidad”.¹⁹

1.5. Sobre el nombre

Existe un común acuerdo sobre el origen del nombre de la canción cardenche. El cardenche o cardencha es una planta (un cactáceo) que vive en el desierto. Sus espinas tienen la particularidad de estar envueltas en una capa fina —como una pajita—, que a su vez tendría unas micro-espinas en sentido contrario a la punta filosa. Así, cuando una espina ha entrado en la carne, es posible extraer la espina, pero la capa

¹⁹ María Dolores Abascal, *op. cit.* p. 20

que la cubre queda dentro de la piel. Esta pajita es muy difícil de sacar, porque las minúsculas puntas lo impiden. Entonces, si se jala hacia fuera, la membrana desgarrar la carne. De cualquier modo, es necesario extirparla, pues de lo contrario se puede infectar la herida. Para sacar la capa sin desgarrar, de todas formas se debe abrir la piel. En cualquier caso, queda un dolor agudo durante mucho tiempo y, además, una cicatriz.

De esta situación toma su nombre el canto, pues se hace una analogía entre el dolor provocado al espinarse por la planta y el que deja el amor cuando no es correspondido o es traicionado. Se trata de un dolor agudo, que se clava profundamente en el corazón, difícil de eliminar y que, inevitablemente, deja sus huellas en quien lo vivió. Casi podría decirse que el género tendría un subtítulo, por lo que su definición más exacta — siempre de común acuerdo— sería Canto cardenche, canciones de amor y de desprecio. Como veremos más adelante, éste es el tema primordial de la canción cardenche. De las 80 cardenchas que sabemos se han recuperado (por lo menos la letra), un total de 34 hablan de distintos aspectos del amor: cortejo, sentimiento amoroso del que canta, aventuras extraconyugales, amor correspondido, ya sea éste realizado o no —en la mayoría de los casos no—, traición. Por su parte, 26 hablan del desprecio sufrido por un hombre a manos de una mujer. El señor Juan Sánchez (finado), uno de los cantores más importantes de Saporíz, Durango, hace la siguiente afirmación, que versa sobre el nombre de la canción y también acerca de la situación actual de este tipo de música:

Ora no, ora no, fíjese (...): hay cine, hay baile y bueno, muchas cosas y por donde quiera hay; raro es el que no tiene grabadora. En todas las casas hay música, televisión onde divertirse, y entonces no... por eso le digo yo que las canciones de amor es muy lastimosa. Por eso la nombraron canción cardenche. Usted se encaja, mire hay unos que le decíamos perdidas; también es cardenche. ¡Ora pa' quitárselo! Si simplemente lo agarra usted, se lo quita, se lo encaja aquí y ya es un fuego condenado ai. ¡Y lastimoso! Porque mire, le estira usted y ya le queda aquella

cosa prendida, así queda en las canciones esas de amor, así les queda a las mujeres.²⁰

La canción cardenche es también llamada laboreña, debido a que se interpretaba al finalizar las labores, que, según nos refieren los cantores, duraban de sol a sol. Ya entrada la noche, los trabajadores algodonereros se reunían a cantar sobre los montes formados por desperdicios vegetales. Por eso, otro de los nombres que se le da es canciones de basurero. No se piense que estos basureros eran de alguna manera como los actuales en las ciudades. Los cantores explican que no son propiamente “basura”, sino que se trata del cañajote resultado del trabajo.²¹ Estos restos se apilaban en las orillas del pueblo; como estaban lejos del patrón, y en lo alto, eran lugares ideales de reunión. De esta situación se desprende otro nombre que se le da al canto: canto orillero, lo que claramente refleja la marginalidad del grupo que lo producía.²²

Mientras cantaban, los campesinos acostumbraban beber sotol, una bebida alcohólica que se obtiene destilando la planta del mismo nombre. Su olor y sabor son bastante fuertes, así como la cantidad de alcohol que contiene. Por los efectos que tenía sobre los cantantes, al canto se le llamaba también de borrachos.

Todo lo anterior nos indica varias particularidades:

1. No se cantaba en cualquier momento del día, sino durante la noche, cuando se podía ejercitar una sociabilidad.
2. Su ejecución requiere de al menos tres cantores (pues son tres voces); no se da

²⁰ José Luis Urdaibay (prod.), *op. cit.*

²¹ Entrevista a cantores cardencheros. *Vid*, anexo 4.

²² James C. Scott afirma que en *espacios sociales sin vigilancia* hay una “relativa libertad de expresión [pues] no alcanzan a llegar el control ni la vigilancia de los dominadores [y están integrados] por confidentes cercanos que compartan experiencias similares de dominación”. Sobre el consumo de alcohol afirma: “La importancia de la taberna o sus equivalentes como espacio del discurso antihegemónico residía no en que estimulara el consumo de alcohol o estuviera relativamente aislada de vigilancia, sino en el hecho de que era el punto de mayor concurrencia no autorizada de obreros y vecinos de las clases bajas”. *Los dominados y el arte de la resistencia*. pp. 50, 149, 151

en solitario, sino como parte de las acciones comunitarias.

3. De manera significativa, el canto cardenche se hace para ser escuchado por el mismo grupo que lo produce, no es un canto hecho para una audiencia ajena al performance musical. En vez de que un grupo ejecute la música con una división imaginaria pero significativa con el público (por ejemplo en aquellos géneros en que los músicos y bailarines se encuentran sobre una tarima como sucede en otras tradiciones mestizas), los cantores se ubican en el mismo plano que el resto de los campesinos,²³ comparten con ellos el trago, la plática y el espacio; no están siendo juzgados por ellos. Esto nos lleva a una cuarta característica:
4. La intimidad del canto, que permite una cercanía especial entre los concurrentes, un sentimiento de fraternidad. Se dice que “anteriormente [cantaban] abrazados”.²⁴

La música entonces es un elemento de cohesión de la comunidad. Los propios nombres que se le dan a la canción son un espejo de la realidad que rodeaba a los campesinos que la interpretaban. El canto, aunque es una actividad primordialmente masculina, no restringe su alcance a los miembros varones de la comunidad; las canciones de desprecio se interpretaban para ser escuchadas por las mujeres, ya sea que estuvieran presentes durante su ejecución o no.

²³ Ello no quiere decir que en la región no haya uso de cuerdas, baile, división entre músicos y público, pero ése no es el tema tratado en esta tesis.

²⁴ José Ignacio Cárdenas, *op. cit.*, p. 5.



El cardenche, de donde toma su nombre el canto

1.5.1. Las tragedias

Las tragedias son una modalidad del canto cardenche; también es un canto polifónico a capella. Principalmente se produjeron en el ejido La Flor de Jimulco, pero en la actualidad están extintas y hay muy poca información sobre ellas. Su particularidad radica en que, en vez de hablar de amor, narran la muerte violenta —trágica— de un personaje, y las causas que la produjeron. Entonces, aunque la estructura de interpretación es muy similar (se utiliza el mismo tipo de voces, etcétera), la temática es totalmente diferente.

Además, las tragedias se distinguen de las canciones cardenches en que narran acontecimientos verídicos y algunas contienen las fechas en que sucedieron. Por lo que entendemos, las tragedias son cercanas al corrido en el sentido de que funcionaban como vehículos de información, es decir, narran hechos que pueden ser importantes o resultar de interés para la comunidad. En principio entendemos que pudieron ser compuestas por testigos presenciales y que no transcurrió mucho tiempo entre el evento relatado y la composición de la tragedia.

Generalmente están narradas en tercera persona y contienen patrones rítmicos —ausentes en las cardenchas—. Éstas últimas, por su parte, no contienen ningún tipo de fecha y básicamente son descripciones de situaciones sentimentales compuestas en primera persona, porque se está hablando del sentimiento propio del que compuso o cantó la cardencha. A pesar de estas diferencias, las tragedias son consideradas canto cardenche.

1.6. Hipótesis sobre el surgimiento del canto

Las hipótesis sobre el surgimiento de la canción cardenche son muy variadas, aunque ninguna es concluyente. A continuación las presentaré y expondré la mía.

Algunos autores consideran que el canto pudo tener su origen en la época colonial. Roberto Portillo, tras hacer un análisis musical concluye:

“Podríamos considerar el origen de este género como de la época colonial; sin embargo no podemos aseverarlo decididamente pues, si bien presupone ornamentación propia de la época referida, e inclusive obedece de diversas maneras a los cánones de la interpretación del Renacimiento y el Barroco; manifiesta, tanto en la línea melódica como en el texto, un señalado lirismo, arquetípico de las expresiones románticas del siglo XIX”.²⁵

La hipótesis colonial nos resulta poco probable, pues en la época colonial la región estaba prácticamente deshabitada. A pesar de que se hicieron varios intentos por poblarla, fracasaron rotundamente y sólo se establecieron núcleos de población que podríamos llamar “intermitentes”, porque aparecían y desaparecían, pues al parecer la población se encontraba atemorizada ante los constantes robos y asesinatos cometidos por indios. Esta situación continuó en el siglo XIX.²⁶ La prensa de la época no señala de qué pueblos se trata (kikapúes, seminolas, lipanes, comanches), simplemente los consigna como “indios bárbaros” o “salvajes”, contra los cuales se ejerció una guerra de exterminio sistemática. Para ilustrar reproducimos la síntesis de una nota aparecida en el periódico El Universal el 3 de agosto de 1849:

El señor Ángel Trías propone al ministro de Guerra y Marina un plan para acabar la guerra contra los bárbaros, en el que se tendría que emplear fuerza de todos los estados fronterizos, colocándola en puntos que anteriormente habían sido presidios militares. También hace propuestas de colonización.²⁷

²⁵ Roberto Portillo, *op.cit.*, p. 36.

²⁶ Martha Rodríguez, *Historias de resistencia y exterminio Los indios de Coahuila*. p. 27- 54.

²⁷ T. Rojas Rabiela (coord.). *El indio mexicano en la prensa nacional del siglo XIX: Catálogo de noticias*,

Ante esta situación, sería difícil que se tratara de una tradición de origen colonial, simplemente porque no existían las condiciones que hubieran permitido su conservación y transmisión de generación en generación hasta llegar nuestros días. Estas condiciones sólo se presentaron a finales del siglo XIX, cuando la Comarca Lagunera se convierte en región algodonera y se consolidan núcleos de población en ella.

Por su parte, don Vicente T. Mendoza reúne diversas hipótesis, aunque no se anima a identificarse con alguna:

La primera señala que los inmigrantes de estas tierras llegaron y vivieron —hasta el reparto agrario de 1936— en tal grado de penurias que les era imposible adquirir algún instrumento musical para acompañar sus canciones (...) Otra versión sugiere que los trabajadores llegados del sur, especialmente Zacatecas, gustaban de cantar sin acompañamiento instrumental (...) cantaban a tres o cuatro voces mientras otros simulaban un acompañamiento instrumental (...) Este estilo fue imitado por los pobladores, mas no lograron ese objetivo en su totalidad, quedando solamente en conjuntos de tres o cuatro voces. La tercera versión sostiene que el estilo cardenche llegó tal como se le conoce a través de inmigrantes que procedían de Juan Aldama y Miguel Anza, Zacatecas. Y una más, que sostiene que este estilo interpretativo de canción es originario de la Laguna, pues sus antiguos habitantes ya lo interpretaban al imitar aullidos de coyotes o cantando en las cuevas y haciendo una segunda voz a la que producía el eco.²⁸

Retomaremos las primeras tesis al proponer la nuestra. Por lo pronto, la cuarta hipótesis expuesta por T. Mendoza, la del origen prehispánico, nos parece casi imposible, pues

tomo III. p. 10.

²⁸ Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, p. 13-14.

los grupos indígenas que habitaban la región prácticamente fueron exterminados y no “convivieron” pacíficamente con los colonizadores que llegaron a intentar poblar la zona. Todavía en el siglo XIX se contrataba mercenarios y se empleaba militares para capturar, asesinar, envenenar o “detener” a los “indios bárbaros” que poblaban la zona,²⁹ por lo que difícilmente se habría respetado e incorporado alguna de sus expresiones culturales, conservándola durante tanto tiempo. En nuestra opinión estamos ante una expresión mestiza.

Un tercer autor, Héctor Lozano, sostiene que al volver “la Compañía de Jesús a México el 7 de junio de 1814, [se puede hacer un recorrido] de las pastorelas que aparecieron por las diferentes regiones como el Bajío, Zacatecas, Saltillo y otros lugares cercanos a la región”. Él afirma que la llegada de la pastorela a la Comarca Lagunera se da a mitad del siglo XIX y que la polifonía religiosa influyó a la profana, por lo que necesariamente es anterior a ésta.³⁰

La parte que más sustento histórico puede darnos se halla en las tragedias. Como hemos dicho, se trata de narraciones épicas o sobre la muerte de determinados personajes, incluyendo las fechas en que sucedieron. Ellas nos pueden dar una idea de la antigüedad de esta tradición, no en el sentido de saber exactamente cuándo nació, sino en qué época ya es posible encontrarla, y en este sentido coincidimos con Héctor Lozano, quien afirma: “para poder llegar a algo más exacto en cuanto a la precisión de la antigüedad (...) las canciones de amor y desprecio no proporcionan datos, pero en las tragedias sí podemos obtener referencias (...) La más antigua que se menciona en dos canciones es el año 1892, en la Tragedia ‘la muerte de Melchor Gloria’ y ‘José Telésforo’ (...) pero para esta fecha la estructura literario-musical de la canción cardenche ya estaba perfectamente definida”.³¹ A pesar de ello, nos gustaría aclarar que consideramos que las canciones de amor y desprecio sí nos pueden dar datos

²⁹ T. Rojas Rabiela, *op. cit.*, p. 6, 28, 54, 60, *et al.*

³⁰ Héctor Lozano, *op. cit.*, p. 153, 161.

³¹ *Ibíd.*, pp. 162, 163, 165.

sobre el origen de la tradición. No es necesario para ello que mencionen explícitamente una fecha. A través de la estructura de las letras podríamos saberlo. Además, aunque las tragedias no son el tema principal de esta tesis (están extintas), pueden servir como fuentes de primera mano para conocer una parte de la historia regional.

1.6.1. Nuestra hipótesis

Visto lo anterior, para nosotros quedarían descartadas la mayoría de las hipótesis presentadas. Sin embargo, la de Héctor Lozano debe tomarse en cuenta, pues este autor demuestra las coincidencias entre la música religiosa llegada a la Comarca Lagunera a mediados del siglo antepasado y la estructura musical del género en cuestión; diversas fuentes confirman la llegada de campesinos provenientes de Zacatecas a la región.³² Tomando en consideración estas dos particularidades, podríamos definir nuestra hipótesis en los siguientes términos:

Desde el último tercio del siglo XIX se presentó en nuestro país, como en otros del continente, un fenómeno migratorio hacia las fronteras que no se habían ocupado durante la Colonia. Estos lugares, cuyo acceso se facilitaba por la construcción de infraestructura de comunicación —el ferrocarril—, eran foco de atracción para miles de migrantes, pues en principio, ofrecían trabajo y mejores condiciones de vida.³³ Éste fue el caso de la Comarca Lagunera.

Por otro lado, en 1887-1888 las exportaciones mexicanas de plata eran de 607,000 kgs. Esta cifra subió a 2.3 millones entre 1910 y 1911, “periodo en el que ya representaban aproximadamente un tercio de las exportaciones mexicanas”. Sin embargo, “en la práctica, la mayoría de los mexicanos se benefició tan poco del crecimiento del sector exterior como los brasileños del noreste, que se quedaron igual que antes cuando el

³² Entrevista a promotores de Culturas Populares; Arnold Bauer. “La Hispanoamérica rural, 1870-1970”, p. 139.

³³ Nicolás Sánchez Albornoz. “La población de América Latina, 1850-1930”, p. 127-129.

café atrajo el centro de gravedad económico hacia el sur”.³⁴ Desde la Colonia, Zacatecas era zona minera, platera principalmente. Si a pesar del auge económico de finales del siglo XIX los mineros no mejoraban sus condiciones de vida, es posible que aprovecharan las rutas de migración y se dirigieran a La Laguna, considerando que el algodón estaba en pleno auge y que “los productores de algodón de los campos de La Laguna con recientes sistemas de irrigación, pagaban los salarios agrícolas más altos de México”.³⁵

Norman Long y Bryan Roberts señalan que en América Latina, incluyendo zonas de México como la Comarca Lagunera, hasta 1930 “gran parte del trabajo en las plantaciones era estacional y lo proporcionaban los campesinos ligados a las economías de subsistencia de sus pueblos. Incluso se reclutaba trabajadores mineros en los pueblos campesinos, siendo habitual que los mineros dejaran a sus familias allí, adonde retornaban con frecuencia: el fenómeno del minero-campesino”.³⁶ Debemos recordar que alrededor de 1880 La Laguna ya era una región articulada, gracias al cultivo de algodón.

En este sentido, discrepamos con Héctor Lozano cuando afirma que en las letras de las canciones no se pueden encontrar datos sobre el origen del canto, pues hay canciones que hacen referencia directa a la nostalgia por el lugar de origen de quien la compuso y en particular a Zacatecas como tal. En la canción *Luna, dime ¿cuándo llenas?* encontramos un ejemplo de esto. Asumimos la posibilidad de que el compositor hubiese migrado desde Zacatecas, dejando allí a su familia, particularmente a su madre, pues sabemos que hasta hace poco, en los fenómenos migratorios los hombres tenían mucha más movilidad que las mujeres:

Tú me has dejado en un jardín de flores
para que corte la flor que a mí me agrada,

³⁴ William Glade. “América Latina y la economía internacional, 1870-1914”, pp. 15, 16.

³⁵ Friederich Katz. “México, la restauración de la República y el porfiriato, 1867-1910”, p. 48.

³⁶ Norman Long; Bryan Roberts. “Las estructuras agrarias de A.L. 1930-1990”, p. 298.

tú bien lo sabes, que ya se murió mi madre
en Zacatecas, esa suerte le tocó.

Esto se confirma con la información que nos proporcionaron los promotores de Culturas Populares de Coahuila.³⁷

LE: Nosotros cuando fuimos al encuentro de promotores allá en Zacatecas, había gente que nos decía que en Zacatecas hay registros de que también fue una zona cardenchera y que todavía hay gente que han escuchado ahí en el rancho en Zacatecas, que se canta cardenche.

JM: Y yo digo que Zacatecas debe haber, porque Zacatecas tiene mucho que ver con la formación de la Comarca Lagunera, eso es innegable.

MRR: ¿En qué sentido?

JM: En que una gran cantidad de familias zacatecanas emigraron en las épocas de bonanza al cultivo algodónero. Con ellos trajeron muchas costumbres, de alimentación, celebraciones, de expresiones.

MRR: ¿Y los zacatecanos que venían eran de por sí campesinos? ¿O eran mineros?

JM: Muchos sí eran mineros, pero la mayoría venían como peones en la época de bonanza.

MRR: Trabajadores temporales...

JM: Sí, lo que ellos llaman los bonanceros, que eran trabajadores temporales, y muchas de las herramientas de trabajo de La Laguna vienen de Zacatecas.

Así pues, resulta viable suponer que el canto cardenche tiene origen a partir de la

³⁷ Ver nota 1 del Capítulo 3.

llegada de migrantes mineros zacatecanos, que se dirigieron como bonanceros a La Laguna, llevando consigo esta semilla de la polifonía a la región, que posteriormente, ya en la Comarca, se transformaría en lo que actualmente es el canto cardenche. Aquí se refuerza nuestra diferencia con Héctor Lozano (cuando afirma que las letras no ayudan a esclarecer el origen), pues aunque él mismo indica que la música religiosa influyó a la profana en el aspecto musical, no contempla que en las letras de los cantos hay connotaciones religiosas bastante claras, tanto en la estructura sintáctica como en la exposición, y referencias a imágenes del catolicismo (*vid.* Capítulo 4).

Ante esta situación, nos resulta irrelevante que se tratase de una imitación, de un gusto por el canto a capella, o una pobreza exacerbada, pues en todo caso estos elementos serían compartidos por los recién llegados y los trabajadores originarios de la Comarca.

1.7. Constantes temáticas

A diferencia de lo que ocurre con muchos otros géneros mestizos en el continente: llaneras de Venezuela y Colombia, huayno andino, zamba argentina, entre otras, que hablan explícitamente sobre la dureza del trabajo, la relación con los patrones, las herramientas, el tipo de labor realizada y el producto obtenido, en la canción cardenche las referencias directas que hace a todos estos elementos son mínimas (algunas sobre cansancio del trabajo, la flora, fauna y estío). A pesar de ello, nosotros sostenemos que en las constantes temáticas abajo descritas podemos encontrar reflejada a la comunidad y la vida del campesino algodonero de la Comarca Lagunera.

Existen en la canción cardenche ciertos temas recurrentes. Se hace una caracterización especial del amor, identificándolo con el desprecio y la traición; junto a éste se habla de la separación, que puede ser de dos tipos: de los padres y de la mujer amada.

Tanto la mujer como los padres y hermanos juegan un papel importante en las letras de

las canciones: son el núcleo básico del cantador. Los padres y los hermanos aconsejan a quien canta sobre la vida: le infunden su sabiduría y una forma de comportarse con rectitud en el mundo. Aquí, un fragmento de la cardencha *Cuando yo me separé*:

Mis padres me lo evitaron
me dieron muchos consejos
me dieron muchos consejos
cumplieron con su deber.

Sin embargo, cuando estos consejos no son seguidos, el que canta relata lo que sucede: puede caer en “desgracia”, en prisión o llegar a la muerte. Aquí dos ejemplos:

Por soberbio y desobediente (fragmento)

Por soberbio y desobediente
ya mis padres eran un agracia,
ora me encuentro tirado a la desgracia,
quién me lo manda
si ese mal yo lo busqué

Huérfano soy (fragmento)

Estos consejos me dieron
mis padres al fallecer:
que no me echara a los vicios
por causa de una mujer

Si caigo preso
por algún delito grande,
me mandas avisar
¡Ay! Desde entonces
tenía mis padres yo.

No se piense que estos dos temas (muerte o desgracia) se restringen a la desobediencia de los padres. También se invoca la muerte cuando hay un sentimiento de que la vida no vale:

¡Valía más que la muerte viniera!,
ojalá que un sepulcro se abriera,
le pediste a un Dios que viniera,

por mi vida y la tuya también.³⁸

Desde nuestra perspectiva, este anhelo de la muerte se liga con la falta de esperanza que traen consigo las condiciones en que se desarrolla la vida campesina; la única alegría que podían tener en la tierra los campesinos aldoneros es la de encontrar el amor de una mujer, pues “el hombre casado no es pobre ni es infeliz”.³⁹ La riqueza de la que hablan —a falta de otra— es la del amor femenino:

Pues yo riquezas
nunca las he tenido
porque no me amas
con todo el corazón.⁴⁰

¿Qué no ves mis ojos
cansados de llorar?
Salgo de mi trabajo
contento vengo a verte,
que con sólo verte
disipo lo cansado.⁴¹

Cuando no tienen siquiera eso, recurren a la religiosidad, invocando a Dios y a la muerte, promesa de una vida mejor en el más allá. Veamos:

Al pie de un árbol
mi alma se encuentra triste
y aluminada
con la luz de la mañana

Salió y me dijo
que era esperanza vana
volverla a ver
mejor me duermo yo.⁴²

³⁸ Canción *Las borrascas*.

³⁹ Canción *No hay como Dios*.

⁴⁰ Canción *Amigo, no te emborraches*.

⁴¹ Canción *Cierra esos ojos*.

⁴² Canción *Al pie de un árbol*.

Aquí, el “dormir” puede ser tomado en el sentido de “morir”, pues es bien sabido que popularmente se usa “dormir” o “ir al sueño eterno” como eufemismos para expresar que una persona ha muerto. Esto no quiere decir que en todas las ocasiones en que se emplea dicha palabra signifique lo mismo, pues en algunas letras se refieren al sueño como necesidad vital.

Para este punto, nos apoyamos en Anderson, quien afirma:

Si la forma en que muere un hombre parece de ordinario arbitraria, su mortalidad es inevitable (...) El gran mérito [que según el mismo autor no tienen ni el liberalismo ni el marxismo] de las concepciones del mundo religiosas tradicionales (que naturalmente deben distinguirse de su papel en la legitimización de sistemas específicos de dominación y explotación) ha sido su preocupación por el hombre-en-el-cosmos, el hombre como un ser de especie, y la contingencia de la vida. [Dichas religiones han dado una] respuesta imaginativa a la carga aplastante del sufrimiento humano: enfermedad, mutilación, pena, edad y muerte. [Han obsequiado] promesas de inmortalidad, transformando la fatalidad en continuidad (...) la contingencia en significado [*cursivas mías*].⁴³

Hay, además, una tendencia al asesinato femenino (al menos en las canciones) cuando se descubre que un hombre ha sido “deshonrado” por su pareja. Si el “amante” de la mujer es un amigo del agraviado, el hecho se lee como traición, y entonces, ambos amantes deberán morir:

Amigo, amigo,
con usted traigo un sentimiento
quisiera decirle, pedazo del alma mía,
por esa mujer;
pero usted la admitió, amigo,
porque es traidor (...)

Hoy que la encuentre
le echo balazos
y a usted también, amigo,
porque es traidor.⁴⁴

⁴³ Benedict Anderson, *op. cit.*, pp. 27, 28.

⁴⁴ Canción *Amigo, amigo*.

Voy a exponer otro ejemplo por parecerme de gran valor, ya que es de los escasísimos que están escritos desde la perspectiva femenina, aunque lo más probable es que haya sido compuesta por uno o varios hombres:

Cuando una mujer casada
pretende amar otro hombre
no le hace fuerza que lo sepa su marido (...)

La mujer dice así:
—yo he de amar a mi querido,
aunque me cueste
la vida por su amor.⁴⁵

Un factor gravita siempre: el consumo de alcohol. Se bebe sotol para abrir la garganta, pero también para relajarse, para desahogar las tristezas de la vida, para llorar, como se ve en la canción *Al pie de un verde maguey*:

Al pie de un verde maguey
yo me quedé,
mi amor se quedó dormido
qué ingrato fue.

Al canto de los borrachos yo disperté,
qué crudo vengo,
quiero curarme,
no hallo con qué.

Pero, ¡ay, Dios mío!
Quítame esta cruda me va a matar.
La Virgen de Guadalupe
me ha de ayudar.

Generalmente, en el canto se refiere que se bebe durante la madrugada. Ésta y el amanecer son constantes temáticas que van acompañadas del cielo, la luna, las estrellas y el sol. Ello se explica por el hecho de que muchas noches los cantores permanecían juntos hasta el amanecer. Además, sabemos que en las comunidades campesinas la “lectura” del firmamento es muy importante, pues indica la época del año

⁴⁵ Canción *Cuando una mujer casada*.

(que marca los ciclos agrícolas), la ubicación geográfica, la hora e inclusive aspectos que la población urbana desconoce por completo, por ejemplo si va a llover o no y el “recorrido” que hacen los astros en el cielo:

¡Ah! Qué alta se ve la luna
más alta la quiero ver
así estaba la mañana
cuando te empecé a querer.⁴⁶

Sale la luna y se mete el sol
y a lo profundo se va a meter
corren las nubes para los mares
a agarrar agua para llover.⁴⁷

La mayoría de las letras están escritas en primera persona (“salgo a buscar a mi amor”, “por Dios que no puedo sufrir esta pasión”, etcétera). Otras letras no hablan de acciones propias, sino que describen las de un tercero (padres, novias, amigos) o son conminaciones (“amigo, no te emborraches”), peticiones de ayuda (“ay, Dios mío, quítame esta cruda”), o simplemente el que habla se dirige a otra persona (“dime qué te ha sucedido”).

En todo caso, lo que se puede inferir acerca de la comunidad en que se desarrolló la canción cardenche (la Comarca Lagunera) es lo siguiente:

- a) El amor y la pareja como apoyo emocional que permite enfrentarse al mundo.
- b) La familia nuclear (padres, hermanos) como formadora de individuos a los que transmite valores y modos de actuación.
- c) La importancia de la amistad y de las relaciones comunitarias.
- d) La dureza del trabajo y la tendencia a ahogar las penas en alcohol.
- e) Las largas jornadas de trabajo que culminaban de noche, por lo que la madrugada era el tiempo adecuado para el esparcimiento, para la sociabilidad.
- f) La importancia de la oralidad en la constitución de la comunidad.
- g) La procedencia de campesinos de otras tierras, que se nota en la nostalgia por el lugar de origen.
- h) Las relaciones sociales de producción que derivan en un sentimiento de invalidez de la vida, anhelo de la muerte, de tristeza permanente y, por lo tanto, de religiosidad.

⁴⁶ Canción *¡Ah! Qué alta se ve la luna.*

⁴⁷ Canción *Sale la luna y se mete el sol.*

Capítulo 2. Contexto de la metamorfosis. Breve recorrido sobre la historia de la Comarca Lagunera

Hasta ahora hemos hecho una caracterización general del canto cardenche y del contexto en que consideramos se desarrolló. A continuación haremos un breve recorrido por la historia de la Comarca Lagunera. El objetivo de este capítulo es mostrar el marco actual del cardenche, en que, tras un largo periodo de descomposición y *abandono* del campo, se modifica el marco jurídico de la tenencia de la tierra, con lo que se acelera la desintegración de las comunidades locales, asimiladas a lo que fue —y en algunos casos aún es— el ejido. Nos interesan las transformaciones sufridas por la región en los últimos años y establecer una relación entre el proceso de transformación del canto (que como sostenemos en el cuarto capítulo es de forma estética a forma artística) y los cambios circundantes en la estructura económica, política y social de nuestro país. Repetimos que consideramos al canto como un fenómeno relacionado estrechamente con el campo y la vida campesina.

Para efectos de esta tesis, hemos dividido la historia de la Comarca Lagunera en tres etapas. Cada una de ellas, a su vez, corre paralela a momentos del desarrollo del canto (siguiendo la división en cinco momentos de Paul Zumthor; *vid.* Cap. 3). En este trabajo nos ocupamos principalmente de la tercera etapa, la de la historia reciente, pero no por ello dejaremos de mencionar las dos primeras, de las que, por otro lado, existe suficiente información en otros textos.

2.1. Nacen la Comarca y su hijo, el canto

El primer periodo va de la mitad del siglo XIX hasta 1936. En este punto encontramos la formación de la Comarca Lagunera, al dar inicio el cultivo del algodón. Debemos

recordar que la región sí estuvo poblada con anterioridad, pero, por las razones expuestas en el capítulo 1, en las hipótesis sobre el surgimiento del canto, no vemos que pueda considerarse a la Comarca como región articulada o al menos en relación con el desarrollo del canto.

En esta primera etapa situamos el origen y apogeo del canto, como ya mencionamos anteriormente, pues en toda la región podían encontrarse campesinos cantores y una constante actividad creadora y de transmisión-recepción. El periodo culmina en 1936, cuando en la zona se llevó a cabo la Reforma Agraria. En este momento cambia la situación de La Laguna, se establecen nuevas formas de propiedad de la tierra y de organización. También hay una aproximación media a la fecha antes señalada en que, según coinciden las fuentes, se dejaron de componer canciones.

La Comarca, como se ha dicho, nace en el siglo XIX. A partir de entonces comienza el cultivo de algodón, producto principal de la región durante más de un siglo. El proceso se vio favorecido por la guerra civil de los Estados Unidos (1861-1865), pues durante y después de ésta se presentó una baja en la producción algodonera de aquel país y un aumento de la demanda de algodón mexicano.

La consolidación de la región se logró alrededor de 1880; para entonces el algodón ya era su principal producto.¹ En este año llega a la Comarca el primer ferrocarril. Dicho medio permitió el transporte de la producción algodonera a través de su bien conectada red. Tomás Martínez afirma: “Esta región, dedicada a la producción de algodón, tenía un mercado nacional cautivo y monopolístico desde 1850 y en 1907 se convierte en mercado internacional, ya que también se empieza a exportar a la frontera norte”.² Las haciendas estaban en manos de compañías extranjeras, aunque también había propietarios mexicanos. El cultivo de algodón depende de la “disponibilidad de agua de

¹ Judith Adler, “El cultivo del algodón”, en Tomás Martínez, Judith Adler, *et. al.*, *La Comarca Lagunera. Parte III: Análisis de su problemática*, p. 47; Manuel Plana, “La cuestión agraria en La Laguna durante la Revolución”, p. 58.

² Tomás Martínez, *El costo social de un éxito político...* p 27.

riego”, escasa en la región por ser desértica; el riesgo lo aumentan las “corrientes de aire, heladas o plagas”. Por ello, sólo pueden producir algodón quienes cuenten con “grandes capitales para invertir y respaldarlos”.³

Las tres primeras décadas del siglo XX fueron de bonanza para la región. La Laguna se incorporó activamente a la Revolución iniciada en 1910. Más allá de describir la evolución del conflicto en la región, tratada ya por muchos autores, nos interesa destacar que las primeras revueltas tuvieron como causa “la lucha entre hacendados y jornaleros en una región de agricultura comercial poblada”, y “conflictos entre hacendados alrededor de intereses económicos y, en particular por el control del riego”.⁴ Como veremos más adelante, estos problemas continúan hasta nuestros días.

En este punto haremos un pequeño paréntesis para dar más datos que confirman la hipótesis sobre el origen del canto cardenche en los trabajadores provenientes de Zacatecas: “Rara vez se ofrecían parcelas de subsistencia a los trabajadores algodoneros; ya la disponibilidad de mano de obra migrante [era] de 13 mil a 16 mil trabajadores que periódicamente se trasladaban a la Laguna para la cosecha de algodón”.⁵ Una gran parte de esos campesinos provenía de Zacatecas, quienes llevaron consigo costumbres y herramientas de trabajo a la región.⁶

Durante el control de La Laguna por los villistas, se confiscaron numerosas tierras y ranchos, mismos que fueron dados en aparcería (subarriendo pagado en productos) a gente sin tierra que pagaría con parte de la cosecha y no con una cantidad anual de dinero. Villa tenía intención de favorecer el asentamiento de los aparceros, para que siguieran cultivando algodón para exportarlo a Estados Unidos. Al organizar la aparcería de esta forma, “consiguió dar una respuesta a la demanda de aprovechamiento de tierra irrigable y a las aspiraciones de los trabajadores sin tierra”. Al parecer, Villa no tenía un

³ Judith Adler, *op. cit.*, p. 48.

⁴ Manuel Plana, *op. cit.*, p. 59.

⁵ Judith Adler, *op. cit.*, p. 49.

⁶ *Vid.* Anexo 3. Entrevista a promotores de Culturas Populares.

plan agrario muy claro, aunque, por otro lado, “en La Laguna no había tierras comunales que restituir”.⁷

Los trabajadores que siguieron siendo bonanceros organizaron, desde finales de la década de los veinte, huelgas en que solicitaban un salario fijo, que sería pagado en efectivo, en vez de exigir tierra, pues no estaban ligados permanentemente a ésta, sino que se dirigían a la región sólo por temporadas.

Durante la Primera Guerra Mundial, La Laguna abasteció de algodón a los países en conflicto.⁸ En adelante la situación cambió. Estados Unidos era el principal comprador, y dejó de adquirir algodón mexicano. Luego vino la Gran Depresión, que en la Laguna continuó hasta 1936, pues el precio del algodón en el mercado internacional era bajísimo.

2.2.El reparto agrario en La Laguna

La segunda etapa comprende la Reforma Agraria, desde su momento más activo, con el decreto de Lázaro Cárdenas, hasta 1982, cuando comienza el desmantelamiento del Estado y éste renuncia a su papel empresarial, y con ello, a la organización de la producción primaria. Jurídicamente, la tercera etapa comenzaría hasta 1992. En este año se reformó el artículo 27 Constitucional, dando fin legal al reparto de tierras y permitiendo su “circulación comercial”. Sin embargo, como sucede en muchos casos, la realidad se adelantó al intento de normarla. Nos queda claro que en estos 56 años (si tomamos en cuenta el tiempo transcurrido entre el inicio de la Reforma Agraria de Cárdenas y su fin legal) el campo mexicano atravesó por diversas situaciones; específicamente en la Comarca Lagunera, la producción de algodón sufrió altibajos relacionados con el crédito, los fenómenos naturales, el precio del producto en el

⁷ Manuel Plana, *op. cit.*, pp. 96, 87.

⁸ Tomás Martínez, *op. cit.*, p 29.

mercado interno e internacional, etcétera. Sin embargo, a lo largo del periodo, el estatus jurídico del ejido se mantuvo constante. Políticamente, el campo siempre estuvo en la agenda nacional como sector que debía ser parte del desarrollo nacional, y los campesinos como fuerza organizada a considerar.

Antes de la reforma de 1992, el ejido se consideraba parte de la propiedad social de la tierra. Es decir, los ejidatarios no eran dueños de la tierra, sino sus usufructuarios; por lo tanto, la tierra no podía enajenarse, fragmentarse o ser susceptible de embargo. El ejido, constituido por las parcelas individuales, la tierra de agostadero (uso común) y un área de asentamiento (poblado), contaba con autoridades reconocidas: la asamblea, el comisariado y el consejo de vigilancia⁹ que, sin embargo, debían someterse a los designios e intereses de los funcionarios gubernamentales.

El reparto agrario de 1936 afectó tanto a las compañías agrícolas tanto nacionales como transnacionales. Cuando las tierras de la Comarca Lagunera fueron intervenidas se formaron 300 ejidos. El reparto no contempló la abolición de la propiedad privada de la tierra, pero ésta se acotó (100 hectáreas con riego como máxima extensión). A los cultivos comerciales —entre ellos el algodón— se les permitió abarcar hasta 150 hectáreas. Por lo tanto, quedaron intactas casi tantas pequeñas propiedades como ejidos se habían creado.

En 1936, año de la Reforma Agraria, el algodón que se producía en la Comarca era la mitad del total del país; La Laguna “era el principal distrito de agricultura comercial de México. Aquí se localizaba el once por ciento de todos los terrenos agrícolas de riego”.¹⁰ Como la producción de la región era tan importante, se pensó que el ejido resolvería los problemas de la alta tecnificación que requiere al algodón y mantendría la productividad, pues no fragmenta la tierra creando un puñado de pequeños propietarios, sino que permite la compra y uso compartido de infraestructura (maquinaria, riego, fertilizantes).

⁹ Arturo Warman, *El campo mexicano en el siglo XX*, p 55.

¹⁰ Judith Adler, *op. cit.*, p. 55.

Sin embargo, tras la Reforma, las ganancias algodonerías disminuyeron. El precio aumentó durante la Segunda Guerra Mundial, pero en los años cuarenta se inventó el nylon, que quitó mercado al algodón, por lo que los precios bajaron. Además, los mantos freáticos se agotaban; también la tierra, por lo que se hizo cada vez más necesario el uso de fertilizantes. Otros problemas fueron las constantes sequías y plagas, que obligaban a fumigar constantemente, operación sumamente costosa. Todo ello contribuyó al declive del cultivo, aunque todavía representó la mitad de las exportaciones agropecuarias hasta la década de 1970. Desde 1965 es claro que el auge ha terminado.¹¹

Recordemos en este punto que el reparto agrario “benefició” en La Laguna no sólo a los peones que exigían tierras; también se dieron parcelas a aquellos jornaleros que no demandaban tierras, sino únicamente un aumento salarial. Desafortunadamente, los campesinos, a pesar de que obtuvieron la tierra, no tenían los enormes recursos que requiere este cultivo. Ellos le fueron proporcionados por el gobierno en forma de crédito mediante el Banco Nacional de Crédito Ejidal, creado durante el gobierno de Cárdenas. De esta manera se aseguró el control de los campesinos, a quienes se exigía sembrar algodón, y otros cultivos comerciales como el trigo —aunque su participación en las exportaciones era mucho menor—, en vez de cultivos de subsistencia.

Al Estado mexicano le convenía que se sembrara algodón, porque de ese modo obtenía una “clientela fuerte y sumisa”,¹² puesto que la población campesina era mayoritaria. También se allegaba divisas obtenidas de la venta en el mercado internacional del algodón. En el gobierno de Cárdenas se pensó que el ejido ya no debía ser sólo de subsistencia, sino que debía producir excedentes exportables que proporcionaran divisas para invertirlos en la sustitución de importaciones.¹³ En la práctica, se obligó a los campesinos a sembrar algodón mediante el dominio de toda la producción, a través del control del abasto de agua, la tierra, y los créditos. El Banco Ejidal funcionó como

¹¹ *Íbid.*, p. 56; Arturo Warman, *op. cit.*, p. 136.

¹² Tomás Martínez, *op. cit.*, p. 30.

¹³ Arturo Warman, *op. cit.*, p. 66.

intermediario entre los campesinos y el mercado. Los campesinos quedaron “sujetos” de esta manera al Estado, pues “un ejidatario sin crédito no puede sobrevivir en La Laguna, ya que necesita forzosamente de éste para pagar el agua, los insumos, y sobre todo para su manutención”.¹⁴ En otro texto, Tomás Martínez abunda sobre el papel jugado por la mencionada institución financiera: “este cultivo [el algodón], cuando no tiene precio internacional, formalmente no cubre los costos de producción. El Banco toma el algodón a precio internacional, aunque los ejidatarios hayan pagado el doble para su producción. Los déficits se cargan a los ejidatarios como cartera vencida. Cuando los precios del algodón tienen buen mercado a nivel internacional, entonces la ganancia muchas veces se queda en el banco o en los intermediarios”.¹⁵

A partir del gobierno de Ávila Camacho se comienza a perseguir al “movimiento campesino independiente”, que amenazaba el control absoluto del Estado sobre la producción y el capital político. Con esto también cortó toda posibilidad de otro desarrollo agrícola ejidal en la región. Esta situación se intensifica en el gobierno de Miguel Alemán, quien prohibió a los ejidatarios que sembraran cualquier producto que no fuera algodón (antes se sembraba también maíz y frijol). Además, quitó el crédito a la mitad de los campesinos e intentó que una compañía privada los financiara, lo cual fracasó; en cambio, a los pequeños propietarios les permitió sembrar productos más redituables (como la uva) para minimizar la “incertidumbre del mercado de algodón”.¹⁶ Arturo Warman explica cómo el gobierno obligó a los campesinos a sembrar el *oro blanco*:

[Desde 1953 se llevó a cabo un] plan de cultivos (...) que establece cuáles cultivos reciben agua de acuerdo con la disponibilidad del líquido en las presas, la tecnología y la experiencia disponibles. Los cultivos aprobados se riegan en bloque en fechas establecidas. Las opciones del productor se redujeron drásticamente; establecer el cultivo aprobado o no regar. Esa rigidez,

¹⁴ Tomás Martínez, *op. cit.*, p 41-42.

¹⁵ Tomás Martínez, “El cultivo de vid...”p. 19.

¹⁶ Tomás Martínez. *El costo social...*, p. 39.

inevitable desde la concepción de las obras de gran irrigación, influyó en la aparición de los llamados neolatifundistas, los acaparadores de tierras que no eran de su propiedad (...) La mayoría tenía dónde sembrar, la minoría tenía cómo hacerlo. El arrendamiento de las tierras irrigadas por quienes no tenían recursos suficientes para aprovechar el agua, o que aprovechándola no les dejaba lo suficiente para vivir de ello sustentó al latifundio. [El algodón] llegó a ocupar el 56% de la tierra de los distritos de riego en 1951.¹⁷

De esta manera, vamos viendo por qué la Laguna ha ido desapareciendo: los ejidatarios fueron “creados” por el gobierno; antes de la llegada de las algodonerías no hay una tradición agrícola en la región. Siempre produjeron para el mercado, es decir, no únicamente fueron una economía de subsistencia, como en otros lugares. La producción algodonería marca a la región, es el núcleo en torno al cual se articula todo el desarrollo en La Laguna. Pero este cultivo requiere de grandes inversiones y tecnología. Evidentemente, el ejido es una forma “artificial” de organizar la producción, pues depende totalmente del apoyo y control estatal, cada vez menores. Esto no significa que no se establecieron lazos de solidaridad entre los campesinos; su autonomía incluso es reconocida legalmente, pero no encuentra correspondencia en el control de la producción.

El reparto convirtió a los peones asalariados en ejidatarios, es decir, modificó las estructuras de propiedad previas, pero no proporcionó autonomía económica a los campesinos y, en cambio, acotó su organización política. En nuestra opinión, ello permitió que el canto cardenche se siguiera interpretando, pues las letras de las canciones siguen teniendo validez, en razón de que persistía la estructura de sujeción, sólo que ahora con respecto al Estado. El giro en la política estatal, que persiguió al movimiento campesino independiente y quitó recursos a los productores, lleva a una

¹⁷ Arturo Warman, *op. cit.*, p. 156, 157.

primera desarticulación de la comunidad campesina, pues muchos campesinos comenzaron a migrar como braceros, dejaron la organización colectiva (política y productiva) en busca de recursos que les permitieran mantener a sus familias — inclusive al diversificar clandestinamente sus cultivos y emplear la mano de obra familiar, lo que no estaba permitido—. ¹⁸ Esto podría explicar que se dejaran de componer canciones. Lo que hay a partir de entonces es una reproducción y conservación de la tradición, pero la creación activa ha quedado atrás.

Como puede verse, el declive de la comunidad ejidal y la vuelta al latifundio no comenzó a principios de los 90 del siglo XX con las reformas legales sobre el campo. Por una parte, tenemos la sempiterna burocratización y corrupción de los funcionarios encargados de otorgar el crédito a los campesinos; por otra, el extremo control del agua, los precios de garantía que afectaban a los productores, el acopio y la distribución de la producción. Todo ello facilitaba el surgimiento de latifundios de facto. Mientras más se agudizaba la situación del campo, más se lo abandonaba, hasta llegar a la reforma al artículo 27 constitucional que se hizo durante el gobierno de Carlos Salinas, la cual otorgó la propiedad de la tierra a los campesinos y les dio “libertad” para actuar en el mercado; en los hechos los dejó a merced de éste.

2.2.1. Comienza el declive

Desde 1965 se estancó la producción agrícola nacional. En un intento de aumentarla, Echeverría lleva a cabo la Reforma Agraria de 1971, con la que se intentó colectivizar más de 10,000 ejidos (para hacer “empresas económicas de gran escala”, para combatir el minifundio, visto como atrasado), pero fracasó. Los pocos ejidos que colectivizaron lo hicieron sólo en el papel.

¹⁸ Tomás Martínez cita a Leticia Gándara (“La historia de la hacienda lagunera”, en periódico *La opinión*, Torreón, 27 de marzo de 1977), quien afirma que tras el reparto “la organización colectiva se basó fundamentalmente en la organización laboral que había en las haciendas, lo único que se cambió fue la administración central. Por eso en tres meses se volvió a poner en funcionamiento toda la Comarca Lagunera”. *Op. cit.*, pp. 35, 36.

Judith Adler nos muestra el panorama desolador del algodón esta época: “De 1950 a 1975, el algodón generó pérdidas durante 12 años y sólo durante 6 años el capital invertido en algodón arrojó beneficios más altos que las tasas vigentes de interés bancario. Si se tasa de acuerdo con el valor vigente en pesos, el precio del algodón de La Laguna en el mercado mundial aumentó ligeramente con el tiempo, pero no tanto como se incrementaron los costos de producción (...) veremos que los costos aumentaron, en tanto que, de hecho, los precios bajaron”.¹⁹

A partir de los años cincuenta, los campesinos intentan diversificar su producción para contrarrestar los bajos precios del algodón. Sin embargo, como ya se dijo, el gobierno no se los permite. No sólo cayeron los precios, sino que aumentó la población, con lo cual una gran cantidad de hijos de ejidatarios pasaron a ser —otra vez— campesinos sin tierra, pues los ejidos no pueden subdividirse. Aquí encontramos otro problema. En realidad el campesino muchas veces repartía entre sus hijos su parcela (aunque no estuviera permitido). Sin embargo, debemos considerar que cada parcela tenía menos de 5 hectáreas²⁰; pensemos en una familia que tenga tres o cinco hijos. ¿De qué tamaño serían sus porciones de tierra? Rodolfo Stavenhagen plantea como uno de los problemas del campo el que no haya técnicas que permitan aumentar la productividad, pero sí un incremento de población; ambos factores dan como resultado una mayor pauperización de la población campesina,²¹ e impulsan las corrientes migratorias. Este fenómeno tiene un síntoma visible en todo el continente, del que varios estudiosos alertaron desde los años 60 del siglo pasado: la tendencia a la inversión de la correlación demográfica entre el campo y la ciudad. En el caso de la Comarca Lagunera, los campesinos, sin opciones reales de producción, comienzan a arrendar sus tierras a empresas ganaderas que cada vez cobrarían mayor importancia en la región; se transforman nuevamente en peones y, en última instancia, “ocurrió lo que

¹⁹ Judith Adler, *op. cit.*, p. 57.

²⁰ Arturo Warman dice que con técnicas extensivas, parcelas de 4 hectáreas “son insuficientes hasta para reproducir la más estricta pobreza” *Op cit.*, p 110.

²¹ Rodolfo Stavenhagen, “Consideraciones sobre la pobreza en América Latina”, s/p.

tenía que ocurrir: los pobres del campo se pusieron en marcha y comenzaron a abandonar la tierra en cantidades crecientes y a ritmos cada vez más acelerados”.²² Este cambio también se refleja en la ocupación por sectores en la economía nacional. Según el INEGI, en el último trimestre de 2006, la población ocupada en el país era de 42,846,141. Más de la mitad se dedicaba al sector terciario (25,481,547), mientras que sólo 6,042,851 personas se ubicaban en el primario.²³

Así, desde la década de los 60 hay un fenómeno de crecimiento de la pequeña propiedad a costa del ejido. Mediante acuerdos extra legales los campesinos ceden o rentan su tierra a otros productores con más recursos (pequeños propietarios) para que ellos produzcan; en muchos casos terminan trabajando como asalariados para ellos y más adelante para los grandes productores. En principio no se trató de la venta de la tierra, pues estaba prohibida, pero sí de que ésta era aprovechada por sujetos a quienes no estaba destinada. Dicha situación no es exclusiva de La Laguna, pues, como se ha dicho, todo el campo mexicano estaba en crisis.

Los ejidatarios no sólo sufren la competencia desleal de los pequeños propietarios (insumos subsidiados, uso de prestanombres para tener más tierra y agua, etcétera), la ineptitud y corrupción de los agentes del gobierno: además vuelven a ser desposeídos al pasar las generaciones y aumentar la población. El problema se acentúa al transcurrir el tiempo, porque los propietarios privados sí diversifican, sus actividades dan el giro hacia la ganadería, y se comienza a aplicar la política neoliberal, con sus sabidas consecuencias.

En todo caso, al ser tan desesperada la situación del algodón, los pequeños propietarios comienzan a abandonarlo y a sembrar vid. El caso del cultivo de uva en la región me parece significativo porque creo que se puede hacer una analogía entre la explotación vitivinícola de los años 60 y 70 y la ganadera que prevalece hoy en La

²² Rodolfo Stavenhagen, *op cit.*, s/p.

²³ INEGI, “Población ocupada por sector de la actividad económica”, en *Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo*, 2006.

Laguna, con los campesinos que aún quedan en la región. Tomás Martínez presenta de esta manera el problema:

“Muchas de estas propiedades [las pequeñas] se han organizado para su explotación bajo la subordinación directa de las compañías vitivinícolas (...) Cuando se necesita mano de obra se la contrata de afuera y se le paga por día (...) Normalmente estos jornaleros son habitantes de los ejidos. [El ejido] requiere de la pequeña [propiedad] porque permite una mínima capitalización entre los campesinos sin recursos por lo menos una vez al año. [Por su parte], el pequeño propietario intenta eliminar la mano de obra lo más posible.²⁴

Podemos resumir el asunto así: los ejidatarios, mayoría de productores, disponían principalmente del agua rodada de las presas; el gobierno los obligaba a usar esta agua en el cultivo de algodón. El ejidatario cuenta entonces no sólo con poca tierra, sino con poca agua. Está sujeto al Banco de Crédito, que lo financia y dispone de la producción, misma que compra a bajo precio. Luego la vende y determina el uso de las ganancias (cobra deudas, compensa déficits) —si las hay—. Por su parte, los pequeños propietarios, y actualmente las grandes empresas lecheras, representan un porcentaje mucho más pequeño de los productores, pero tienen mucha más tierra y agua, que, por otro lado, extraen bombeándola (no de presas), lo que ha llevado a un nivel alarmante de sobreexplotación del manto freático, llegando incluso a presentarse niveles de arsénico y plomo peligrosos para la vida. Son libres de producir lo que quieran (siempre que el mercado se los permita o mejor dicho, exija), de vender a quien quieran e invertir sus ganancias en lo que deseen. Tienen, además, la ventaja de recibir insumos subsidiados al igual que el ejidatario, o incluso más que éste.

En 1980 López Portillo impulsó la Ley de Fomento Agropecuario que “autorizó la

²⁴ Tomás Martínez, “El cultivo de vid...”, p. 18.

asociación en participación entre ejidatarios y propietarios, el cultivo de tierras ganaderas sin perder la inafectabilidad, el arrendamiento obligado de tierras ociosas. Esas medidas fueron vistas como la formalización y protección legal del minifundio”.²⁵ La ley generó rechazo y no se llevó a efecto; a pesar de ello nos da una idea de las intenciones del gobierno, que desde entonces intentó terminar con la parcelización de la tierra y crear unidades productivas mucho más grandes a costa de la propiedad social.

Ese mismo presidente creó el Sistema Alimentario Mexicano, que elevaba los precios de garantía y subsidiaba insumos, de los que se beneficiaron sólo los grandes productores. Aunque la producción sí aumentó en 1981, al año siguiente vino la crisis económica de 1982. Los precios del petróleo cayeron, la moneda se devaluó y la producción se estancó. A partir de los años 80 comienzan a aplicarse en nuestro país las políticas neoliberales, entre las que se incluye el desmantelamiento del Estado (recortes presupuestarios, privatización de empresas, desaparición de instituciones de desarrollo y seguridad social), la desregulación de los flujos de capital, el predominio de la ganancia por medios financieros y especulativa sobre la ganancia derivada de la producción, la centralización de capitales mediante la fusión de empresas y unidades productivas, la disminución de las percepciones reales de los trabajadores, la apertura de los mercados financieros y comerciales y la subordinación de los intereses y soberanía nacionales al capital internacional representado por organismos financieros multilaterales. Todas estas medidas, tendientes a paliar la crisis del capitalismo mundial (y la crisis económica nacional), lejos de erradicar la pobreza y las desigualdades, las profundizaron.²⁶ Las reformas que se aplicaron al campo mexicano entran en este contexto.

2.3. La muerte legal del campo mexicano. Fin de la Comarca, fin del canto

²⁵ Arturo Warman, *op. cit.*, p. 175.

²⁶ Arturo Warman, *op. cit.*, p. 175.

Uno de los problemas a que nos hemos enfrentado en la construcción de esta tesis es la falta de fuentes. Ésta abarca tanto al canto como a la historia de la región. Paradójicamente, en los años recientes se ha presentado un *boom* de información. Es mucho más fácil que antes recurrir a estadísticas o notas periodísticas, pero son sólo datos en bruto, no hay un análisis de los mismos. Por otro lado, esos datos deben tomarse con reserva, pues son producidos en su mayoría por el Gobierno Federal o por académicos que han sido funcionarios y a toda costa pretenden justificar las acciones gubernamentales y minimizar las graves condiciones en que se encuentran el campo y la producción. Las cifras generalmente se refieren a la macroeconomía y casi nunca se ocupan de procesos regionales o de la distribución final del ingreso. Lo mismo sucede en el caso de los estudios académicos que dan cuenta de la situación del campo a partir de las reformas de 1992 (son muy generales o hablan de procesos particulares en otras localidades). En el caso de La Laguna, por ejemplo, las estadísticas del INEGI prácticamente son inútiles, pues sólo contemplan a las ciudades. Los datos disponibles sobre migración únicamente se refieren a los actuales pobladores que han llegado de otros lugares; no informan sobre el número de personas que ha abandonado su lugar de origen, su destino o actividad actual.²⁷ Con esta advertencia proseguimos nuestro estudio.

El periodo en que nos enfocaremos inicia en 1982 y aún está en curso. La razón es que nos interesa comprender el contexto en el que la canción cardenche agoniza. Hay una relación entre la muerte del campo y la desaparición de la tradición. No decimos que sea estrictamente de carácter causal; más bien, debe quedarnos claro que, en tanto que han ocurrido transformaciones estructurales de su contexto, el canto —en su forma original— está destinado a desaparecer.

En ese sentido, una de las modificaciones más importantes que el canto ha sufrido, a nuestro juicio, es que en los últimos tres lustros —que no por casualidad coinciden con

²⁷ INEGI, *XII Censo General de Población y Vivienda*, 2000; INEGI, *II Censo de Población y Vivienda*, 2005.

el periodo de reformas al marco legal de la tenencia de la tierra en el campo y la circulación de sus productos— los encargados de cuidar la tradición ya no son exclusivamente los comuneros, sino las instituciones, que la adoptan como reliquia y hacen esfuerzos por “rescatarla” y difundirla. Tanto los cantores como los representantes institucionales tienen claro que el canto *termina* cuando se *acaben* los cantores: no puede resurgir porque no podemos recrear las condiciones en que tenía lugar.

Lo que sí podemos y debemos hacer es documentar, en la medida de lo posible, los últimos momentos del canto como tradición campesina, y su probable transformación en expresión artística. Como bien dicen los promotores de Culturas Populares, al canto “lo estamos cuidando como la flamita de una vela”.²⁸ En ese sentido, la labor de dichos promotores y de los propios cantores es crucial, pues ven con mucha claridad el proceso por el que atraviesa el cardenche. La difusión que hacen de él ayuda a generar interés entre el público y en las nuevas generaciones, a quienes toca decidir en qué forma integrarán el canto a las nuevas expresiones. Es decir, sostenemos que, agotada la conservación de la tradición, se abre la posibilidad a un nuevo proceso creador. En los capítulos 3 y 4 describiremos las características estéticas de la interpretación y la lírica, e identificaremos algunos aspectos en que se ha modificado.

2.3.1. La Comarca se transforma en cuenca lechera

El hecho de no estar obligados a sembrar algodón permitió a los pequeños propietarios diversificar su producción. Desde los años 40 iniciaron la siembra de alfalfa y simultáneamente “nació en los años de 1940 la producción lechera con la que se formó una cuenca que produce un millón de litros diarios”.²⁹ Este cambio en la producción se intensifica en los años 70, cuando producir algodón se vuelve simplemente incosteable

²⁸ Vid. Anexo III. Entrevista a promotores de Culturas Populares.

²⁹ Tomás Martínez, *op. cit.*, p. 26.

(es más alto el costo de producción que las ganancias). En la actualidad, la producción ganadera-lechera ha desplazado por completo al algodón, y el “neolatifundio” al ejido. La producción actual de La Laguna se calcula en cuatro millones de litros de leche al día (en el país se producen siete).

En la actualidad, el neolatifundismo del que hablan algunos autores no radica únicamente en el acaparamiento de tierras, sino en el del agua, que es controlada hasta en un 80% por los pequeños propietarios y la Lala, la mayor compañía lechera de la región³⁰. Este recurso lo han obtenido a través de la compra o renta a los ejidatarios — inclusive mediante el uso de la fuerza—, quienes se han visto obligados a migrar a las ciudades del norte del país o al extranjero. Transcribiré este párrafo, pues resulta muy ilustrativo:

Hay un éxodo del campo lagunero. La migración hacia el norte —Piedras Negras, Acuña, Ciudad Juárez y el otro lado— se ha llevado en algunos ejidos a más de la mitad de la población, y en muchos lugares los ejidatarios que aún quedan, la mayoría de los cuales trabajan de jornaleros con los “pequeños”, a los que les rentaron o vendieron su agua o su tierra, suspiran para que en su rancho se instale una maquiladora, aunque pague poco, aunque contamine, para que sus hijos, convertidos en flamantes proletarios, no emigren.³¹

Esto es evidente en el caso del ejido La Flor de Jimulco, en Coahuila, que como hemos dicho, era uno de los principales lugares donde se cantaban tragedias. Hoy en día, La Flor prácticamente ha desaparecido, pues la población se ha ido. Sus tierras, antes de cultivo, hoy se destinan al ecoturismo. La zona metropolitana de La Laguna, con una importante planta industrial, ha crecido enormemente, envolviendo a los ejidos que quedan, que actualmente son una especie de colonias rurales dentro de la urbe. Para

³⁰ Notimex, “Lala proyecta inversiones por 120 mdd”.

³¹ Rosa Rojas, “Agoniza la Comarca Lagunera...”, p. 2.

quien no conoce, es prácticamente imposible distinguir entre Torreón (Coahuila), Lerdo y Gómez Palacio (Durango). Los habitantes saben dónde termina cada una (en un semáforo, por ejemplo), pero las tres poblaciones están fusionadas y se han “tragado” a los ejidos aledaños.

Los espacios ejidales que se rentan se destinan generalmente a la ganadería, o a la siembra de pastos; los que se venden se dedican principalmente a la construcción de viviendas para satisfacer la demanda siempre creciente. Antes campesinos, los ejidatarios hoy son peones agrícolas o se dedican a la construcción o a otras labores del sector servicios. Incluso los cantores que quedan en Durango hacen este tipo de trabajo eventualmente, para complementar lo que obtienen de la tierra.

En Durango se mantiene la organización ejidal en muchos más casos que en Coahuila. Saporiz, de donde es el grupo de cantores que se conserva, todavía es ejido. Al parecer en Durango no fue tan estricta la obligación de sembrar algodón. Pensamos que se debió a la fuerte organización de los campesinos, pues en la zona hubo una amplia presencia del Partido Comunista (PC), que organizó las primeras huelgas laborales en demanda de aumentos salariales y jornadas de ocho horas. La siembra de algodón fue de la mano con la instalación de fábricas para su procesamiento (producción de hilo, de aceite, desepite). En las fábricas surgieron desde temprano sindicatos; desde los años 20 los obreros se unieron a los peones acasillados, también sindicalizados. Así, en el Reparto recibieron tierra no sólo los peones de las haciendas, sino también los obreros. Aunque, como se ha dicho, al centralizar la producción tras el reparto se mermó significativamente el movimiento popular lagunero, la organización previa permitió otro tipo de negociación con el gobierno a la hora de establecer los cultivos; los campesinos organizados se negaron a dejar de producir alimentos. La influencia del PC permaneció hasta tiempos recientes. Nos cuentan los promotores de Culturas Populares que hace poco murió un dirigente campesino. Los cardencheros fueron a su sepelio, lo enterraron con la bandera roja y le cantaron La internacional. El caso es que en Durango, aunque hubo algodón, se sembró de manera importante trigo,

que por otra parte también era un producto comercial. Asimismo, se sembraron, y se siembran, hortalizas, que actualmente permanecen como pegujal, es decir, como complemento de salarios de ocasión o permanentes. De cualquier modo, la Laguna de Durango también se incorporó a la Reforma Agraria y a todo el proceso posterior.

LE: Incluso ahorita que mencionabas... que La Laguna de Coahuila era una región algodonera 100%, sí impacta más fuerte toda esta política prácticamente de erradicación del campesino, porque finalmente sí era el cultivo del algodón, aparte de la sandía y del melón en La Laguna, los cultivos más fuertes. Una vez que desaparece y empieza la crisis del algodón, el campo en la parte la Región Lagunera de Coahuila prácticamente queda devastado, desarticulado, a diferencia de La Laguna de Durango, que finalmente ellos mantienen todavía, con muchos [trabajos], muy precaria, una organización agrícola y campesina. Ellos no se dedicaban tanto al cultivo del algodón, se dedicaban a otros cultivos, eso les ha permitido sostenerse (...) Jimulco prácticamente está devastado, es un casi pueblo fantasma ahorita.³²

Podemos decir que el campo mexicano había muerto de facto. El abandono del sector se conjuntó en La Laguna con la sequía interminable y la irremisible caída del precio del algodón en los mercados. Las reformas de 1992 sólo legalizaron lo que hacía mucho se sabía. Los beneficiados fueron las empresas ganaderas y las agrícolas que se dedican a sembrar alfalfa y forraje. Adrián Puentes, abogado ejidal, señala que “los ejidatarios quedan más como símbolo de lo que fue La Laguna. La mayoría ya rentó o vendió sus derechos de tierra y agua”, mientras que los nuevos propietarios hoy “tienen más agua y tierra que en 1936 (...) Los contrastes en la región son brutales. Los ranchos ganaderos son oasis rodeados de ejidos áridos y miserables. En todo el Valle se ven manchones verdes en medio del desierto”³³. Nuestra propia experiencia confirma este dicho.

Lo anterior apoya la aseveración de María Vargas-Lobsinger en el sentido de que la Comarca Lagunera, como región algodonera, ya no existe. De las más de 400 mil hectáreas que se sembraban anualmente de algodón a principios del siglo XX, se llegaron a cultivar sólo 400 de dicha planta a finales de la década pasada. En 2001 en La Laguna se sembraron 110 mil hectáreas, pero “el 70 por ciento [fue] con forrajes

³² Entrevista a promotores de Culturas Populares.

³³ Jesús Ramírez, “La ley Lala en La Laguna...”, p. 5.

destinados a las industrias lechera y ganadera (Sagarpa 2001)³⁴. Los ejidatarios quedan sólo como testimonio histórico, son parte del pasado: no tienen cabida en la reconfiguración de la propiedad y la producción. Pero además, son testimonio vivo de las consecuencias de las políticas neoliberales, del abandono del campo, de la reprivatización de la tierra, de los fenómenos migratorios.

En nuestra opinión, estamos ante la formación de una nueva oligarquía en La Laguna, que concentra tanto el poder económico como el político en la región. Podríamos definirla en los siguientes términos:

–Es de carácter industrial-lechero. Esto significa que dedica sus tierras (pastura y forraje) a la ganadería bovina para producir leche, la cual envasa mediante procesos industriales y distribuye en el mercado.

–Acapara no sólo la tierra, sino el agua. Ésta es una estrategia para impedir los cultivos de subsistencia, obligar a los ejidatarios a vender o rentar, y así completar el círculo de la concentración de dichos recursos naturales. Es una versión en pequeño de la ola internacional de fusiones de unidades productivas que centralizan la producción, monopolizan los mercados y concentran el capital.

–Al tener garantizada el agua, este grupo también tiene la producción garantizada (al menos los próximos treinta años, cuando se prevé que habrá una fuerte crisis de abasto del líquido).

–Es de carácter ilegal: los industriales son funcionarios, o familiares o socios de funcionarios; usan prestanombres, no inscriben sus pozos o no emplean medidores del agua que consumen. Utilizan la violencia, incluso el asesinato, para obligar a los ejidatarios a vender.

–A pesar de lo anterior, se amparan en un “marco legal” (el nuevo artículo 27 Constitucional, los resultados del PROCEDE, etcétera).

–Utilizan su poder económico para influir en las decisiones políticas que tienen relación

³⁴ *Ídem.*

con la producción.

–Están articulados con el mercado nacional (que prácticamente monopolizan cuatro empresas) e internacional.

–Sus relaciones son de carácter estrictamente capitalista (rentista). Forman enclaves altamente tecnificados, que emplean poca mano de obra, la cual es asalariada. No les interesa fomentar el desarrollo de una industria nacional, sino obtener ganancias.

–Por la misma razón no cuidan la riqueza natural; sobreexplotan los mantos acuíferos y la tierra, contaminan el aire con las fábricas donde envasan la leche y procesan los alimentos para el ganado pequeño. Rentan la tierra, no la compran. De esta manera ahorran en inversión y pueden abandonarla y moverse a otro terreno en cuanto deja de ser productiva. (Recordemos que las tierras que sí se venden se dedican principalmente a la construcción de zonas residenciales).

¿Por qué el campo (visto desde nuestro caso particular, La Laguna) llegó a su estado actual? Hemos consignado a grandes rasgos algunas fallas; aquí aventuramos otras ideas: Pudiera ser que en el abandono del campo influyera también, desde temprano, la nacionalización del petróleo y los beneficios de la industrialización (que, oh paradoja, fue permitida de manera importante gracias a las divisas obtenidas por el algodón), cuyas ganancias eran sensiblemente mayores a las del campo.

Tal vez podemos hablar de una élite burocrática rentista (aliada y a veces confundida con un sector privado) que usufructa la riqueza petrolera, no la invierte en el desarrollo del campo, opta por la monoproducción dependiente del mercado internacional, se instala cómodamente en el poder político —que monopoliza durante décadas, controlando a los campesinos y otros grupos a los que no beneficia, pero sí corporativiza—, crea una capa media de burócratas y se alía a los productores privados cada vez más poderosos, lo que le da también poder económico.

Los propietarios privados, también muy cómodos con la situación, usan los subsidios y se enriquecen. Parece que no dan problemas hasta que, en medio de la crisis (primero

en 1982 y luego en 1994), el sistema no da para más. En él ya no pueden enriquecerse vorazmente y, por lo tanto, optan por el desmantelamiento del Estado y la privatización de las empresas nacionales, siguiendo la tendencia mundial. Con el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, que gradualmente abre la agricultura al libre comercio —totalmente a partir de enero de 2007—, el sector queda a merced del mercado internacional, en franca desventaja con los productores de nuestros ricos vecinos del norte. Los campesinos, que nunca dejaron la pobreza, ya ni siquiera tienen valor como capital político; por ende, el Estado los abandona, como si el campo fuera una empresa estatal más que puede cederse al capital privado.

Stavenhagen afirma: “En el nuevo entorno urbano, la estructura familiar sufre las consecuencias de la pérdida de las solidaridades tradicionales y refleja, con frecuencia, la creciente fragmentación de los sectores económicos y sociales”.³⁵ Justamente encontramos esto en relación con el canto cardenche. Por ejemplo, en el caso de las pastorelas, los cantores refieren que dejaron de hacerse los arrullos comunitarios en que cada casa debía esperar su turno para que los cardencheros llegaran a cantar. No es que se pierda la tradición de la Navidad, pero ya no se hace de forma comunitaria, ahora cada familia reza su rosario de manera privada, por decirlo de alguna manera³⁶. Retomando nuestro concepto de comunidad, decíamos que ésta comparte un pasado, presente y futuro en común; la oralidad le da un sentido de cohesión a la comunidad, pero si ya no hay una noción de futuro compartido viable, la oralidad también pierde su sentido. El hecho de que los campesinos hayan comenzado a rescatar la tradición religiosa también nos habla de un proceso de resistencia frente a la desintegración de su comunidad, ya sea de manera consciente o inconsciente. Paradójicamente, para ayudar a esta causa, han tenido que adaptarse y modificar algunos elementos de su canto.

³⁵ Rodolfo Stavenhagen, *op. cit.*, s/p.

³⁶ Entrevista a cantores cardencheros.

Capítulo 3. Aspectos poéticos de construcción del canto cardenche: la interpretación

Cabe aclarar que la mayoría de lo que escribiremos en este apartado nos fue dicho, a pregunta expresa, por tres de los cuatro los cantores que quedan en Saporiz, Durango: don Fidel Elizalde, que en esa ocasión hacía la voz contralta; don Antonio Valles, voz fundamental; y don Guadalupe Salazar, primera de arrastre.¹ Esto es muy importante porque no sólo haremos nuestra propia interpretación de lo que es el canto cardenche, sino que incluiremos, respetuosamente, la explicación que los propios cantores dan. En ese sentido, les daremos voz ampliamente pues, como dijimos al principio, nos interesa contribuir a la conservación de la memoria histórica de esta comunidad. Por otro lado, pudimos constatar las diversas actitudes que se presentan en el momento del canto, mismas que habían sido mencionadas insuficientemente por otros autores, dando lugar a confusiones de todo tipo.

Desafortunadamente, en esa ocasión no pudimos contar con la presencia de don Genaro Chavarría, quien interpreta la voz contralta, debido a que se encontraba trabajando. La entrevista que presentamos tuvo lugar en la casa de don Fidel Elizalde, en Saporiz, Durango, el día 10 de febrero de 2006². Además de los cantores y la que suscribe, se encontraban presentes tanto Luis Enciso, promotor de la Unidad Coahuila

¹ De aquí en adelante, para efectos prácticos, cuando se transcriba una parte de la entrevistas se emplearán las siguientes iniciales: don Fidel Elizalde, (FE); don Antonio Valles, (AV); don Guadalupe Salazar, (GS); Luis Enciso, (LE); Juan Manuel González, (JM); Minerva Rojas (MRR).

² Algún lector se preguntará por qué sólo realizamos una entrevista presencial. La explicación radica en nuestra falta de presupuesto y la obligación de retornar a nuestros compromisos académicos en la Ciudad de México. Por ello, sólo pudimos permanecer una semana en Coahuila y Durango, donde, además del encuentro con los cantores, hicimos búsqueda documental, pláticas y entrevistas con los promotores de Cultura Populares. Aunque en el Colegio de Estudios Latinoamericanos no se acostumbra realizar trabajo de campo, decidimos que era imprescindible hacerlo en este caso. Para subsanar nuestra falta de tiempo, elaboramos guías de entrevista con preguntas muy específicas que respondían a las dudas que previamente nos habían surgido. El trabajo de campo tuvo entonces dos técnicas de recopilación de información: la observación ordinaria y la entrevista estructurada. Ambos fueron llevados a cabo siguiendo las recomendaciones de la *Guía para realizar investigaciones sociales*, de Raúl Rojas Soriano.

de Culturas Populares, como el sociólogo Raúl Rojas, quien me acompañaba en el viaje.

Asimismo, nos apoyaremos en las entrevistas realizadas a funcionarios de la Unidad Regional Coahuila, de la Dirección General de Culturas Populares, (tanto el mencionado Luis Enciso como Juan Manuel González), quienes han trabajado con los cardencheros por más de quince años, llegando a adentrarse con bastante profundidad en esta tradición, en las costumbres y pensamientos de los cantores y que, por lo mismo, nos proporcionaron valiosas informaciones.

En ambos casos, respetaremos el habla de nuestros informantes, introduciendo notas aclaratorias cuando lo consideramos necesario. En ocasiones los cantores hablan en tercera persona y en pasado al referirse a acciones de los cantores. Esto se debe a que se consideran herederos de una tradición, cuyos detentadores originales “ya se terminaron” y con quienes convivieron en su infancia, particularmente don Fidel y don Antonio, pues sus padres fueron cardencheros, además de que participaron en el Reparto Agrario. Entonces, al hablar así, están rememorando los viejos tiempos y lo que hacían los cantores de mediados del siglo pasado.

Lo que para otros estudiosos podría ser objeto de análisis musical, para nosotros es básicamente una cuestión de actitud. Consideramos que el canto cardenche es una forma de expresión que en sí misma no es sólo un grito de dolor, sino un canto de libertad.

Nos interesa mucho destacar la necesidad de que se preste atención a este género musical con oídos nuevos, abiertos a entender la belleza de modo totalmente diferente a como estamos acostumbrados. Al oír canto cardenche no se piense que estamos ante un caos o un sinsentido; nos enfrentamos a un fenómeno cultural que tiene coherencia *en sí*, pero no debemos buscar su explicación con base en nuestros conceptos occidentales de lo que *debe ser* la música, la armonía, la belleza o el arte. Más adelante

discutiremos si esta forma musical es arte o no. Adelantamos nuestra opinión de actualmente que sí lo es.

Aunque decimos que se produce en intimidad, esto no significa que todos los presentes cantaran, pero quienes sólo oían no presenciaban el canto como un acto ajeno a ellos. Según nos refieren los cantores, podían solicitar que se interpretara una canción para desahogar una pena o transmitirle un mensaje a la mujer pretendida que se encontraba en otro rancho. El aspecto más notorio de la no separación entre cantor y escucha se encuentra en el hecho de que el oyente tenía incluso la libertad de quedarse dormido mientras se ejecutaba el canto. Comenta don Fidel Elizalde:

Lo que se dice de que la gente cantaba en los basureros, no, no eran basureros [como los conocemos ahora], eran las partes altas del pueblo, donde tiraban el cañajote de lo que ya quedaba de la pastura y la gente las buscaba porque era donde hacían su fogata, ponían su lumbré — no había foco como ahorita—, era con lo que ellos se aluzaban, platicaban, hacían su cigarrito de hoja — porque no había cigarros como ahorita—, por ai lo prendían, le tomaban su trago (...) Entonces se arrimaban los jóvenes. Platica mi papá [don Eduardo Elizalde, gran conservador de la memoria cardencheña, quien ya falleció] que a veces había veces que uno se dormía, se dormía allá en un lado la lumbré, escuchando que estaban cantando. Y “¡ya vámonos, pues!, porque vamos a trabajar mañana de madrugada”, y ya recordaban a aquel que estaba acostado. O a veces se le pasaría la copita...

Decíamos que el canto cardenche es una expresión de libertad. Ésta contrasta notablemente con las condiciones de vida de sus detentadores. Tal vez por eso la música fue un espacio para búsqueda de la realización plena de los campesinos laguneros; un espacio donde no eran juzgados, donde estaban alejados del patrón y en completa libertad para imprimirle al canto sus emociones, para influir en el resultado. Pienso, por ejemplo, en la capoeira de los esclavos de las haciendas azucareras en

Brasil, quienes crearon una forma de resistencia, un medio de libertad aun con los grillos en las manos y pies. Fue con música y con lucha disfrazada de baile como pudieron expresar su descontento; en nuestro caso de estudio, no hubo baile, pero sí música. Para Paul Zumthor, la voz señala la manera en que el hombre (como ser social e individual) “se sitúa en el mundo”. En ese sentido, el canto cardenche tendría una función emancipadora simbólica, pues “constituye la realización simbólica de una fantasmagoría liberadora”³ (la del amor expresado libremente, al mismo tiempo que la de poseer un espacio exclusivo, ajeno a la intervención del patrón).

Como se señaló anteriormente, cuando hablamos de la interpretación no nos referimos a los aspectos técnicos de la misma, sino al acto del canto, a la *performance*.⁴ En la interpretación en consideración —consideramos— también es posible encontrar elementos que definen a la comunidad, como la solidaridad, el papel de las mujeres y la comunicación al interior del grupo.

3.1. Las tres voces

Como se decía al inicio de la tesis, el canto cardenche es polifónico, es decir, se interpreta a varias voces. El estilo de la canción cardenche incluye tres: la fundamental, contralta y primera de arrastre. Las dos últimas se amoldan perfectamente a la primera, pero, al mismo tiempo, es posible distinguir cada voz por los diferentes timbres y giros que dan a la interpretación.

Básicamente, la voz fundamental se encuentra entre las otras dos, es decir, no es tan aguda como la contralta ni tan grave como la primera de arrastre. También se le conoce como central, primera y principal. Como su nombre lo dice, la voz central es en torno a

³ Paul Zumthor, *op. cit.*, pp. 31, 55.

⁴ Paul Zumthor define *performance* como “la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido aquí y ahora”. La *performance* es el tiempo crucial del poema oral (que se compone de cinco: producción, transmisión, recepción, conservación y repetición), porque sin representación no hay poesía oral. *Ibíd.*, pp. 33, 34, 84.

la cual se desplazan las otras dos (marca la “línea melódica”)⁵, por lo cual debe buscar entrar de tal manera que permita a sus compañeros “acomodarse”, es decir, acoplar sus voces para que salga bien la canción.

Además, encontramos la voz más grave, la primera de arrastre, cuya función, precisamente, es la de “arrastrar” el sonido. También se le dice “la marrana”, al parecer por la similitud que tiene con los gruñidos de este animal, que son muy graves. Contrasta notablemente con la voz más aguda.

Por su parte, a la voz más aguda, además de llamársele contralta, se le nombra requinto y segunda. Es la voz que más alto canta, la que “acardencha” la canción, pues interpreta “a gritos” desgarradores, dándole al género su particularidad. Don Fidel Elizalde dice al respecto:

[Los cantores se] escuchaban a lo lejos, se dice que hubo gentes que se escuchaban a seis, siete kilómetros y lo creo porque son canciones que se cantan muy altas y a las horas de la noche, oscuras en la noche, se oye cualquier grito.

Pensamos que el hecho de que el canto sea tan desgarrado —y desgarrador— está estrechamente vinculado con la temática de las canciones. Si éstas no hablaran de amor, posiblemente el canto sería menos elocuente. Así, en el canto cardenche, el signifiante (la forma de cantar) está unido indisolublemente al significado (el amor doloroso).

Más allá de la oportuna explicación de la función estrictamente musical de estas voces hecha ya por el citado Héctor Lozano, nos permitimos precisar que algunos autores han distinguido cuatro y hasta cinco voces cantadas en la antigüedad, dando pie a confusiones, pues insisten en que la cuarta voz se llama arrequinte y la quinta voz se

⁵ Héctor Lozano, *op. cit.*, p. 75.

llamaría, precisamente, quinta. Sin embargo, al indagar sobre esta cuestión con los cantores, don Fidel responde:

O sea que siempre se han cantado en tres [voces]. En la pastorela es donde entran, intervienen cuatro voces, Gil, Lérido, Lipio y Tubal...

Uno de los factores que los cantores consideran como causante de que la tradición vaya desapareciendo, es la dificultad de entonar las voces, de acoplarlas y recordar la melodía. A pesar de que en la comunidad tienen un reconocimiento, no sólo entre las personas mayores, sino también entre los jóvenes, para don Guadalupe Salazar las nuevas generaciones pueden tenerle “vergüenza al canto” o simplemente un gran respeto, que los atemoriza e impide que se acerquen a la tradición comunitaria:

GS: Ellos sí saben cantar, lo que pasa es que dicen “no, esas canciones son para gente grande”, o sea que le tienen miedo a entrarle...

AV: se les hace difícil la melodía, porque hay buenos cantadores, buenos muchachos que cantan, pero le tienen miedo, se les hace difícil la melodía de la canción, por eso de repente les dan entre y no, no le hallan...

MRR: Pero sí ha de ser un canto difícil...

GS: Sí de ser difícil, sí es, porque para aprender, ¿verdad?

FE: Es que hay cantos que tienen dos entradas en una canción: algunos que tienen que entrar de un modo y terminan de otro, ¿cómo se puede decir? A ver, cántale un pedacito.

[cantan *Dime qué te ha sucedido*]

GS: Tons, cómo ve si cualquiera le puede entrar a entonar esas canciones; sí se les hace difícil...

En todo caso, aunque cada voz es muy específica, los cantores son capaces de intercambiar papeles para suplir una voz, de manera tal que siempre se encuentren presentes las tres voces. Actualmente esto es de gran ayuda, en vista de que sólo quedan cuatro cantores:

FE: En la canción cardenche nosotros andamos cuatro porque como es una canción muy pesada —nosotros aquí estamos entonando nomás— pero (...) tenemos que rasgarle, entonces yo y Genaro damos la contralta. O la voz grave, de que también hay veces que yo le ayudo a él [a don Antonio Valles] o le ayudo a Lupe, nos ayudamos, o sea que estamos acoplados y nos ayudamos así. Imagínese cantar catorce, quince canciones uno solo en esa voz así. ¡Cómo estábamos en Radio Educación! Yo ya le codeaba a Genaro [este gesto lo explicaremos más adelante]: “Ora tú”. Nomás que aquel decía que ya estaba cansado también.



Tres de los cuatro cardencheros que quedan en Sapioríz. De izquierda a derecha: don Fidel Elizalde, don Antonio Valles y don Guadalupe Salazar.

3.2. Esencial desafinación

El cardenche tiene la particularidad de la *esencial desafinación*, es decir, que no se busca alcanzar los tonos de la música occidental. Héctor Lozano habla de este aspecto y lo define desde el punto de vista musical: “Los cambios no mantienen la tonalidad a una altura fija en una misma pieza (...) Localizando todas las notas LA que aparecen en una misma canción, su altura no se mantiene en la misma frecuencia”.⁶ Este mismo autor emplea el sistema “tonal diatónico occidental (...) Se toma de referencia el LA de 440 Hz para ubicar la tonalidad correspondiente”.⁷ No decimos que sea inútil intentar explicar una música *no occidental*, o al menos no de escuela, con los convencionalismos de Occidente; al contrario, resulta de suma utilidad, pues, como en el caso del autor citado, podemos ver que las manifestaciones de cultura popular en este continente no se ciñen estrictamente a tales cánones.

Roberto Portillo sugiere que hay una *esencial desafinación* en las tradiciones populares en general, que implica el hecho de que lo cantado no se corresponda con exactitud con las notas de la escala occidental. Al ser la desafinación una de las marcas esenciales del canto cardenche, decidimos que puede emplearse como concepto específico para definir la forma en que se ejecuta el canto en este género en particular⁸. Hemos tenido oportunidad de escuchar a los conjuntos que resultaron del “programa de revitalización del canto cardenche”. No podemos dejar de reconocer que se trata de un esfuerzo loable. Sin embargo, es evidente que —aunque se trata de las mismas letras y melodías— estos grupos cantan mucho más *afinados*, con lo cual se pierde una parte importante del sentido original de la canción.

Al platicar con los cantores, ellos constantemente hacen referencia al “sentido”, es decir,

⁶ Héctor Lozano, *op. cit.*, p. 86.

⁷ *Ibid*, p. 62.

⁸ Al descomponer *des-afina-ción* en morfemas, observamos que consiste en una negación de la base, *afinar* (hacer fino). La esencia del canto está en su carácter desgarrado; *des-afinar* también es “desviarse... del punto de la perfecta entonación” (de acuerdo con los parámetros de la música académica). *Diccionario de la Real Academia Española*.

a la capacidad de una persona de comprender, a través de la sensibilidad, las características particulares del canto cardenche, entre ellas el tipo de voces empleadas, y ser capaz de reproducirlas al entonar una canción. Por lo que nos han expresado, este “sentido” está ligado a toda la vida campesina, y a la particular forma de ver el mundo de una generación, que hoy se ha perdido casi en su totalidad.

3.3. La entrada

La canción suele iniciar sin previo aviso, ya sea mientras otros hablan o tras largos silencios. No todas las voces entran al mismo tiempo, sino que se van acoplando una vez que la fundamental empezó a cantar. Por otro lado, existen canciones en las que es la segunda o la marrana la que entra primero. Al parecer no existe una regla definida que indique en qué canciones es así. Los cantores simplemente lo saben e interpretan cada canción de conformidad con esta especie de acuerdo tácito. Aparentemente, cada canción tiene un sentido propio, como si tuviera una personalidad que es difícil definir y sin embargo, su presencia es evidente, así como su singularidad. En voz de don Fidel Elizalde:

Esto no nomás es de decir “yo quiero cantarla”: se necesita tener sentido. Porque no se puede entrar donde uno quiera ni... Tiene que llevar su tiempo. Hay canciones que... las canciones él [se refiere a don Antonio Valles] es la primera fundamental, es la que tiene que entrar, pero hay canciones que tiene que entrar la contralta, hay canciones que tiene que entrar la primera de arrastre. O sea que tiene sus matices, tiene cómo debe entrar y también saber [en] qué canción, cómo va a entrar. O sea que esta canción no se canta como en coro, y tiene su modo de cantarse.

En este punto, podemos apreciar que el canto, además de sus reglas específicas, requiere de mucha intuición por parte del cantor. Al tratarse de una acción comunitaria,

se necesita coordinación con los demás intérpretes y para ello es preciso tener una conciencia muy clara de la importancia del papel que juegan los compañeros de canto. Así nos lo expresó don Fidel:

Hay canciones que sabemos que es muy alta [aguda], a los dos, tres versos, ¡ya [el cantor que hace la contralta no puede más]! Entonces él [la fundamental] tiene que encargarse de buscar que esa canción empiece lo más bajito [grave] que se pueda, para que pueda terminar bien.

Hemos dicho que una vez que empezó la canción, las demás voces se *acomodan*. Esta palabra, aunque pudiera parecer irrelevante, nos indica un hecho bastante interesante: el inicio de la canción lleva implícitamente un gesto: el de buscar comodidad para los cantores, sin la cual, el canto sería un sufrimiento en sí, más que un gozo. Entonces, encontramos que el canto, aunque tenga una temática dolorosa, funciona como catarsis, como forma de deleite comunitario.

3.4. Soplido

Vicente Mendoza afirma que durante los silencios la voz fundamental “les sopla” a los otros dos la frase que sigue en la canción, para que no se les olvide. A ésta situación nosotros la hemos denominado *soplido*, pero debe señalarse que los propios cantores no tienen un modo de nombrar dicho gesto. Aclaramos que no necesariamente es la voz fundamental quien lo realiza, pues en nuestra presencia, fue don Fidel Elizalde, quien en esa ocasión hacía las veces de contralta, el que les iba diciendo a los demás el inicio de la frase que estaban por cantar. No se trata más que de dos o tres palabras, que se dicen en voz baja, casi un susurro, y que sin embargo son invaluable en nuestra opinión.

MRR: Usted le va diciendo pedacitos de la canción. ¿Eso

cómo funciona?

GS: No, pues le dice por que no se le haiga olvidado la entrada.

MRR: ¿Y cualquiera puede recordarle a los otros lo que sigue?

GS: Si se ofrece, sí.

Esto es de particular interés, pues estamos ante la conservación de la memoria histórica colectiva, es decir, que el acto de “soplar” lo que sigue, impide que se olvide a los que cantan una parte de su bagaje cultural, activamente y con resultados inmediatos.

En este punto debemos hablar de por qué si los resultados son tan inmediatos, no han sido efectivos para que la tradición persista. Tal vez contribuya precisamente el hecho de que su inmediatez impide una larga duración. Podríamos decir que un *soplido*, se lo lleva el viento. Además del factor socioeconómico, expuesto en el Capítulo 2, debemos considerar:

1. Que la transmisión del canto no se realizaba estrictamente de padres a hijos, pues eran canciones *de borrachos*, y muchas veces “picositas” (con doble sentido).
2. Que, por lo tanto, no todos los jóvenes las aprendían, era necesario que estuviesen deseosos de hacerlo y que hubiese un mentor dispuesto a enseñarles o a dejar que se “arrimaran”.
3. Otro elemento es lo que los promotores de Culturas Populares llaman “la no creación lírica”. Es decir, los cantores “interpretan el acervo musical de sus antepasados y se han negado sistemáticamente a incorporar géneros actuales, a

tratar de musicalizar sus canciones [de las conocen la letra pero no la música]”.⁹ La melodía pudiera ser un elemento mnemotécnico; a falta de ésta, las canciones se van perdiendo.

4. Finalmente, que el canto cardenche, como toda forma artística o estética, nace y se desarrolla dentro de un contexto particular. Esto quiere decir que es *finito*, pues aunque no existieran la pobreza que sufre el campo lagunero —y el mexicano y latinoamericano—, ni los fenómenos migratorio y de urbanización, las condiciones particulares en que surgió el cardenche *ya no existen*. Por lo tanto, difícilmente el canto puede ser apreciado y conservado por una nueva generación. El canto, aunque saben que es suyo, *ya no les dice nada*, está fuera de su realidad histórica. Al respecto, Juan Manuel González, de la Unidad Estatal de Culturas Populares de Coahuila, afirma:

El cardenche nace bajo circunstancias históricas, culturales y sociales muy específicas, y eso lógicamente arrojaba a la canción cardenche. Hoy en día no tiene significado. La canción cardenche [es] más como un recuerdo nostálgico, familiar. [A] los jóvenes en el ejido, ya interpretando canción cardenche no les dice nada a ellos. (...) Si los jóvenes se convencen y llegan a tomar conciencia del valor que tiene la canción cardenche, yo digo que cantarán alguna situación emblemática ¿verdad?, pero ellos ya cantarán otro estilo, otra forma, y es lo importante: que se acerquen a la canción cardenche con ese sentido. Todos los que nos acerquemos a la canción cardenche y estemos con Fidel, Genaro, con Lupe y Toño, estaremos asistiendo a la última forma original de la canción.¹⁰

⁹ Entrevista a promotores de Culturas Populares.

¹⁰ *Ídem*.

3.5. Pausa a capricho

La voz alterna con silencios “a capricho” (es decir que no necesariamente se dan al final de una frase o estrofa, sino que puede ser a la mitad de ésta), que la fundamental interrumpe para retomar la canción. En ocasiones, se reiniciaba el canto pero no la canción, es decir, se procedía a cantar una cardencha totalmente distinta a la anterior, sin haber concluido ésta. Entre una canción o frase y otra, se acostumbraba beber sotol —todavía lo beben—, para refrescar la garganta de la resequeidad que produce cantar en un clima tan seco y polvoso. Por este efecto de alivio que produce, al sotol le llaman “la pastillita”.

Aquí nos parece pertinente rescatar una anécdota de los cantores que nos permite ver con claridad la necesidad de comprender el contexto de quienes detentan una tradición distinta a nuestra cultura: en una presentación, a sabiendas de que los cantores requieren de la “pastillita” para poder *entonar* (en su doble acepción de cantar y modular la voz), los organizadores del evento les ofrecieron un paquete de *pastillas de menta*.

Al primer trago, por su parte, lo nombran “el arrancador”, pues como su nombre lo indica, es el trago que sirve para ajustar la garganta a las exigencias del canto que va a producirse a continuación. Muchas madrugadas los cantantes terminaban borrachos, por lo que a la canción cardenche también se le conoce como canciones de borrachos.

La explicación que ofrecen sobre las pausas a capricho, es ésta:

FE: Mire, la tradición de la canción cardenche, esta canción no se cantaba para un público, se cantaba simplemente para ellos mismos, porque en la noche no había luz, se cantaban a oscuras. Cantaban un verso de la canción, le tomaban al trago, hacían el cigarro y luego se estaban acordando del otro verso, y ya luego a veces el otro le decía “¡échale!”, y ya se arrancaban con el otro verso. Por eso hacen esas pausas a capricho, que nosotros ya hacemos más a continuación porque casi

siempre estamos en un público, ¡pero hay veces que hasta se platica!

GS: Inclusive había veces que estaban cantando una canción, se ponían a platicar y de al ratito empezaban con otra. No había obligación de que tenían que cantar la misma. Y a veces ni se ponían de acuerdo, estaba uno sólo en la lumbre, solo, ¿verdad? Llegaba otro y luego llegaba el otro ya cantádoles y se acomodaban luego luego, sin decir ai te va.

Como podemos comprobar, la pausa a capricho es uno de los más importantes indicadores de la espontaneidad del canto, del libre albedrío que lo rige, en cuanto a que, a pesar de que tiene ciertas reglas de interpretación, —sin las cuales simplemente no sería considerado canto cardenche— su inicio, suspensión, la elección del texto¹¹ a cantar, e inclusive la parte del texto a cantar (en nuestra presencia, cantaron fragmentos de unas canciones, que no incluían ni el principio ni el fin de las mismas, omitieron la repetición de una estrofa, prefiriendo explicar que es posible hacerlo) dependen por completo del estado de ánimo de quienes cantan y de sus necesidades inmediatas (elaborar un cigarro, compartir cierta información, descansar la garganta, saludar a un recién llegado, etcétera).

3.6. Dirección

Según don Vicente T. Mendoza, como se acostumbraba cantar sentado, la voz fundamental indica los giros interpretativos con las rodillas y codos.¹² Al interrogar a los cantores sobre la forma en que dirigen, respondieron con un gesto de sorpresa, pues ellos no consideran que el uso de las rodillas y los codos implique una dirección.

¹¹ Zumthor define *texto* como “secuencia lingüística organizada” (*op. cit.*, p. 59). Nosotros agregaríamos que no necesariamente se trata de una secuencia lingüística; también puede ser semiótica, como en este caso.

¹² Vicente T. Mendoza, *op. cit.*, p. 15

Cuando se les indicó lo que Mendoza afirmaba, rieron bastante y corrigieron: en realidad lo que sucede es que “se comunican” mediante las mencionadas partes del cuerpo, lo cual queda a discreción del cantor, pues no hay una persona específicamente designada para tal fin. Mediante codazos, pueden indicar a alguien que va a ser relevado en el canto, que entró en un tono demasiado agudo, imposible para que los demás se acoplen, o que va demasiado lento o rápido.

LE: Es a lo que se refiere Fidel: “¡Ayúdame!” (*vid supra*, p.68).

GS: O ¡Ya párale!

AV: O ¡Está bien alta la canción! Ya el que va arriba [en la voz más aguda] dice ¡ya!

GS: Es que también a veces pasa una cosa: de que no falta quien entre mal y al que entre mal [hace gesto del codazo]: ¡eh! ¡acomódate! Eso puede ser, ¿verdad?

FE: También una cosa que pasó en México: Genaro sabemos que siempre se arranca con *La Garza Morena*, él es el que entra. Y entró por... ¡con la de ah! Y ya no hallábamos. En cuanto lo sentí que [entró] por un mal lado, pues ya yo me arranqué...

GS: Y lo parates con el codo. ¡Sí sirve!

AV: Y es una forma de dirigir al que va mal.

LE: Es pastoreo, más bien.

Efectivamente, los cantores tienen una cercanía física especial que les permite tocarse para hacer tales indicaciones, lo que sería imposible si se encontraran sentados con demasiado espacio entre ellos. Este hecho nosotros lo interpretamos como una muestra más de la solidaridad y el compañerismo entre los campesinos que iniciaron la tradición, de intimidad entre ellos, favorecida no sólo por la temática del canto, sino por las condiciones concretas en que se encontraban al momento de cantar. Imaginemos a un

grupo de personas sentadas en la parte alta de una loma de desechos vegetales, tras un largo día de trabajo, compartiendo una botella de sotol en las heladas noches del desierto, con una fogata no muy lejos para darse luz y calentarse. Probablemente en estas condiciones era más fácil resistir la inclemencia de la intemperie sentados muy juntos, dándose calor unos a otros. Éste, creemos nosotros, es el origen del singular gesto del codazo en el costado del compañero de canto.

Por otro lado, en el caso de estos cantores que presenciamos, efectivamente hacen marcas con las manos en las rodillas, particularmente don Antonio Valles, quien es la voz fundamental del grupo. Éstas parecen señalar un tiempo; sin embargo, según se aprecia en el video que grabamos, este intervalo no es regular. Parece provenir más bien de una especie de instinto musical que marca un ritmo exclusivo del canto, ajeno a todo intento de codificarlo que pudiéramos hacer. Sobre el ritmo en la poesía oral, Zumthor afirma que “la medida ya no se comprende como una cantidad única, sino como un conjunto de cualidades”, por ejemplo, los movimientos del cuerpo. Las “costumbres rítmicas [están] codificadas con demasiada vaguedad para que se pueda hablar de un sistema”.¹³ Por su parte, María Dolores Abascal señala que “básicamente es el gesto y todo el movimiento del cuerpo lo que acompaña a la voz en la pronunciación de la palabra”.¹⁴ Como veremos en el siguiente capítulo, los versos y estrofas reconocibles no tienen la misma longitud. La falta de uniformidad en la palabra encuentra su correspondencia en el ritmo corporal que la acompaña.

¹³ Zumthor, *op. cit.*, pp. 174, 182.

¹⁴ María Dolores Abascal, *op. cit.* p. 20.

Capítulo 4. Estructura poética del canto cardenche: lo que se dice

4.1. El canto cardenche, ¿forma estética o artística?

Comenzamos este capítulo insistiendo en la necesidad de recuperar una visión de la Historia que tome en cuenta los quehaceres de los lugares más pequeños, que ayude a una concepción más global de nuestro desarrollo general. Consideramos que es urgente retomar las fuentes primarias y en particular este tipo de fuentes referidas a los procesos culturales que en muchos casos han sido menospreciadas al analizar casos históricos particulares. Para la comunidad lagunera, pero también para la historia nacional, no debe perderse la memoria de lo que en su momento fue y representó el canto cardenche, ni un registro puntual de lo que acontece con este género en la actualidad.

Para la historia de la música no pueden pasar desapercibidas estas formas de musicalidad. Cuando desaparece una forma musical, debemos tomar en cuenta que con ella se va toda una manera de concebir el mundo, de enfrentarse a él.

En este punto, nos interesa hacer una reflexión sobre los modos en que nos acercamos a la producción popular latinoamericana. Cuando leemos historias del arte, las creaciones de nuestro continente simplemente no aparecen. Las únicas excepciones, que tienen reconocimiento casi unánime, son el muralismo mexicano y, en las antologías literarias, el *boom latinoamericano*.

Aparentemente, se considera que lo producido en el continente simplemente no satisface un “estándar de calidad” o de originalidad para ser considerado arte, como el europeo o el norteamericano. Nos condenan a producir infra-arte o despectivamente “artesanía”.¹

Por el contrario, consideramos necesario apreciar lo que se crea en este continente con *ojos y oídos adecuados* a él. No es posible suponer que en condiciones históricas y, por lo tanto, culturales diferentes a las de aquello que comúnmente se denomina “Occidente”, produzcamos o reproduzcamos sus cánones artísticos, pretendiendo

¹ Discusión que se dio desde los años 50. *Vid.* Rubén Bareiro, Miguel Ángel Rojas Mix, “La expresión estética, arte popular y folklore. Arte culto”, p. 446-466.

dotarlos de una universalidad de la que en la realidad carecen.

En ese sentido, al comenzar esta tesis una de nuestras inquietudes consistía en aclarar si el canto cardenche es arte o no.² Como hemos visto hasta ahora, el género que nos ocupa es una forma cultural que da cuenta de una realidad social específica, la de la comunidad lagunera. Su rasgo fundamental es el ser desgarrador, transmitir una melancolía y dolor profundos, por el modo como vivieron sus creadores, es decir sus condiciones laborales, su nostalgia por el lugar de origen, y la desolación de sentir un amor profundo y no correspondido. Esta situación encuentra su marco perfecto en el paisaje de La Laguna: un desierto. De ahí la importancia que hemos mencionado del nombre que se le da a la canción, mismo que hace referencia directa a una planta particular del lugar, cuyo efecto al entrar en contacto con la carne humana resulta por demás simbólico. El canto satisface una necesidad vital de expresión, de comunicación, de interpretación de una realidad.

Así, podemos decir que en su origen el canto cardenche fue una forma estética: estamos frente a una expresión de sensibilidad de un grupo social particular, que no corresponde a un código rígido en cuanto al modo de construcción de las letras ni al momento de interpretación. El código, para entenderlo, se halla en las relaciones sociales que lo circundan.

Al llegar a este punto, debemos recordar que la realidad de la Comarca Lagunera no ha permanecido estática, como hemos dado cuenta en los capítulos 1 y 2 de este trabajo. Así pues, al referirnos al canto cardenche, observamos que en estos momentos se presenta la creación de una forma artística, pues el canto ha adquirido ciertos cánones en su forma de interpretación. Ellos están dados por el siguiente hecho: hace aproximadamente 15 años, la Dirección General de Culturas Populares comenzó con un proceso de “rescate” del canto cardenche. Al observar que la transmisión y reproducción del canto menguaban, la Unidad Regional La Laguna puso en marcha una serie de “Talleres de revitalización del canto cardenche”, y en 1991, impulsó la candidatura de don Eduardo Elizalde al Premio Nacional de Ciencias y Artes. Según lo

² Evidentemente, ello no implica un juicio de valor en el sentido de que sea “mejor” si es arte que si no lo es.

relatado por los propios promotores de la mencionada Unidad —hoy dividida en dos unidades estatales—, la respuesta a los talleres fue escasa y el premio no fue concedido. A pesar de ello, se logró la atracción de cierta atención hacia el género, con la grabación de algunos fonogramas y la edición de un cancionero. Además, los cantores que quedan han sido invitados a presentarse en diversos espacios dentro y fuera de nuestro país, obteniendo el reconocimiento de numerosos públicos.

Es aquí donde, en nuestra opinión, se produce la transformación de la expresión estética en artística: el acto del canto ha salido de su contexto —mismo que por otra parte está desapareciendo—, y se realiza gracias a la intervención institucional, siguiendo ciertos cánones hasta entonces inexistentes. Por ejemplo, en la actualidad los cantores *actúan* para un público, separados de éste por el efecto simbólico de encontrarse sobre un escenario. Su intervención es antecedida en cada ocasión por una explicación de lo que es el canto y del contexto en el que se desarrolló, así como de las voces.

La pausa a capricho se ha transformado, pues como los propios cantores explican, al estar frente a un auditorio, cantan *seguido*: la intimidad del canto ha sido transgredida. El registro y representación institucional del canto cardenche tiene ciertas exigencias, que implican en alguna medida la pérdida de espontaneidad —por ejemplo al elegir el momento de la *performance*—.

Sin embargo, los requerimientos de interpretación mencionados en el capítulo 2 (tres voces, etcétera), siguen siendo de carácter estrictamente estético. Esta expresión cultural se conserva en su esencia, construida a partir de libertades como las provistas por la *esencial desafinación*, el gesto del codazo, el *soplido* y la parte del capricho que se refiere a orden de los versos cantados. Específicamente en este último punto, se conserva la falta de una estructura rígida, pues inclusive cuando cantan para un público, los cantores de Saporíz siguen teniendo la posibilidad de elegir una parte del texto. No sólo eso, sino que, al interior de la comunidad y en las comunidades cercanas, los cantores todavía son llamados por los pobladores para que acudan en caso de un deceso o en las fiestas decembrinas, donde la tradición hace esfuerzos por mantenerse, aunque se dirige irremisiblemente hacia su desaparición. Aún más, hemos mencionado

que los propios cantores refieren que acardenchan, de manera natural, las letras de las canciones que componen.

El canto, al difundirse entre oyentes que provienen de otros marcos culturales (aunque siempre en menor medida que otros géneros populares), sufre esta doble transformación: como forma estética integrante de una comunidad, está en proceso de extinción, pero, al mismo tiempo gracias a su institucionalización, trasciende su regionalismo, pasa a ser parte de la identidad nacional y entra a la *Historia*, ofreciendo a la historia del canto popular una serie de posibilidades.

Conviene aquí retomar el planteamiento de Fernando Ortiz sobre la transculturación, pues se presenta ante nosotros la “creación de nuevos fenómenos culturales” de que habla dicho autor.³ En la actualidad, los cantores que quedan responden a las peticiones del público, e inclusive han llegado a interpretar tres veces la misma canción en una sola sesión, siendo esto una nueva forma del capricho, en que elementos nuevos —v.gr. la exigencia del público— se integran a los originales y permiten que se conserve en cierta medida la espontaneidad.

Así pues, siempre siguiendo a Ortiz, vemos que una parte del canto se pierde, mientras que se ganan elementos nuevos. Concluimos que, en este momento, el canto cardenche se encuentra precisamente en ese “proceso transitivo de una cultura a otra” de que habla el antropólogo cubano.

4.2. Forma poética del canto cardenche: la regla es la ausencia de regla

A continuación analizaremos la estructura de la canción cardenche. Aclaremos de una vez que ésta es una estructura cuya importancia es más semiótica que lingüística. Prácticamente es imposible hallar canciones que obedezcan a cánones métricos, o que contengan figuras retóricas que “oscurezcan el sentido” (que es la función de estas figuras según Helena Beristáin)⁴ de lo que se dice. Estos textos, en tanto transmitidos

³ *Vid.* Capítulo 1.

⁴ Dicha autora define a las figuras retóricas como “fenómenos de apartamiento respecto de las reglas señaladas por la gramática. Tal apartamiento afectaba en ocasiones a la pureza o corrección de la lengua (...) o bien a su claridad”. Para ser consideradas figuras retóricas —y no meros errores—, debían ser empleadas como “artificio deliberado”. Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, p. 73.

mediante la voz, y además de manera cantada, “aspiran, como a un término ideal, a eliminar las coacciones semánticas, a salir del lenguaje, al encuentro de una plenitud donde todo lo que no fuera simple presencia sería abolido.”⁵

La forma poética, entonces, básicamente es gestual, desde la perspectiva que aquí tratamos. (Ya hemos dicho que un análisis estrictamente técnico musical corresponde a otros profesionales).

La composición de las letras no obedece a un cánon (además, debemos recordar que estas letras eran compuestas, mas no *escritas*⁶). En vista de esto, tomaremos en cuenta la sugerencia de Zumthor, en el sentido de que al analizar oralidades podemos y debemos hacer, más que un análisis literario, un análisis literal (lo que este mismo autor llama “nivel literal de los rasgos textuales” y que nosotros entendemos como *lo que se dice de manera literal*). Además de la estructura literal, abordaremos la estructura profunda, es decir, polisémica del canto cardenche. Es importante aclarar desde ahora que, aunque el sentido de las letras es directo, existen ciertos elementos que pueden contener más de un significado, pues en las canciones se emplean analogías sencillas. Para ello hemos elegido un grupo de canciones que nos resultan significativas, tanto por la temática tratada como por la utilidad de dichas canciones para comprender algunos aspectos de la comunidad en que tuvo lugar el canto. La mayoría de estas canciones han sido grabadas, lo que facilita nuestro análisis.

Según las informaciones que nos dieron los cantores, el conjunto original de canciones era tan grande, que el padre de don Antonio Valles podía “cantar canción cardenche día y noche sin repetir ninguna canción”. A pesar de ello, a nosotros sólo ha llegado un grupo de aproximadamente 150 composiciones. Sabemos que al menos hasta 1990, se conservaban en la memoria de don Eduardo Elizalde y don Juan Sánchez cerca de 80 canciones.⁷ Según nos refieren los promotores de Culturas Populares, “en la memoria del que fuera líder, don Eduardo Elizalde, se logró recuperar casi cien de estas ciento cincuenta y tantas canciones, que fue con las que se hizo el primer cancionero

⁵ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 169.

⁶ Aunque para ayudarse en su conservación, hubo cantores que tuvieron *la curia* de apuntar las letras.

⁷ DGCP, Unidad Regional Laguna, *Propuesta de premiación a don Eduardo Elizalde Fernández, por su larga trayectoria de rescate, divulgación y valoración de la canción cardenche*

cardenche. Prácticamente todas esas canciones fueron recuperadas *in situ* directamente de la palabra de don Eduardo”.⁸

Además, tenemos conocimiento de que el papá de don Antonio Valles recuperó un número importante de canciones en un cuaderno. Desafortunadamente, el mismo se perdió, como nos lo cuentan los cantores:

GS: ¿Y qué pasó con la libreta donde las tenía apuntadas las canciones?

AV: ¡Pues Hortensia la quemó! Tenía un diario en esos años. Era un librote gruesote así, donde pura canción cardenche tenía. Por eso él decía que cantaba día y noche sin repetir canción, porque todas las tenía apuntadas. Y Hortensia cuando se metió de *hermana* quemó toda esa pilaja y entre esa pilaja se fue el cuaderno. Sabe Dios cuántas canciones se perdieron. ¡Se fueron a la basura esas canciones!

GS Una herencia...

AV: Cuando mi hermana se metió de *hermana* en el Evangelio, ¡quemó todo! Como no les interesa por eso...

GS: Pues no...

AV: Lo ven mal.

FE: Nosotros tenemos de la pastorela todavía...

En febrero de 2006, los cuatro cantores que quedan en Sapioríz sabían unas cuarenta piezas, pues aunque recuerdan la letra de las otras, no conocen las melodías y se niegan a ponérselas ellos.

En cualquier caso, por razones prácticas, hemos elegido alrededor de treinta canciones de ese grupo recuperado por don Eduardo y publicado por la Unidad Regional de Culturas Populares de La Laguna. Dichas canciones las estudiaremos como *corpus* global en el siguiente apartado.

4.3. Tipos de canciones según su temática

La forma de la canción cardenche se muestra en la *representación*. El texto solo no es nada hasta que se lo representa (canta). Para decir esto nos apoyamos en Paul

⁸ Entrevista a promotores de Culturas Populares y José Luis Urdaibay (prod.), *op. cit.*

Zumthor, quien afirma que “la *performance* es a la vez un elemento importante de la forma y constitutiva de ésta.”⁹ Para este autor, en las tradiciones orales lo respiratorio subordina a la oratoria, mientras que el concepto se subordina a la actitud. Las actitudes están determinadas por las circunstancias sociales en que se produce el canto y por lo tanto el texto poético oral “rechaza” que se le disocie de su función social y de su contexto.

La canción cardenche abarca muchos temas, por lo que es sumamente difícil intentar una generalización que comprenda a todas ellas. Esto sucede inclusive dentro del cuerpo de 30 canciones que elegimos estudiar en este apartado.¹⁰

Para darnos una idea procederemos a presentar un cuadro que desglose de manera muy elemental las temáticas tocadas.

TEMA	SUBTEMA	NÚMERO DE CANCIONES EN QUE SE TRATA EL TEMA
AMOR	Enamoramiento que no ha sido declarado a la mujer. El hombre sufre porque ama en silencio.	5
	Amor correspondido	3
	Separación de los amantes por causas ajenas a ellos.	1

⁹ Paul Zumthor, *op.cit.*, p. 84

¹⁰ Escogimos estas canciones por ser, a nuestro parecer, representativas de las distintas temáticas y formas de expresar el sentimiento. El hecho de que algunos apartados tengan mayor peso numérico no es reflejo proporcional de la cantidad de composiciones que tratan un asunto dentro de las cerca de 150 canciones que se han recuperado en diversas publicaciones y grabaciones.

AMOR (continúa)

Desprecio. De cuatro tipos:

8

a) de la mujer hacia el hombre, cuando éste ha declarado abiertamente su amor.

b) La mujer ya tiene pareja y, por lo mismo, no puede corresponder al amor del hombre.

c) Dentro de una relación, la mujer deja de querer al hombre y lo abandona.

d) Del hombre hacia la mujer.

AMOR (continúa)	<p>Traición. De tres tipos:</p> <p>a) la mujer engaña al hombre pero permanece a su lado.</p> <p>b) La mujer abandona al hombre y se va con otro.</p> <p>c) El hombre engaña a la mujer.</p>	3
FAMILIA Y AMISTAD	Consejos dados por los padres, hermanos y amigos.	1
	Nostalgia por los padres y el lugar de origen.	2
DESGRACIA	El cantor ha caído en desgracia (prisión, soledad, malas compañías).	1
TEMAS DIVERSOS	Religión	Estos temas son recurrentes, pero generalmente vienen insertos dentro de las canciones de amor y desprecio.
	Paisajes (cielo, flora)	
	Alcoholismo	
	Sueño	

	Partida (migración)	
TRAGEDIA	Se narra la muerte violenta de un personaje y las causas que la produjeron.	3

4.4. Estrofas y versos desiguales

Nos interesa recalcar que el orden sintagmático de los cantos no es gráfico, sino *performativo*. En ese sentido, nuestra propuesta de interpretación del canto cardenche se complica, por la falta de una organización textual que sea válida para todas las canciones. Sin embargo, quedan manifiestas las posibilidades de la capela, pues a falta de una métrica estricta, los cantores pueden satisfacer las necesidades de la canción dando mayor énfasis o duración a alguna sílaba, al momento de la interpretación.

No hay una uniformidad en cuanto al número de sílabas que componen cada verso, ni siquiera a nivel intra-canción. Tampoco en cuanto al número de versos que hay en una estrofa, ni al número de estrofas que forman una canción. Para que esto sea más evidente, hemos elegido tres canciones, que presentaremos a continuación. Lo que intentamos demostrar aquí, simplemente, es que la regla es la falta de regla.

Canción	<i>Amarme, María, amarme</i>	<i>Amigo, amigo</i>	<i>Los sauces</i>
Número de estrofas	4	3	5
Número de versos en cada estrofa	4-6-4-4	6-4-4	4-4-4-4-4

Número de sílabas en cada verso	8-8-8-8	5-9-14-5-8-4	8-7-8-7
	10-10-8-8-8-8	5-9-5-8	8-8-9-8
	7-6-6-5	5-5-7-4	8-7-9-7
	8-8-10-8		8-7-8-7 8-7-7-7

En todo caso, debemos recordar que cada vez que se canta la canción, se re-crea la forma; por lo tanto, toda canción se vuelve única cada vez que se representa. Recordemos en particular las pausas a capricho, que modifican la longitud de las estrofas, la métrica de los versos (una pausa a capricho puede hacer que un verso se “encabalgue”, si se interrumpe el canto a la mitad de éste). Además, hay que recordar que nunca se repiten los gestos ni las intenciones. A esto debemos sumar lo dicho anteriormente de que los cantores pueden elegir repetir una estrofa u omitirla.

A los cambios que se introducen en el momento mismo de la *performance*, debemos agregar que todos los “textos” de la tradición oral implican variaciones en la letra, aunque sean muy pequeñas, pues la *performance* misma implica recreación, en tanto que trabaja con “memoria viva”. Esta memoria, por supuesto, no es absoluta (en el sentido de que se conserve inalterable) y las modificaciones que se producen son “menos accidente que episodio creador”¹¹, pues, al final de cuentas, en la práctica oral lo que importa es que se conserve el sentido global.

Seguramente en los tiempos en que había muchos cantores en distintos poblados, las letras que se cantaban eran diferentes entre sí, aunque se tratara de la misma canción. Los textos que han llegado a nosotros, principalmente los que conforman el cancionero rescatado por la Unidad Regional de Culturas Populares La Laguna de la memoria de don Eduardo Elizalde, tenían variantes en otros lugares y con otros cantores. Un

¹¹ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 237

ejemplo muy claro es la canción *Sale la luna y se mete el sol*, que aparentemente es la versión cantada en Saporiz, Durango. La segunda es *Los Horizontes*, versión La Flor de Jimulco, Coahuila. Aunque se presentan como dos canciones diferentes, varios pasajes son iguales. Esto por una parte nos permite mostrar las variaciones que existían en distintas comunidades, al mismo tiempo que ejemplifica lo que diremos más adelante sobre el estilo formulario:

Sale la luna y se mete el sol

Sale la luna y se mete el sol
y a lo profundo se va a meter
sale el lucero a la madrugada
y el carro sale al oscurecer.
Sale la luna y se mete el sol
y a lo profundo se va a meter
corren las aguas para los mares
a agarrar agua para llover.
Los horizontes son chiquititos
y parejitos al caminar
andan en busca de una paloma
que se ha salido del palomar.
Ya que tuviste la grande dicha
porque el Señor te la concedió
de componer bonitas canciones,
las que compuso el sabio
Salomón.
(y si no sabes corresponder
a un corazón, yo sí sé).¹²

Los horizontes

Sale la luna y se mete el sol
y a lo profundo se va a meter
sale el lucero a la madrugada
y el carro sale al oscurecer.
Los horizontes son chiquititos
y parejitos al caminar,
andan en busca de una paloma
que se ha salido del palomar.
La palomita se echó a volar
y a la oficina se fue a parar
taba esperando a la pasajera
que en el momento se iba
a embarcar.
La estrella norte, llave del mundo
que no se mueve para saber,
bajan las nubes para los mares
a agarrar agua para llover.
ya que tuvimos la grande dicha
la que el Señor nos la concedió
para cantar bonitas canciones
que la sirena nos enseñó.

4.5. El amor como signo constitutivo de la poética cardenchera

¹² Lo que está entre paréntesis se incluye en la versión grabada por “un grupo de aficionados” en el fonograma *Tradiciones musicales de La Laguna*. Sin embargo, no aparece en la versión rescatada por culturas populares en el cancionero antes mencionado (junto con otros cambios).

Ahora bien, a pesar de la absoluta falta de unidad entre los textos, encontramos que la temática primordial es el amor, como lo demuestra la tabla presentada arriba. En todos los casos, las canciones tienden a la *economía*: buscan transmitir lo esencial. Por ello no encontramos un *oscurecimiento* u *opacidad* en el sentido. Más que descripción de acciones, el sentimiento como tal se expresa desbordado, buscando tocar el del otro, o más bien, el de la otra, la mujer a quien van dirigidas las canciones. Por eso, tan *inmediato* —en el doble sentido de no-mediación de elementos empleados para dar significación y en el de urgencia por expresarse y transmitir— es lo que se “dice”, como la forma en que se dice. La mayor importancia se le da a lo que se siente aquí y ahora.

En la canción cardenche se personifica al amor, la belleza, lo vital del sentimiento, en estrecha relación con el contexto en el que se produce. El propio Zumthor nos dice: la canción de amor, “alzada hacia un sujeto desconocido, imprevisible, una escucha vacía, por esto mismo, alcanza al receptor real, deseado, porvenir virtual del cantor, su Otro.”¹³

Generalmente, las canciones están compuestas en primera persona del singular (yo-que-canto). Principalmente le hablan a la segunda persona del singular: la mujer a la que están dirigidas las canciones. En ocasiones participa una segunda persona del plural, casi siempre amigos, a quienes el de la voz pide su consejo sobre cómo conquistar a la mujer o de quitarse la pena del amor. También vemos a la tercera persona del plural, cuando el cantor cuenta lo que le dijeron sus amigos a un oyente abstracto. Las cuatro personas se mezclan de manera libre, es decir, al inicio puede intervenir la primera del singular, luego la tercera del singular y al final la segunda del plural; o la segunda del singular, después la primera del singular y por último la tercera del plural, etcétera.

El tiempo verbal se establece de la siguiente manera: se habla primero de lo que se siente en presente, y después se describe en pasado la acción (desprecio,

¹³ Zumthor, *op. cit.*, p. 171

correspondencia del amor) que llevó al sentimiento actual. Encontramos constantes prolepsis y analepsis a lo largo de todas las canciones. En los casos en que se habla en futuro generalmente se describe la acción a realizar para enamorar a la mujer o vengar una traición u olvidar el amor que se tiene.

La mayoría de las canciones son monólogos: el cantor expresa, sin interrupciones (intervenciones de terceros), su sentimiento. En ocasiones se presentan diálogos entre hombre y mujer. Algunas veces estamos en presencia de narraciones, que describen tanto acciones como sentimientos. Los monólogos y diálogos están en estilo directo; contienen inserciones en estilo indirecto (dentro del propio estilo directo) que refieren la contestación de la mujer amada ante el ruego de su pretendiente o las sugerencias de los amigos. Las narraciones incluyen inserciones en estilo tanto directo como indirecto de las primera y segunda personas del singular, así como de la tercera del plural.

Los esquemas narrativos también son de lo más variado. Se observa la descripción de situaciones sin relación unas con otras dentro de la misma canción, esquema ruego-desprecio, desprecio-ruego, descripción del sentimiento-ruego, conminación-descripción del sentimiento-conminación, reclamo directo-amenaza, descripción de acciones pasadas, ruego-desprecio-descripción del sentimiento, promesa de amor, reflexión y una amplia combinación de todas las anteriores. La descripción del sentimiento en todos los casos se hace de manera llana, desbordada: “mi alma se encuentra triste”, “por Dios que no puedo sufrir esta pasión”, “qué tristeza me acompaña cuando estoy lejos de ti”.

Curiosamente, el hombre habla a la mujer en un tono imperativo, prácticamente exigiéndole su amor, pero este reclamo en realidad es una súplica para que la amada se apiade de él y así pueda dejar de sufrir. Los esquemas narrativos de la canción cardenche corresponden, pues, al amor apasionado que sintió en su momento el que compuso cada canción. No puede existir un diseño único, porque el amor no se siente con la misma intensidad en todo momento (mientras dura), ni en toda situación y menos

de persona a persona. De esta manera, afirmamos que el amor es el hilo conductor de la canción cardenche, de la forma en que el tema es abordado y expuesto el sentimiento.

Finalmente, hemos de decir que en el canto cardenche encontramos lo que Paul Zumthor llama *estilo formulario*. Éste consiste en enunciados (fórmulas) que aparecen en otras partes del discurso (en otras canciones del mismo género). Se les integra de funcionalmente, es decir, se enlazan al discurso intra-canción de manera coherente y remiten “al oyente a un universo semántico que les resulta familiar (...) La red de asociaciones y correspondencias resulta cada vez más ampliamente utilizada a medida que se desarrolla el discurso, mientras que, por esa misma razón la polisemia se reduce [dando lugar a] repeticiones, variaciones sobre el tema *obligado*.”¹⁴ Algunas de estas frases son: “ya vine, ya estoy aquí”, “le pondré a sus pies la luna”, “yo ya me voy”, “pero hombre, amigo”.

4.6. Análisis de canciones

En este apartado entraremos al análisis de canciones particulares dentro de cada uno de los temas generales del canto cardenche: amor (enamoramiento, amor correspondido, separación por causas ajenas a los amantes, desprecio, traición), familia, desgracia y tragedia. Primero transcribiremos la canción en cuestión¹⁵, para que el lector tenga una idea de lo que se está tratando, y posteriormente la analizaremos. No separaremos las canciones en estrofas (por las razones expuestas arriba —no eran composiciones escritas—), sino en “momentos”. Como las canciones están escritas en primera persona, en las líneas siguientes nos referimos al “cantor” en singular.¹⁶ Sin embargo, recordamos al lector que el canto cardenche es colectivo y por lo menos

¹⁴ Zumthor, *ibíd.*, p. 122.

¹⁵ Emplearemos, por cuestiones prácticas, las letras publicadas por Cultura Populares. Insistimos en que éstas pueden tener variaciones durante la interpretación, o de una comunidad a otra.

¹⁶ Helena Beristáin afirma que “el yo enunciativo del poema lírico permanece fundido con el yo autor” (*op cit.* p. 56). Consideramos que lo mismo puede decirse del yo cantor.

deben estar presentes dos de las tres voces.¹⁷

Por otro lado, al llegar a este capítulo hemos encontrado una gran cercanía del canto cardenche con el catolicismo, lo que confirma la tesis de Héctor Lozano en el sentido de que el canto cardenche está influenciado por la polifonía religiosa. Este autor lo demuestra a nivel musical, aunque en su análisis “literario” omite el punto. En esta parte de nuestra tesis, vemos claras referencias religiosas: en las cardenchas, hay bastantes analogías entre la divinidad y la belleza femenina, así como situaciones que más denotan que connotan la proximidad con la religión católica, especialmente con la Virgen María.

4.6.1. *Paloma blanca*

Paloma blanca, quién tuviera tus alas,
para volar donde están mis amores,
toma y le llevas este ramo de flores
y se la entregas a la dueña de mi amor.
Pero hombre, amigo, cómo estoy apasionado
con esa joven que a mí me ha robado el alma.
Toma y le llevas esta corona y palma
y se la entregas en sus manos a mi amor.
Pero hombre, amigo, esa joven yo la quiero
y yo la aprecio y la adoro con el alma.
Toma y le llevas esta corona y palma
y se la entregas en sus manos a mi amor.

Paloma blanca es parte del subtema enamoramiento, en la clasificación propuesta por nosotros. En un primer momento, encontramos que el cantor habla a una paloma blanca, de manera que se establece una analogía entre la necesidad que tiene el

¹⁷ “Nombre de las voces del canto”, en *El canto cardenche, canciones y tragedias. La Flor de Jimulco*, PACMYC, México, s/a.

hombre de expresar su amor y el deseo de tener alas, que implica un anhelo de libertad tanto para declarar su amor como para visitar posteriormente a la joven.

La “paloma” pudiera establecer una analogía con el Espíritu Santo, a quien se encomienda el hombre para que le ayude a resolver su asunto amoroso. Además, en el segundo momento, el cantor le habla a su amigo, a quien le confía que “a esa joven yo la quiero”. Entonces, tanto el hombre como la paloma comparten la función de comunicar el amor a la mujer amada. Así, el cantor se asegura de que su mensaje será transmitido, tanto por una mediación terrenal (su amigo), como por una supraterrrenal (la paloma). Aumenta, con ello, la posibilidad de obtener una respuesta favorable a su amor.

El hecho de que el hombre envíe flores y una “corona y palma” a la joven, nos indica que ella pudiera ser tratada como algo sacro, pues existe esta conexión con las prendas que se le ofrecen a la Virgen.

Esto porque el cantor admite que a esa mujer “la adora”. La pasión que siente es desbordada: “esa joven a mí me ha robado el alma”. Pero además, el hombre espera que ella se entere de que la ama, es decir, no pretende guardar su sentimiento en secreto. De ahí que pida, tanto a la paloma como al hombre, que *entrieguen* a la joven flores y la corona y palma como una muestra del amor que le profesará si ella lo acepta.

4.6.2. Amigos míos

Amigos míos
les contaré una historia
que me pasó
¡ay! de tanto navegar.
¡Ay!, cómo estaba
esa sí era tan alta,
vide brillar

la sirena del mar.
Ando buscando
una joven que me ayude,
que no me sea traidora
de mi fortuna.
Yo a esa mujer
Le pondré a sus pies la luna,
y le daré
perlas finas de la mar.
¡Ay!, cómo estaba
esa joven tan bonita,
yo me acerqué
con todo mi corazón.
Amigos míos,
esta historia es muy bonita,
de la mujer cuando
ya nos da su amor.

En esta canción observamos la construcción de una situación sentimental referida a la felicidad del amor correspondido y la necesidad de compartir la dicha con otros seres queridos: los amigos.

En principio, el autor afirma que contará una historia que le sucedió “de tanto navegar”, es decir, de tanto andar por la vida, pues popularmente así se emplea esta expresión. Aunque no tiene un significado estrictamente *marítimo*, “navegar” se conecta con una segunda parte en que el cantor ve brillar *la sirena de la mar*, es decir, la *encuentra*. Podemos pensar que “la mar” se refiere a la vida, a la inmensidad de ésta. Entendemos que la “sirena, tan alta como estaba”, pudiera presentar una analogía entre una estrella y una mujer muy hermosa. Así pues, esta mujer tan bella, pudiera ser, como comúnmente se dice, *la mujer de la vida* del cantor.

En un tercer momento, se hace una analepsis en la que el hombre refiere la búsqueda de una joven que lo ame y “no sea traidora”. En seguida se indica la forma gentil en que el hombre tratará a dicha joven, de tal manera que expresa un deseo desde antes de hallarla (“le pondré a sus pies la luna”), a la vez que indica el modo en que

efectivamente demostrará su amor a la mujer una vez que la encontró (pues ya vio a la *sirena*). Según la narración, la joven era tan bonita, que el hombre decidió acercarse a ella. Comprendemos que su amor fue correspondido, pues termina diciendo que “esta historia es muy bonita, de la mujer cuando ya nos da su amor”.

4.6.3. Prisionero

Prisionero que a los puertos
dicen que me han de llevar,
por una joven que quero,
¿pues cuándo la he de olvidar?
Yo la aguardo hasta que venga
de San Juan del Mezquital,
imposible es abandonar
a un amor que no paga mal.
A mí me causa dolor,
y sentimiento también,
que se lleven a mi prieta,
¿cuándo la volveré a ver?
Yo la aguardo hasta que venga
para no buscar mujer,
imposible es abandonar
a un amor que se quiere bien.

Esta cardencha es parte de nuestro subtema de separación de los amantes por causas ajenas a ellos. En un primer momento parecería que el tema de la canción es que al hombre lo llevarán preso. Sin embargo, inmediatamente después, descubrimos que en realidad él está sufriendo porque no puede olvidar a la mujer que ama. No se trata, como en otras ocasiones, de que la joven haya despreciado su amor. Muy por el contrario: dicho amor se realizó y además “no pagó mal”. Por eso, al que canta, le resulta imposible abandonarlo.

La muchacha se encuentra en San Juan del Mezquital. Nos queda claro que no fue allí por su propia voluntad, pues dice “a mí me causa dolor *que se lleven a mi prieta*”. Por cierto, San Juan del Mezquital se encuentra en Zacatecas; hoy es el municipio de Juan

Aldama. Una vez más vemos la estrecha relación entre Zacatecas y La Laguna.

Los amantes no tienen fecha para el reencuentro (“¿cuándo la volveré a ver?”), pero saben que ese día habrá de llegar. Al parecer tienen una promesa de *esperarse* hasta que se vuelvan a ver, una promesa de fidelidad, pues el hombre afirma que él “aguarda hasta que venga, para no buscar mujer.” Está dispuesto a cumplirla, pues a ese amor lo “quiere bien”.

En vista de ello, vemos dos soluciones posibles a la pregunta ¿por qué llevarían prisionero al enamorado? La primera pudiera ser una obviedad: el hombre cometió un delito y debe pagarlo (es frecuente encontrar este tema en las cardenchas). La segunda, es que por una desafortunada coincidencia, se hubieran llevado a su *prieta* y al mismo tiempo él fuera trasladado a otro centro de trabajo, que representara una prisión en el sentimiento del cantor, por la lejanía de la mujer y la imposibilidad de apresurar el encuentro.

Sin embargo, no parece tan sencillo, porque inmediatamente después de hablar de su posible prisión, informa: “por una joven que quiero, ¿pues cuándo la he de olvidar?” Pudiera ser que el amor de esta pareja fuera considerado *prohibido*, por ejemplo, por diferencias de estatus social o inclusive por un embarazo extra matrimonial. Recordemos que en muchos lugares, todavía hoy, cuando una joven queda encinta fuera del matrimonio, es común que la manden lejos para esconder el embarazo. El hombre, además, habría cometido una afrenta, pues la mujer quedaría “deshonrada”. Ello pudiera ser motivo de prisión. Esta última nos parece la causa más factible de la separación, pues una vez concluida la gestación, ella podría volver al lugar del que partió y reencontrarse con su hombre.

4.6.4. Al pie de un árbol

Al pie de un árbol
mi alma se encuentra triste
y aluminada
con la luz de la mañana.
Salió y me dijo
que era esperanza vana
volverla a ver,
mejor me duermo yo.
La vide venir
más no creía que era ella
yo me acerqué hacia el pie
de su ventana.
Salió y me dijo
que era esperanza vana
volverla a ver,
mejor me duermo yo.
Quisiera ser
una garza morena
para estarte mirando
en una redoma de oro.
Pero trigueñita
nomás que me acuerdo lloro.
¿Quién tiene la culpa?
Usted, que me abandonó.

La cardencha *Al pie de un árbol* entra dentro de nuestra clasificación de canciones de desprecio, en particular, el que se da en el apartado de desprecio una vez que ya hay una relación —la mujer deja de querer al hombre—. Dividimos la canción en tres partes. En la primera, se describe un sentimiento de tristeza, haciendo una oposición entre el alma que se encuentra triste y al mismo tiempo “aluminada con la luz de la mañana”. Esta antítesis incrementa el sentimiento desolado, pues la luz de la mañana no sólo no disminuye la pena del cantor, sino que la deja al descubierto.

En la segunda parte se narra a un oyente abstracto la situación que da origen a la tristeza: una mujer ha abandonado al hombre y no quiere verlo más. Ésta canción, citada anteriormente (*vid.* Cap. 1), refleja una gran desesperanza al sentirse despreciado, pues el cantor da a entender que, antes que el desprecio, prefiere la

muerte (“mejor me duermo yo”).

Al mismo tiempo, se connota que la belleza de la mujer es extraordinaria, casi una aparición, pues cuando la ve acercarse, duda que se trate de ella. Esto, en vista de la cercanía que hemos encontrado con el catolicismo, expresada en múltiples canciones, nos permite sugerir que la imagen que el hombre creyó tener ante sí, pudiera ser la Virgen: “la vide venir, mas no creí que era ella”.

Finalmente, el oyente deja de ser abstracto, ya que el cantor habla directamente a la mujer que lo despreció. En este momento, el cantor refiere el deseo de “ser una garza morena”. Las garzas morenas son fauna habitual en los lugares donde hay lagunas. La referencia a esta ave es de carácter netamente popular, pues se encuentra en diversas canciones de distintos géneros a lo largo de nuestro país y otros del continente. Por ejemplo, en Venezuela y Colombia se canta la canción llanera precisamente nombrada *Garza morena*:

Ayer te mandé buscar
con una garza morena,
le dije que te contara
las tristezas de mis penas,
y hoy la he visto regresar
llorando sobre la arena.

Ahora bien, existe aquí una metáfora en que el hombre, ya convertido en garza, miraría a la mujer “en una redoma de oro.” La redoma pudiera ser el recipiente en que la dama recogería agua de la laguna. Al ser dorada reflejaría el rostro del ella. Evidentemente, no se trata literalmente de una vasija *de oro*, sino que es una forma de establecer la beldad sin par de la mujer, digna de ser proyectada en dicho material. De esta manera, se retoma la idea del esplendor casi divino, presente en el segundo momento de la canción.

Tras expresar su deseo, viene una especie de ruego (“pero trigueñita, nomás que me acuerdo lloro”), con tintes de reclamo a la amada por haberlo abandonado: ella tiene la *culpa* del sufrimiento del cantor.

4.6.5. *Amigo, amigo*

Amigo, amigo,
con usted traigo un sentimiento
quisiera decirle, pedazo del alma mía,
por esa mujer;
pero usted la admitió, amigo,
porque es traidor.
Usted bien supo
que me quiso la vida mía,
usted bien supo
que yo la tendí en mis brazos.
Hoy que la encuentre le echo balazos,
y a usted también amigo,
Porque es traidor.

De manera general, la canción *Amigo, amigo*, corresponde al grupo que hemos denominado “traición”, por hacer referencia al engaño en el amor. En este caso, un hombre es víctima de un doble timo, lo cual acrecienta su sufrimiento, pues su pareja establece una relación con el amigo de él.

No hay una descripción amplia del sentimiento (sólo dice “con usted traigo un sentimiento”). A pesar de ello, comprendemos que el cantor está sintiendo ira y decepción al ser engañado por dos personas fundamentales en su vida. En primer lugar, su mujer, a quien se refiere como “la vida mía”. En segundo, su amigo, con quien la amistad es tan cercana que incluso lo llama “pedazo del ama mía”.

Estamos en presencia de un monólogo, y quien habla es el engañado. El oyente es el

amigo traidor. En un primer momento, se expone la situación:

por esa mujer;
pero usted la admitió, amigo,
porque es traidor

Desde el primer instante, comprendemos que la mujer fue quien buscó al hombre. Sin embargo, esto no lo exonera de la responsabilidad de haberla “admitido”, pues en un segundo momento nos enteramos de que él sabía que ella tenía pareja: el cantor.

De aquí se desprende que en la comunidad pudiera existir la convención de considerar inocente a la persona que entabla una relación amorosa con un tercero comprometido, si el amante ignora la existencia de este compromiso. En ese caso, sólo se consideraría traidor (a) al que ya tiene una relación y engaña a su pareja.

Aquí no había ignorancia en el amigo (“usted bien supo... que yo la tendí en mis brazos”), es decir, no hay nada que pueda alegar en su descargo, y por ello se le cree igualmente traidor.

En la última parte de la canción, el de la voz advierte que ambos traidores deberán morir para responder por su acción. Es decir, la muerte es el castigo “adecuado” para la traición.

Al parecer, esta pena era común en la comunidad, pues la encontramos reflejada en otras cardenchas (“chaparrita, no me engañes, porque te cuesta la vida”). En una comunidad cuyos valores al parecer están íntimamente ligados a los de la religión católica, esto es comprensible, pues uno de los “mandamientos” de dicha fe establece la prohibición de “desear a la mujer del prójimo” y pena capital para el que la viole. Ahora bien, esta pena es llevada al plano literal y cotidiano, en tanto que se efectúa en este mundo y no como castigo *post-mortem*.

A pesar de la contradicción que implica el asesinar a alguien (pues la misma religión lo impide), al parecer se impone la necesidad aquí y ahora de aplicar un castigo.¹⁸ Éste se aplicaría por la propia mano a falta de una normatividad jurídica, o de una autoridad que establezca sanciones para infracciones de esta naturaleza, que además entrarían dentro de las normas morales de la comunidad en ese momento particular. De esta forma, el asesinato del traidor no responde únicamente a la venganza, sino a la ejemplaridad moralizante.

El hecho de que el cantor diga “hoy que la encuentre le echo balazos, y a usted también amigo”, lo entendemos desde esta perspectiva: el traicionado interpretaría la canción de madrugada, desde lo alto de un basurero. Hemos dicho que estos cantos se oían a mucha distancia. Entonces, todo el que oyera se enteraría de la consecuencia que acarrearía la traición amorosa (de ahí su ejemplaridad). Además, encontramos que *hoy* se refiere a un futuro cercano (y no necesariamente al mismo día), al instante en que inevitablemente el afectado se enfrentaría cara a cara con los amantes. Es decir, el cantor establece una cita hipotética pero ineludible, pues tarde o temprano estos deberían afrontar las consecuencias de sus actos. Al mismo tiempo, queda reflejada la fidelidad como valor al interior de la comunidad.

4.6.6. *Quisiera de un vuelo*

Quisiera de un vuelo
volar esa sierra
volar a mi tierra,
mi tierra natal.
Mi tierra es bonita
no puedo negar,
por un gran delito,
no puedo entrar.

¹⁸ Esta interpretación no significa que apoyemos en alguna forma la pena de muerte. Tampoco estamos haciendo una apología del asesinato. Simplemente buscamos adentrarnos en el pensamiento colectivo que pudo tener una comunidad de finales del siglo XIX y principios del XX.

Pobres de mis padres,
cómo llorarán
de ver a su hijo ausente,
que de él no sabrán.
Adiós mis amigos,
amigos de veras;
yo me encuentro preso
en estas fronteras.
Yo me encuentro preso
sin ningún placer,
mis padres queridos,
no los vuelvo a ver.

Quisiera de un vuelo nos resulta significativa porque en esta cardencha se incluyen varios de los temas que hemos planteado en nuestro esquema: familia y amistad, desgracia y partida.

En un primer momento el cantor refiere la nostalgia por su lugar de origen, al cual quisiera volver. El cantor explica que no puede ir a su tierra por haber cometido “un gran delito”. No informa cuál, pero se infiere que debió huir para no caer preso. Aunque en principio la huida implicaba libertad, en realidad se convierte en un destierro que al cantor le causa pena.

El sufrimiento no se restringe al causado por la lejanía de su “tierra natal”. El de la voz ha quedado separado sus padres y amigos verdaderos, quienes no sabrán más de él ni volverán a verlo. Es decir, su núcleo social ha sido destruido.

Como nos lo hace saber en un segundo momento, el hombre se encuentra “preso sin ningún placer” (mismo que le proporcionaría el hipotético vuelo) y ésta es su desgracia.

Aquí, el deseo de volar, expresado al principio de la canción, toma mayor fuerza, y se llena de sentido, pues comprendemos la sencilla analogía entre el vuelo y la libertad, no sólo la que implicaría salir de prisión, sino regresar a su “bonita tierra” y volver al lado de sus seres queridos.

Lo interesante de la pieza es que el exilio causa el mismo dolor que la separación dada mediante una migración (por necesidad laboral) que encontramos en otras cardenchas, pues ambas implican el desarraigo a un lugar, con las relaciones sociales que en él se establecen. La desgracia del amor perdido, no se refiere exclusivamente a la relación hombre-mujer, sino también al luto por el amor filial y fraternal.

4.6.7. *Silvestre Moreno*

Originalmente pensamos no incluir en esta tesis las *tragedias*, pues difieren sustancialmente de la temática planteada en las cardenchas, que, como hemos dicho, hablan principalmente del amor. Las *tragedias* narran acontecimientos funestos. Generalmente explican los hechos que antecedieron a la muerte de uno o dos hombres y la forma violenta en que ésta ocurrió (puñalada, fusilamiento, duelo a muerte).

Otra diferencia importante con las cardenchas, es que algunas canciones —incluyendo la que nos ocupa— contienen una fecha, que nos da una idea del momento en que fue compuesta (al ser vehículo de información, suponemos que no transcurrió mucho tiempo entre los sucesos narrados y la composición de la *tragedia*). En cualquier caso, puesto que algunos autores y los propios cantores consideran suficiente el que las tragedias compartan con las cardenchas el tipo de polifonía y que fueron producidas por el mismo grupo social, presentaremos aquí un ejemplo.

Silvestre Moreno

Año de mil ochocientos
noventa y dos al contado,
ya murió Pablo González
que tanto se le ha mentado.
Decía Silvestre Moreno:
“Pues esto ya fue mi atraso”,

le dio siete puñaladas
pa que no le diera el paso.
Decía Silvestre Moreno:
“Sólo Dios sabe hasta cuándo;
ya me llevan prisionero
pa la cárcel de Durango”.
Decía Silvestre Moreno:
“No siento el perder la vida,
siento un dolor en el alma:
que no vide a mi querida”.
Esa gente de Norteña,
todita quedó azorada
de ver los hombres que salen
de la laguna mentada.

Como ya se ha dicho, estamos en presencia de una *tragedia*. Se nos sitúa desde el comienzo en un tiempo específico: 1892. El hecho de que contenga una fecha, nos da a entender que fue compuesta con una clara intención de dejar un testimonio histórico. Es decir, se convierte en una fuente de primera mano que pudiera resultar de utilidad para quienes hagan una historia regional.

En sentido estricto, estamos ante una narración, que, inmediatamente después de aclarar la fecha, refiere el deceso real de Pablo González a manos de Silvestre Moreno. Al parecer, Pablo González era un personaje importante y conocido, pues dice “que tanto se le ha mentado.”¹⁹

Esta *tragedia* tiene la particularidad de narrar la muerte de un personaje y, sin embargo, llevar por título el nombre del asesino. Además, mientras otras tragedias (*Jacinto de la Cruz, Pioquinto y Perfecto*, etcétera) contienen los puntos de vista de los dos involucrados, —víctima y victimario—, ésta contiene únicamente el de Moreno.

¹⁹ Desafortunadamente, no nos ha sido posible encontrar más datos sobre este personaje. Sin embargo, advertimos que no se le debe confundir con el Pablo González de la Revolución Mexicana, sujeto nefasto que ordenó la muerte de Emiliano Zapata, pues el que aquí nos ocupa murió antes de que comenzara dicho movimiento armado.

No explica las causas del asesinato (puede ser que en ese momento de todos fueran conocidas). En cambio, detalla las circunstancias. Sugiere que Moreno no mató a González a traición, sino en una pelea, pues lo ultima de siete puñaladas “pa que no [le] diera el paso”. Es decir, una vez que dio la primera puñalada, continúa clavando el cuchillo para asegurarse de no ser herido a su vez.

El relato es contado por un narrador equiscente en tercera persona. En su interior encontramos inserciones en estilo directo. En ellas, Silvestre Moreno afirma la certeza de que por su crimen irá preso y eventualmente perderá la vida: “sólo Dios sabe hasta cuándo [vivirá].”

A diferencia de las cardenchas, en las tragedias no hay analogías o situaciones en las que animales u objetos tomen la palabra (por ejemplo, caracoles, sirenas o estrellas), pues debemos recordar que, en principio, narran situaciones verídicas. Lo que sí se observa en este ejemplo, es la importancia conferida al amor:

“No siento el perder la vida,
sino un dolor en el alma:
que no vide a mi querida”.

Finalmente, el narrador nos cuenta la reacción de la gente que presencié el asesinato: “todita quedó azorada”. En este mismo momento, nos indica el lugar en que ocurrió el hecho: la laguna Norteña.

4.6.8. *Amarme, María, amarme*

A continuación analizaremos la canción *Amarme, María, amarme*. A pesar de que habíamos decidido exponer una sola canción por cada eje temático encontrado, incluiremos ésta por parecernos que hasta ahora hemos mencionado insuficientemente

la relación entre el catolicismo y el canto cardenche.

Nuestras fuentes para afirmar que las letras tienen un marcado tinte religioso son tres:

–En primer lugar, la tesis de Héctor Lozano, quien afirma que musicalmente se puede seguir el recorrido de las pastorelas en el siglo XX, y que la polifonía religiosa influenció a la profana, aunque al analizar las letras de las canciones no considera este elemento.

– La hipótesis se confirma con el hecho antes mencionado de que, una vez que se convirtió al evangelismo, la hermana de don Antonio Valles quemó el cuaderno que contenía las canciones. Pensamos que, más que un dato biográfico, se trata de un dato valioso que habla de la vida de esta comunidad, pues hasta donde sabemos, la religión evangélica prohíbe, de acuerdo con su lectura de la Biblia, las representaciones de Dios (por ejemplo imágenes, pues se estaría adorando a la imagen y no al propio Dios), mismas que se encuentran presentes en los cantos. También consideran que la Virgen María no debe ser adorada y bajo ninguna circunstancia se le debe pedir auxilio (no se le debe rezar), pues en esta concepción, Dios no tiene intermediarios, entre otras diferencias con el catolicismo.²⁰

– Las letras de las propias canciones, que hacen referencia directa tanto a Dios como a la Virgen María, principalmente en su advocación de Virgen de Guadalupe (“la Virgen de Guadalupe me ha de ayudar”). Además, retoman múltiples elementos de la religión y los trasladan al ámbito cotidiano, sea cual fuere la situación que exponen.

Ahora bien, no se piense por ello que todas las canciones contienen este tipo de elementos ni que el canto cardenche tiene como eje central la religión. Más bien, al ser la fe un aspecto de la cotidianeidad de los laguneros cardencheros, ésta se integra de manera natural en las canciones, como parte de la visión del mundo de la comunidad.

Por otro lado, la inclusión de temáticas religiosas en el canto reafirma lo dicho en el capítulo 1, en el sentido de que las letras de las cardenchas también pueden darnos una idea del origen del canto, pues no sería posible sin una tarea de evangelización previa en la zona.

²⁰ Thomas F. Heinze, *Respuestas a mis amigos católicos*. s/p.

Amarme, María, amarme

Amarme, María, Amarme
que yo soy tu fiel amante,
vivirás siempre constante,
si tu amor es una imagen.
Pero María, vivir con amor,
a un hombre solo tener compasión
¡Ah, qué ojitos de María
tan simpáticos y bellos!
Vamos apostando un peso
a que me quedo con ellos.
Pero si tus caricias
negarme no puedes
María, tú eres
un ángel de amor.
En la mar está una parra
en la parra está una sandía
en la sandía un ojo de agua
donde se baña María.

En primer lugar, el cantor habla a María, de quien asumimos es la Virgen María. Le pide que lo ame, “que yo soy tu fiel amante”, es decir, que él es creyente. Enseguida refiere que “tu amor es una imagen”, lo que interpretamos como una *imagen religiosa*. Inmediatamente después refiere su calidad de “hombre solo” como razón suficiente para que la Virgen se apiade de él.

En el segundo momento de la canción, la temática se vuelve completamente profana, cotidiana. Esta nueva María a la que se refiere es terrenal, una mujer de carne y hueso, de quien el cantor presume que podrá apoderarse de sus ojos, es decir, lograr que lo mire como hombre.

Un tercer momento podría combinar los dos anteriores, pues en primer lugar se refiere a la María *de este mundo*, a quien connota que ya conquistó (“pero si tus caricias negarme no puedes”), y en segundo lugar regresa a la María católica quien es “un ángel de amor”.

Así continúa en el cuarto momento, pero en primer lugar refiere indirectamente a la Virgen María a través de la estructura lingüística, en laG que claramente se emplea la concatenación. Decimos esto en razón de su similitud con algunos villancicos. Comparamos un par de fragmentos aquí:

cardencha

En la mar está una parra
en la parra una sandía
en la sandía un ojo de agua
donde se baña María.

villancico

Del cielo cayó una palma
de la palma una flor
de la flor nació María
de María el redentor.

Como puede verse, cada elemento trae consigo al siguiente, sólo que en el caso de nuestra cardencha, la culminación es ésta picaresca en la que el cantor descubre el lugar donde se baña María (la fémima).

Consideramos que las ocho piezas que aquí hemos mostrado son representativas tanto de las temáticas como de los modos de exposición del canto cardenche. Sin embargo, recalcamos que cada canción de este género tiene sus propias particularidades, que deben ser analizadas como parte de una unidad textual, pero también como componentes de una tradición más amplia y dotada de una extraordinaria riqueza.²¹

²¹ Para ello hemos incluido un anexo con los textos de las canciones y tragedias empleadas a lo largo de la tesis.

II. Conclusiones

El canto cardenche, en su forma original, nos sitúa en la estética cotidiana de la comunidad campesina lagunera: nos da, a través de la gestualidad implicada en la interpretación, una serie de indicadores de prácticas públicas y privadas, al tiempo que ilustra una forma de ver el amor, de relacionarlo con el entorno natural, de sentirlo, sufrirlo, gozarlo y, sobre todo, de compartirlo.

El cultivo de algodón dio lugar a la región lagunera y a una serie de presupuestos comunes entre quienes dependían de dicha planta. Entonces, puede verse al cardenche en relación con una forma de producción económica, pero, sobre todo, debe vincularse con una manera de vivir y de organizar una comunidad; ésta tiene una realización histórica, pero también lazos imaginarios que se fortalecieron con la reproducción del modo particular del canto, al establecerlo como medio de sociabilidad y de comunicación del sentimiento. Además, sirvió a la cohesión del grupo sustentante, al funcionar como fuente de información y hasta como vehículo de la moralidad, puesto que educa sentimentalmente a sus miembros.

En tanto que es parte de la comunidad, el canto posee sus mismas características. Cada una de las tres voces se distingue de las demás, tiene sus propias necesidades y modos de funcionamiento, pero por sí sola no puede decirse que se trate de canto cardenche: necesita de las demás. Entre los cantantes se establecen lazos recíprocos, un gusto por el saberse integrados, a pesar de los avatares de la vida; el que oye está integrado al canto, no hay distinciones: sabe que puede cantar, interrumpir, quedarse dormido. El codazo y el soplido actúan como gestos que permiten la interacción entre los miembros, que es aún más notoria en la pausa a capricho. Todas estas características amalgaman la canción, al tiempo que dotan a los participantes de un sentido de pertenencia, puesto que no hay otro grupo en el país que reúna las mismas características de interpretación, o una temática tan homogénea. Sus formas de relación no se restringen a quienes se sentaban en las orillas del pueblo, sobre los

restos del trabajo; el mensaje, compartido con los amigos, estaba dirigido a las mujeres, que, situadas en la privacidad, participaban también del canto, pues sin ellas éste no tendría sentido. El amor y desamor, aunque son sentimientos personales, se vuelven públicos: todos saben de su existencia.

El desarrollo de esta tradición, según vemos, está marcado, en su inicio y su fin, por un mismo factor: el éxodo. En el momento en que la Comarca era próspera y se presentaba como tierra de oportunidades (económicas primero y luego también políticas), la llegada de campesinos zacatecanos proveyó la materia de la que habría de formarse el cardenche. El canto, como tradición, tuvo una vida bastante corta: cerca de un siglo. A pesar de ello, su impacto fue lo suficientemente fuerte como para ayudar a la creación de una idea de pertenencia, de un destino compartido. Las modificaciones al marco en el cual se insertaba llevan a una nueva marcha, de dos vías: la vida urbana camina hacia el ejido, y el campesino se dirige a la ciudad.

El terreno, ahora infértil para el cultivo del canto tal como se conoció en sus inicios, se adapta en algunos aspectos, para hacerlo sobrevivir. En tanto expresión oral, tiene la ventaja de una cierta flexibilidad. María Dolores Abascal, afirma: “El texto escrito, cuando se ofrece como tal, está terminado y fijado, mientras que el oral se está construyendo y es susceptible de variaciones en función del contexto en el que se produce”¹. El hecho de que los propios cantores sean los primeros en hacer adaptaciones (aunque siempre buscando respetar la tradición de quienes los precedieron) abre las puertas para que otros interesados se acerquen con confianza a experimentar con el canto.

Así pues, el cardenche desaparecerá, pero queda como forma artística reproducible. Obviamente no será lo mismo, ni tendrá la misma intensidad, el suceso de creación aquí y ahora, pero es memoria. También es posibilidad, misma que ya se está dando, con la aparición de múltiples versiones de cantos, con arreglos que le dan giros

¹ *Op.cit.* p. 12.

interesantes a la interpretación, aunque la vuelven más pulcra. Por ejemplo, las recientes grabaciones de la cantante oaxaqueña Lila Downs y del defeño Juan Pablo Villa, la recuperación de algunos fragmentos de cardenchas y su inserción en letras de banda, o la obra de teatro *De la traición nace la muerte*, del escritor regiomontano Adolfo Torres, inspirada en el canto cardenche y musicalizada en vivo,² nos dicen que el proceso de apropiación del género por parte de personas ajenas a la comunidad original, es decir, su entrada en el ámbito más amplio de la historia e identidad musical nacionales, ha comenzado. Aunque su esencia vital se pierde, una parte del canto sobrevive, confundida en el abrazo de las nuevas músicas que lo reciben generosamente. De esta suerte, tal vez en algunas décadas, cuando otro estudioso indague las raíces de algún género, encontrará entre ellas al canto cardenche.

La transformación de los diversos géneros musicales del continente, de la mano de la modificación del entorno social en el que tienen lugar, requiere de una documentación que nos permita dar cuenta de cómo cambian las producciones populares, cómo se generan unas nuevas, cómo se van formando o desintegrando comunidades e identidades, al tiempo que nos ayude a establecer comparaciones y a señalar caminos probables. La formalización de las estéticas populares no debe hacerse, sin embargo, con herramientas que se dirijan estrictamente al análisis de expresiones acabadas, como el texto literario o la música académica. En cambio, es necesario adoptar conceptos provenientes de los grupos sustentantes, y metodologías que se adecuen al objeto de estudio. Es decir, no debemos recurrir únicamente al archivo documental, sino a entrevistas dirigidas, observación participante e historias de vida, que nos proporcionarán datos no solamente anecdóticos, sino indicios que conducirán nuestra búsqueda y pueden ayudarnos a comprender mejor las producciones culturales de nuestro continente, sus particularidades y, también, los elementos y desarrollos compartidos.

² García Rodríguez, Lizbeth. "Teatro y música cardenche, supervivencia de culturas a través del tiempo".

III. Bibliografía

Abascal, María Dolores. *La teoría de la oralidad*. Universidad de Málaga. Anejos/49, Málaga, 2004.

Adler, Judith. "El cultivo de algodón y la reforma agraria en el norte de México", en Martínez, Tomás; Adler, Judith; Estrada, Ricardo, *et. al. La Comarca Lagunera. Parte III: Análisis de su problemática*. Cuadernos de la Casa Chata 19. Centro de Investigaciones Superiores del INAH, México, 1979.

Aguirre Rojas, Carlos Antonio. *Antimanual del mal historiador o cómo hacer una buena historia crítica*. Ediciones La Vasija, México, 2002.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. FCE, México, 2005.

Bareiro, Rubén; Rojas Mix, Miguel. "La expresión estética: arte popular y folklore. Arte culto", en Zea, Leopoldo (coord.). *América Latina en sus ideas*, 3ª ed. Siglo XXI, México, 2000.

Bauer, Arnold. "La Hispanoamérica rural, 1870-1970", en Bethell, Leslie (ed.). *Historia de América Latina*, tomo 7. Crítica, Barcelona, 2000.

Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*, 2ª ed. FFyL-IIF, UNAM, México, 2004.

Coll-Hurtado, Atlántida. *México: una visión geográfica*. Instituto de Geografía-UNAM, Plaza y Valdés, México, 2000.

Dirección General de Culturas Populares (Unidad Regional La Laguna). *Propuesta de premiación a don Eduardo Elizalde Fernández por su trayectoria de rescate, divulgación y valoración de la canción cardenche*. CONACULTA, DGCP- Unidad Regional la Laguna, (original), 1990.

Echeverría, Bolívar. *Definición de la cultura*. UNAM, Itaca, México, 2001.

Flores, Alfonso (coord.). *Talleres de revitalización de la canción cardenche y la música popular de cuerdas*. Dirección general de promoción cultural- SEP (original), 1987.

García Rodríguez, Lizbeth. "Teatro y música cardenche, supervivencia de culturas a través del tiempo", en periódico *El porvenir*. Monterrey, 7 de abril de 2006.

Glade, William. "América Latina y la economía internacional, 1870-1914", en Bethell, Leslie (ed.). *Historia de América Latina*, tomo 7. Crítica, Barcelona, 2000.

Gobierno del Estado de Durango. *La canción cardenche*, Gobierno del Estado de

Durango, México, 1991. Es el mismo que: Unidad Regional La Laguna, *La canción cardenche*, CONACULTA, México, 1991.

González, Juan Manuel. "La canción cardenche". Original. Coahuila, s/a.

González, Juan Manuel. "Cardenhero Fidel Elizalde", entrevista inédita (original). 28 de enero de 2005, s/l.

Heinze, Thomas F. *Respuestas a mis amigos católicos*. Chick Publications, California, 1996. <http://www.chick.com/es/reading/books/141/141cont.asp>

Hernández, Luis Guillermo; Salcedo, Jesús. "Crisis del agua. Se agota el oro blanco", en periódico *El Siglo de Torreón*. Torreón, 19 de julio de 2003.

Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI): <http://www.inegi.gob.mx>

Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal. *Enciclopedia de los municipios de México*: <http://www.e-local.gob.mx/wb2/ELOCAL/ELOC> Enciclopedia

Katz, Friederich. "México, la restauración de la República y el porfiriato, 1867-1910", en Bethell, Leslie (ed.). *Historia de América Latina*, tomo 9. Crítica, Barcelona, 1992.

Long, Norman; Roberts, Bryan. "Las estructuras agrarias de América Latina. 1930-1990", en Bethell, Leslie (ed.). *Historia de América Latina*, tomo 11. Crítica, Barcelona, 1997.

Lozano Chavarría, Héctor. "Polifonía de la región lagunera: polifonía religiosa y el canto cardenche", tesis de licenciatura en etnomusicología, ENM-UNAM, México, 2002.

Maldonado, Saúl; Pérez, Antonio. "La Comarca Lagunera podría desaparecer en 30 años", en periódico *La Jornada*. México, 13 de septiembre 2001.

Mariña Flores, Abelardo. "La recesión mundial capitalista: naturaleza y alcances", en *Globalización. Reforma neoliberal del Estado y movimientos sociales*. Ítaca, México, 2003.

Martínez, Tomás. *El costo social de un éxito político. La política expansionista del Estado mexicano en el agro lagunero*. Colegio de posgraduados de Chapingo, México, 1980.

Martínez, Tomás. "La vinicultura ejidal en la Comarca Lagunera", en Martínez, Tomás; Adler, Judith; Estrada, Ricardo, *et. al. La Comarca Lagunera. Parte III: Análisis de su problemática*. Cuadernos de la Casa Chata 19. Centro de Investigaciones Superiores del INAH, México, 1979.

Mena Rentería, José María. "Don Juan Sánchez Ponce, el último de los 'cardencheros'", en periódico *La Opinión*. Torreón, 9 de febrero de 1999.

Morales, Josefina. *México y Cuba. Dos experiencias frente a la reinserción internacional*. IIE- Editorial Nuestro Tiempo, México, 1997.

Morales Sales, Edgar Samuel. *Las culturas latinoamericanas ante la globalización, la mundialización y las integraciones regionales*. UAEM, Toluca, 2004.

Notimex. "Lala proyecta inversiones por 120 mdd", en periódico *Excélsior*, 26 de mayo de 2006.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Ayacucho, Caracas, 1978.

Padilla y Sotelo, Lilia Susana. *Aspectos sociales de la población en México: Educación y cultura*. Instituto de Geografía- UNAM, Plaza y Valdés, México, 2001.

Perez Castañeda, Juan Carlos. "La nueva comunidad agraria", en *El nuevo sistema de propiedad agraria en México*. Ed. Textos y Contextos (APH). México, 2002.

_____. "La propiedad en México en el siglo XXI", en *El nuevo sistema de propiedad agraria en México*. Ed. Textos y Contextos (APH). México, 2002.

Plana, Manuel. "La cuestión agraria en La Laguna durante la Revolución", en *Historia Mexicana*, vol. L., núm 1. COLMEX, julio-sept, 2000.

Ramírez Cuevas, Jesús. "La ley Lala en La Laguna. La industria lechera acaba con el agua", en *Masiosare* no. 273, suplemento dominical del periódico *La Jornada*. México, 7 de julio de 2002.

Restrepo Fernández, Iván. *La Reforma Agraria en cuatro regiones: El Bajío, Michoacán, La Laguna y Tlaxcala*. SEP, México, 1972.

Restrepo, Iván. "Un mapa agrícola sin agua", en periódico *La Jornada*, 9 de marzo de 1998.

Rodríguez, Martha. *Historias de resistencia y exterminio. Los indios de Coahuila durante el siglo XIX*. CIESAS-INI. México, 1995.

Rojas Rabiela, T. *El indio en la prensa nacional mexicana del siglo XIX: catálogo de noticias*, tomo III. Cuadernos de la Casa Chata 139. CIESAS, México, 1987.

Rojas, Rosa. "Agoniza la Comarca Lagunera por sequía y contaminación ambiental", en periódico *La Jornada*. México, 19 de junio de 2000.

Rojas Soriano, Raúl. *Guía para realizar investigaciones sociales*. 34°ed., Plaza y Valdés, México, 2002.

Sánchez Alborno, Nicolás. "La población de América Latina, 1850-1930", en Bethell, Leslie (ed.). *Historia de América Latina*, tomo 7. Crítica, Barcelona, 2000.

Scott, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia*. Era. México, 2000.

Stavenhagen, Rodolfo. "Consideraciones sobre la pobreza en América Latina", en *Revista Estudios Sociales*. ANUIES, México, enero-abril, 1998: www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/colmex/estud_soc/ene-abril98/estud46/sec_2.html

Urdaibay, José Luis. *Cardencho, las voces quemadas*. Fondo Editorial Coahuilense, México, 1994.

Vargas Lobsinger, María. *La Comarca Lagunera. De la revolución a la expropiación de las haciendas, 1910-1940*. UNAM, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1999.

Warman, Arturo. *El campo mexicano en el siglo XX*. FCE, México, 2001.

Zepeda, Guillermo. *Transformación agraria. Los derechos de propiedad en el campo mexicano bajo el nuevo marco institucional*. CIDAC-Miguel Ángel Porrúa. México, 2000.

Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*, Taurus, Madrid, 1991.

Fonogramas:

Canción cardenche. CONACULTA, Instituto Coahuilense de Cultura, Pentagrama, México, 2004.

El canto cardenche, cardenchas y tragedias de La Flor de Jimulco. PACMYC, s/l, s/a.

La canción cardenche. Colección de música popular #6, Discos pentagrama, INAH, Cenzontle, INI, CONACULTA, DGCP, México, 1992.

La canción cardenche. CONACULTA, DGCP-Unidad Regional La Laguna, SECyD Cultura, Durango, 1995.

Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche. CNCA-DGCP, Unidad Regional Norte La Laguna, SECyD Cultura, Durango, 1994.

Vázquez Valle, Irene; Portillo, Roberto, et. al. *Tradiciones musicales de la laguna. La canción cardenche*. 4° ed. INAH, México, 2002.

Video:

Urdaibay, José Luis (prod.). *La canción Cardenche*. Proyecto PACMYC 592/91 (19), Dirección General de Culturas Populares (Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias), Durango, 1991.

ANEXO IV. 1. Lista de cantos publicados

A continuación se presenta una lista de las cardenchas y tragedias que han sido grabadas y publicadas, un total de 40 (ver bibliografía). Es necesario aclarar que algunos de estos se repiten en dos o más fonogramas, de tal manera que el total de piezas registradas es mayor.

No ignoramos la existencia de grabaciones personales o institucionales, entre las que se cuentan las hechas por Cruz Mejía para Radio Educación; Hilda Pous, Mario Kuri y Vicente T. Mendoza (localizadas en la fonoteca de la Dirección General de Culturas Populares); las del etnomusicólogo Héctor Lozano Chavarría y las propias, seguramente entre muchas otras. Desafortunadamente, éstas últimas no se encuentran a disposición del público.

1. *A las dos de la mañana*
2. *Al pie de un árbol*
3. *Al pie de un verde maguey*
4. *Amigo amigo*
5. *Amigos míos*
6. *Catarino y Estanislao*
7. *Cuando yo me separé*
8. *Chaparrita*
9. *Chaparrita por tu culpa*
10. *Chula Rosita*
11. *Dime qué te ha sucedido*
12. *Donato Cispado*
13. *El correo de San Miguel*
14. *Eres como la naranja*
15. *Hasta aquí llegó lo bueno*
16. *Huérfano soy*
17. *Jesusita me dio un pañuelo*
18. *Jacinto de la Cruz*
19. *La muerte de Melchor Gloria y José Telésforo*
20. *La querida*
21. *Lino Rodarte*
22. *Los caracoles*
23. *Los horizontes*
24. *Los sauces en la alameda*
25. *Macario Romero*
26. *Marinero que a los puertos*
27. *No sé porqué*
28. *Ojitos negros, ¿adónde están?*
29. *Paloma Blanca*
30. *Pero hombre, amigo*
31. *Pioquinto y Perfecto*

32. *Por esta calle*
33. *Salí de México*
34. *Silvestre Moreno*
35. *Sin título*
36. *Una mañana muy transparente*
37. *Y alza esa vista, no te avergüences*
38. *Ya se van las golondrinas*
39. *Yo ya me voy*
40. *Yo ya me voy a morir a los desiertos*

Anexo IV.2. Transcripción de cantos empleados en esta tesis

<p>A las dos de la mañana</p> <p>A las dos de la mañana salgo a buscar a mi amor al momento del encuentro ella me dice que no se agachaba y se sonreía pa que le rogara yo. Qué esperanzas que le ruegue ese tiempo se acabó. Ella lloraba ¡ay! sin abrigo ella lloraba ¡ay! sin consuelo, se agachaba y se sonreía pa que le rogara yo. qué esperanzas que le ruegue ese tiempo se acabó.</p>	<p>¡Ah! Qué alta se ve la luna</p> <p>Ah, qué alta se ve la luna Más alta la quiero ver Así estaba la mañana Cuando te empecé a querer Qué bonitas las estrellas Que nos dan su resplandor Así estaba la mañana Cuando me diste tu amor Cuando pase por tu casa No me dejes de mirar, Yo soy el hombre que te ama Y no te puede olvidar. Aquella noche de luna Que en mis brazos te estreché ¿recuerdas lo que te dije, Que nunca te olvidaré? Los recuerdos que yo traigo Son los besos que te di Me paso todas las horas Yo nomás pensando en ti.</p>
<p>¡Ah! Qué bonito es amar en silencio</p> <p>¡Ah! Qué bonito es amar en silencio Porque en silencio se goza con calma, Es más bonita la dueña de mi alma, Por Dios que no puedo sufrir esta pasión. Tarde por tarde se cortan las flores Y se mantienen en un vaso de agua Es más bonita la dueña de mi alma Por Dios que no puedo sufrir esta pasión.</p>	<p>Al pie de un árbol</p> <p>Al pie de un árbol Mi alma se encuentras triste Y aluminada Con la luz de la mañana Salió y me dijo que era esperanza vana Volverla a ver Mejor me duermo yo. La vide venir Más no creía que era ella Yo me acerqué Hacia el pie de su ventana Quisiera ser Una garza morena Para estarte mirando En una redoma de oro. Pero trigueñita Nomás que me acuerdo lloro, ¿quién tiene la culpa? Usted, que me abandonó.</p>

<p>Al pie de un verde maguey</p> <p>Al pie de un verde maguey yo me quedé, mi amor se quedó dormido ¡qué ingrato fue! al canto de los borrachos yo desperté, ¡qué crudo vengo! Quiero curarme, no hallo con qué. Pero ¡ay, Dios mío! quítame esta cruda, me va a matar La virgen de Guadalupe me ha de ayudar. ¡Qué crudo vengo! La cantinera no quiere fiar.</p>	<p>Amarme, María, amarme</p> <p>Amarme, María, amarme, que yo soy tu fiel amante, vivirás siempre constante, si tu amor es una imagen. Pero María, vivir con amor, a un hombre solo tener compasión ¡Ah, que ojitos de María, tan simpáticos y bellos! Vamos apostando un peso a que me quedo con ellos. Pero si tus caricias negarme no puedes, María, tú eres un ángel de amor. En la mar está una parra, en la parra está una sandía en la sandía un ojo de agua, donde se baña María.</p>
<p>Amigo, amigo</p> <p>Amigo, amigo, con usted traigo un sentimiento, quisiera decirle, pedazo del alma mía, por esa mujer; pero usted la admitió, amigo, porque es traidor. usted bien supo que me quiso la vida mía, usted bien supo que yola tendí en mis brazos. Hoy que la encuentre le echo balazos, y a usted también, amigo, porque es traidor.</p>	<p>Amigos míos</p> <p>Amigos, míos, les contaré una historia que me pasó, ¡ay!, de tanto navegar. ¡Ay!, cómo estaba esa sí era tan alta, vide brillar la sirena del mar. Ando buscando una joven que me ayude, que no me sea traidora de mi fortuna Yo a esa mujer le pondré a sus pies la luna, y le daré perlas finas de la mar. ¡Ay!, cómo estaba esa joven tan bonita, yo me acerqué con todo mi corazón. Amigos míos, esta historia es muy bonita, de la mujer cuando ya nos da su amor.</p>

<p>Cierra esos ojos</p> <p>Cierra esos ojos, ¡ay de mí! No me vuelvas a mirar; Mira que yo paso Las horas velándote estoy dormido Despierto adorándote . Qué no ves mis ojos cansados de llorar? Salgo de mi trabajo, Contento vengo a verte Que sólo con verte disipo lo cansado. Si estoy dormido Despierto a tu lado ¿qué no ves mis ojos Cansados de llorar?</p>	<p>Cuando yo me separé</p> <p>Cuando yo me separé de mis queridos padres me puse una borrachera, que hasta la tierra perdí. Por una joven que quiero y no puedo estar aquí, ya me la voy a llevar pa que se acuerden de mí. Mis padres me lo evitaron, me dieron muchos consejos. Me dieron muchos consejos, cumplieron con su deber. Por una joven que quiero y no puedo aborrecer, ya me la voy a llevar, no me queda ni a qué volver.</p>
<p>Cuando una mujer casada</p> <p>Cuando una mujer casada Pretende amar otro hombre No le hace fuerza Que lo sepa su marido La mujer dice así: —yo he de amar a mi querido Aunque me cueste la vida por su amor. El hombre dice así: —ah qué mujer tan ingrata Tú has de ser causa El que yo tenga una arredota La mujer dice así: Yo he de amar a mi querido, Aunque me cueste La vida por su amor.</p>	<p>Huérfano soy</p> <p>Huérfano soy, no tengo padre ni madre, ¡ay! ni un amigo, ni quién se duela de mí. ¿Pues qué haré yo? Mi tesoro se me acabó. Estos consejos me dieron mis padres al fallecer: que no me echara a los vicios por causa de una mujer. Si caigo preso por algún delito grande, me mandas avisar, ¡ay! desde entonces tenía mis padres yo. Huérfano soy, no tengo padre ni madre, ¡ay! ni un amigo, ni quién se duela de mí. ¿Pues qué haré yo? Mi tesoro se me acabó. Estos consejos me dieron mis padres al fallecer: que no me echara a los vicios por causa de una mujer. Si caigo preso por algún delito grande, me mandas avisar, ¡ay! desde entonces tenía mis padres yo.</p>

Jacinto de la Cruz

En el nombre sea de Dios,
yo les pido por Jesús,
que me canten la tragedia.
De Jacinto de la Cruz.
Jacinto iba para el tiro
con sus carretas de leña,
lo agarraron prisionero
en el arroyo de la Carleña.
Jacinto estaba almorzando
cuando llegó la Acordada.
Le dice el juez de Acordada:
Jacinto, vamos cambiando.
Jacinto de la Cruz decía:
Sea por el amor de Dios;
yo mi vida no la cambio
ni por una ni por dos.
Ya agarraron a Jacinto,
ya lo llevan pa' la sierra:
que entregara a Martín López,
que se encontraba en las cuevas.
Jacinto de la Cruz decía:
decía: Para de una vez,
llévenme pa' despedirme
de la Hacienda de Avilez.
Lo llevaron a Avilez,
le dicen: Ahí está Martín.
Jacinto de la Cruz decía:
Hasta aquí me llegó el fin.
Lo sacaron de Avilez,
lo llevan a Picardías.
Jacinto de la Cruz decía:
Estas son desdichas mías.
Lo sacan de Picardías
para llevarlo a la Flor.
Jacinto de la Cruz decía:
Denme un tiro mejor.
Jacinto de la Cruz decía:
Juan Pinto, hazme un gran favor:
de no presentarme vivo
allá con don Amador.
El comandante le dice:
Atiende lo que te digo,
ya te voy a fusilar,
pasando el arroyo del Trigo.
Rancho de Sombrerete,
Jimulco y la Trinidad,
que era donde me paseaba,
en La Flor, en realidad.
Flor de mayo en opulencia,
Te llevo en el corazón;
¡Ah! Que tristes son las horas
que da el tren en la Estación.

Las borrascas

Las borrascas del mar se han perdido,
no aparecen en este momento ya para mí
se acabó el engrimiento,
ya no alumbran los rayos del sol.
¿Pues qué hará esa flor solitaria?
¿Pues qué hará esa bella sin vuelo?
¿Pues qué hará ese Dios en su cielo?
¿Pues qué haré yo sin ti y sin tu amor?
Valía más que la muerte viniera,
ojalá que un sepulcro se abriera,
le pediste a un Dios que viniera
por mi vida y la tuya también.

Los caracoles

Estos son los caracoles
que brillaban en la mar,
me aconsejan que te olvide,
¡pues cuándo te he de olvidar!
Al pie de un árbol frondoso,
triste me senté a llorar,
de ver a mi palomita
que anda en otro palomar
Les pregunté a mis amigos
A ellos que saben de amor,
que me dieran un consejo
para cortar esa flor.
Mis amigos me aconsejan
Como queriendo acordar,
que deje pasar el tiempo,
que a esa flor la he de cortar.
Por dejar pasar el tiempo
He vivido en divagado
cuando fui a cortar la flor
otro ya la había cortado.

<p>Los sauces</p> <p>Los sauces en la alameda se cimbran con el airón, así se cimbran los hombres cuando les juegan traición. Cuatro Puertas tiene Francia, cinco con la Alejandría, abre tus ojitos, mi alma, ya viene alboreando el día. Ya viene alboreando el día cantando el ki kiri kí; abre tus ojitos, mi alma, ya vine, ya estoy aquí. Los sauces en la alameda transpuestos en la humedad; no es bueno tener amores cuando no hay seguridad. Los hombres que se enamoran, y que dan todo el amor; a una prenda adorada La traigo en el corazón</p>	<p>Los horizontes</p> <p>Sale la luna y se mete el sol y a lo profundo se van a ver, sale el lucero en la madrugada y el carro sale al oscurecer. Los horizontes son chi quititos y parejitos al caminar, andan en busca de una paloma que se ha salido del palomar. La palomita se echó a volar y a la oficina se fue a parar taba esperando a la pasajera que en el momento se iba a embarcar. La estrella Norte, llave del mundo que no se mueve para nacer bajan las nubes para los mares a agarrar agua para llover Ya que tuvimos la grande dicha la que el señor nos la concedió para aprender bonitas canciones que la sirena nos enseñó.</p>
<p>Mi madre me dio un consejo</p> <p>Mi madre me dio un consejo: Que no anduviera tomando, Mi madre me dio la vida Y tú me estás quitando. Te quero porque te quero, En mi querer nadien manda. Te quiero prietita linda, Con las entrañas de mi alma. Quisiera ser pajarillo Para volar e ir a verte Cortar ramitas de flores Y coronarte tu frente. Todas las aves del campo Cantan con mucha alegría, Porque te quero prietita, Te quero de noche y día. Qué bonitos ojos tienes Yo me alegro más con verte Porque te quero deveras, En ti me encontré mi suerte.</p>	<p>No hay como Dios</p> <p>No hay como Dios, primeramente amigo, después de Dios, como sus padres de uno. Después de sus padres, como el estado no hay uno, el hombre casado no es pobre ni es infeliz. El hombre solo, nunca tiene nada, no hay como la mujer para cuidar lo de uno. Después de sus padres, como el estado no hay uno, el hombre casado no es pobre ni es infeliz.</p>

Paloma blanca

Paloma blanca, quién tuviera tus alas,
para volar donde están mis amores,
toma y le llevas este ramo de flores
y se la entregas a la dueña de mi amor.
Pero hombre, amigo, cómo estoy apasionado
Con esa joven que a mí me ha robado el alma,
Toma y le llevas esta corona y palma
Y se la entregas en sus manos a mi amor.
Pero hombre, amigo, esa joven yo la quiegro
Y yo la aprecio y la adoro con el alma,
Toma y le llevas esta corona y palma
Y se la entregas en sus manos a mi amor.

Por soberbio y desobediente

Por soberbio y desobediente
ya mis padres eran un agracia,
'ora me encuentro tirado a la desgracia,
quién me lo manda
si ese mal yo lo busqué.
Yo nunca quise
los consejos de otra gente,
yo siempre andaba
con mis malas compañías.
'Ora me paso
las noches como días,
quién me lo manda
si ese mal me lo busqué
Yo nunca quise
los consejos de otra gente,
yo siempre andaba
con mis malas compañías.
'Ora me paso
las noches como días,
quién me lo manda
si ese mal me lo busqué

Pioquinto y Perfecto

Jueves día siete de octubre
En Menores ha pasado
Perfecto y Pioquinto Pérez
Como a las once agarraron.
Por el arroyo del agua
Primera cuestión trabaron
Pues que llegando a Menores
Al momento se acordaron.
Estaba tomando café
Este Pioquinto en su casa,
Cuando llegó este Perfecto
Vamos que el tiempo se pasa.
Le respondió este Pioquinto:
Hombre no seas imprudente
El negocio que tenemos
Lo dejaremos pendiente.
Le respondió este Perfecto:
No lo podemos dejar,
El negocio que tenemos
Hoy lo vamos a arreglar.
Luego se fueron saliendo
Como que iban a cazar;
Pues ¿quién había de pensar
Que estos se iban a pelear?
Vámonos desapartando
Ya Se acabaron compadres
y ahora lo vamos a ver
qué parieron nuestras madres.
Pues ya se nos concedió
pelear en campo de honor,
si a caballos semos buenos
a pie lo haremos mejor.
Pues ya se nos concedió
pelear como a buenos gallos,
y se tiraron a pie
atajaron los caballos.
Pioquinto no se acortaba
ni por verse en tal aprieto,
el primero tiro le ha dado
en una pierna a Perfecto.
Luego le dice Pioquinto:
Fue tu valor siempre trigo,
ya me pegaste un tiro
en la merita vejiga.
Pioquinto, tú ya moriste,

yo voy a ver dónde muero,
aquí en las manos me llevo
tu pistola y tu sombrero.
Óigame usted don Vicente
mire lo que ha sucedido,
este Pioquinto ya es muerto
yo vengo muy malherido.
Vuela, vuela palomita
para los campos de honores,
ya murió Pioquinto Pérez
padres de los Menores.

<p>Por vida de Dios</p> <p>Por vida de Dios, Deseo un amor que me sea formal, Que no ande con pandeaditas, Ni me vaya a abandonar. Qué tristeza me acompaña Cuando estoy lejos de ti, Yo acabándome los días, Tú ni te acuerdas de mí. Quiéreme joven querida, Quiéreme, no seas así, No me mires con desprecio, Que para tu amor nací. Cuando por tus puertas paso Prenda del alma querida, Si te despierto cantando, Vuélvete a quedar dormida. Dale un abrazo a tu almohada Y haz de cuenta que yo fui, Que vine de madrugada A despedirme de ti.</p>	<p>Sale la luna y se mete el sol</p> <p>Sale la luna y se mete el sol y a lo profundo se va a meter sale el lucero a la madrugada y el carro sale al oscurecer. Sale la luna y se mete el sol y a lo profundo se va a meter corren las nubes para los mares a agarrar agua para llover. Los horizontes son chiquitos, y parejitos al caminar, andan en busca de una paloma que se ha salido del palomar. Ya que tuviste la gran dicha porque el señor te la concedió, de componer bonitas canciones, las que compuso el sabio Salomón. Sale la luna y se mete el sol y a lo profundo se va a meter sale el lucero a la madrugada y el carro sale al oscurecer.</p>
<p>Si estás dormida</p> <p>Si estás dormida, mi negra, Ya no duermas, Oye los ruego Del que deveritas te ama. Si estás despierta Asómate a tu ventana, Para dirigirte un adiós, Porque hoy me voy. Perdóname si te ofendo en mis canciones, Perdóname Si te ofende mis cantares. Nomás te vengo a decir, Mi negra y a coronarte de azahares, Para dirigirte un adiós, Porque hoy me voy.</p>	<p>Silvestre Moreno</p> <p>Año de mil ochocientos noventa y dos al contado, ya murió Pablo González, que tanto se le ha mentado. Decía Silvestre Moreno: Pues esto ya fue mi atraso, le dio siete puñaladas pa' que no le diera el paso. Decía Silvestre Moreno: Sólo Dios sabe hasta cuándo; ya me llevan prisionero pa' la cárcel de Durango. Decía Silvestre Moreno: No siento el perder la vida, siento un dolor en el alma que no vide a mi querida. Esa gente de Norteña todita quedó azorada, de ver los hombres que salen de la laguna mentada.</p>

<p>Tres vicios hay Tres vicios hay agobiados para el hombre, que es tomar vino, jugar y enamorar. Pero, Juanita, si tú me vuelves a amar: toditos estos vicios yo los voy a abandonar; 'ora y mañana, yo me voy a tomar vino. Pasado mañana, yo me voy a echar conquián, pero, Juanita, si tú me vuelves a amar: toditos estos vicios yo los voy a abandonar. Pero qué bonito cantan los canarios en el mundo, pero más bonito cantan el zinzontle y el gorrión. Pero, Juanita, voy a cantarle esta canción y Luisita es la que quiero y la idolatra mi pobre corazón.</p>	<p>Ya hace muchísimo tiempo Ya hace muchísimo tiempo Que me andas con esas cosas Con que dices que te vas, Te vas porque quieres Nadien te detiene, Yo no te quiero jamás. Se van las aguas de junio, Que dejan algún producto, Cosa que si tú te vas No siento ningún disgusto. Prevénganse rieles, También los durmientes, Con que dices que te vas Te vas porque quieres Nadien te detiene, yo no te quiero jamás. Tú dices que ya te vas para ese Juárez Lúcido, Si no lloro porque te vas, sino porque no te has ido.</p>
<p>Yo ya me voy a morir a los desiertos Yo ya me voy a morir en los desiertos, me voy del ejido a esa Estrella Marinera. Sólo en pensar que ando lejos de mi tierra, nomás me acuerdo me dan ganas de llorar. Pero a mí no me divierten los cigarros de Dalila, pero a mí no me consuelan esas copas de aguardiente. Sólo el pensar que me dejé un amor pendiente, nomás que me acuerdo me dan ganas de llorar Pero a mí no me divierten los cigarros de Dalila, pero a mí no me consuelan esas copas de aguardiente.</p>	

Anexo IV. 3. Entrevista a Luis Enciso y Juan Manuel González

Fecha: 9 de febrero de 2006. 14 hrs.

Lugar: Unidad Estatal de Culturas Populares, Unidad Regional Coahuila. Palacio Federal, Torreón, Coahuila.

Informantes: Luis Enciso Canales (LE), promotor de la Unidad de Culturas Populares, y Juan Manuel González (JM), ídem.

Entrevistadora: Minerva Rojas Ruiz (MRR).

MRR: Quisiera empezar preguntándoles cuántos municipios hay en la Comarca Lagunera.

JM: De Coahuila son cinco municipios. Torreón, Matamoros, Francisco I. Madero, San Pedro de las Colonias y Viesca, son los cinco municipios. A veces se considera también que Parras... y son seis del lado de Durango, también no está muy preciso, pero más o menos. De Durango son Gómez Palacio, Lerdo, Tlahualilo, Nazas, Rodeo y San Pedro del Gallo.

MRR: ¿En qué municipios se conserva más la canción cardenche?

JM: Tenemos noticias de que la canción cardenche se difundió y se produjo en la Comarca Lagunera en casi todas las grandes haciendas, pero en la actualidad prácticamente el último reducto de canción cardenche es el ejido Saporíz en el estado de Durango. Tenemos el caso de que acá en la Comarca Lagunera de Coahuila estaba La Flor de Jimulco también, como el último espacio donde se cultivaba una variante de la canción cardenche, que es el corrido acardenchado. Desafortunadamente, prácticamente ha desaparecido esa manifestación y en el caso de Saporíz, bueno, lo estamos conservando casi como la flamita de una vela.

MRR: ¿Y cuál sería la diferencia entre el corrido acardenchado y la tragedia?, porque en algún lugar leí que decían los cantores que no eran lo mismo.

JM: No, no necesariamente, aunque se ha dado a conocer como que el “corrido” éste que recoge el hecho trágico, fúnebre, etcétera, es la tragedia, que no necesariamente tiene que ser un corrido. La canción cardenche, el acervo de la canción cardenche, recoge canciones populares de finales del siglo XIX y principios del XX, de todo tipo de género, que se cantaban de manera acardenchada. Ahí desde luego fundamentalmente prevalecía la canción romántica en todas sus variantes y el corrido. El corrido quizás fue el último elemento incorporado a la canción cardenche, en esta etapa inicial que te estoy hablando, que es donde se conservaba en La Flor de Jimulco.

LE: Sí, era lo que te iba a decir, que en La Flor de Jimulco el corrido acardenchado ya va acompañado con música, incluso, que ése es el reducto de lo que queda acá para el lado de Coahuila del canto cardenche, en la Flor de Jimulco. Ahí hay quienes cantan corrido, pero acardenchado. No es ya propiamente el canto cardenche, sin instrumento musical, ahí ellos sí utilizan.

MRR: ¿En la actualidad?

LE: Sí.

MRR: ¿Acá no hay corrido que hable del narcotráfico?

JM: Mira, uno de los problemas que tiene la canción cardenche en general, es la no creación lírica, ellos interpretan el acervo musical de sus antepasados y se han negado sistemáticamente a incorporar géneros actuales, canciones actuales, a tratar de musicalizar sus canciones: es algo que ellos defienden así, con toda intensidad. El acervo de la canción cardenche hasta donde nosotros tenemos conocimiento tenía más o menos 150 canciones, y todas estas canciones la mayoría son de finales del siglo XIX y quizá alguna que otra de principios del siglo XX. En la memoria del que fuera líder, don Eduardo Elizalde se logró recuperar casi 100 de estas 150 y tantas canciones, que fue con las que se hace el primer cancionero cardenche. Prácticamente todas esas canciones fueron copiadas *in situ* directamente de la palabra de don Eduardo Elizalde. El corrido acardenchado sí tiene otra evolución, como decía Luis, se han incorporado nuevas manifestaciones ahí, pero ellos no incorporan corridos actuales, ni siquiera corridos de los años 50, 40, no, no. Lo que es el corrido, todo lo mexicano de la época: de la Revolución de 1910, lo que ellos incorporan al corrido acardenchado. Pero ya corridos actuales.... Podría ser que algún joven intentara hacer eso. Nosotros lo veríamos con buenos ojos, pero los depositarios no.

LE: Es que son muy respetuosos de la tradición y en eso sentido, ellos sí componen, sobre todo Fidel y Toño, son los que más.

JM: Y Lupe.

LE: Guadalupe Salazar, ellos sí componen, pero como dice Juan Manuel, no los incorporan al acervo que ya tienen ellos de canto cardenche.

MRR: ¿Los corridos que ellos hacen ya tienen música, otras voces?

LE: Ellos lo hacen como algo aparte de la canción cardenche.

MRR: ¿Y no incorporan ningún elemento de canto cardenche?

JM: Ya es con estructura, incluso se puede decir, de balada o de corridos. La estructura del canto cardenche, lo que es la canción cardenche, no lo modifican para nada.

LE: Incluso de esas 150 canciones que se rescataron, se rescató la letra, pero la canción en sí se perdió, porque ellos la aprendían de escuchar a los viejos y a partir de eso ellos aprendían la tonada, pero como ya se perdió la tonada ya se tiene la pura letra, ellos ya no la interpretan, ya no la cantan, porque ellos no conocen la tonada de esa canción. Ellos tienen un repertorio pero es más reducido.

JM.: Actualmente, estoy exagerando, pero ellos te conocen unas 60 canciones. Las demás, te conocen la letra, pero como todo era una transmisión verbal y sobre todo auditiva –no hay un ejercicio aquí de escritura musical– en muchas ocasiones lo han perdido ya, la tonada, el componente lírico de la canción, y ya no lo cantan.

LE: De hecho, parte del trabajo de la Unidad de Cultura Popular desde que empezó como Unidad Regional fue armar los talleres de canto cardenche, que propiamente van dirigidos no hacia un público externo, sino a ellos mismos, o sea, es juntarlos para que ellos estén repasando, recordando, porque también sucede esto: que se les puede olvidar la tonada y entonces se estaría perdiendo una interpretación que ellos hicieran y seguiría reduciéndose este repertorio.

MRR: ¿Y ya no hacen estos talleres?

LE: El último fue en el 2003, fue el último año que se presupuestó los talleres del canto cardenche.

MRR: ¿Los jóvenes no se interesan por entrar a estos talleres?

LE: Pues es que tenía esta intención; primero, que ellos se reunieran y que estuvieran interpretando y repasando sus canciones, las que ya tenían y en segundo era atraer a nuevos integrantes: jóvenes de la misma comunidad que se acercaran a estos talleres y fueran aprendiendo como aprendieron los actuales cardencheros, [que] fueran aprendiendo las letras y la interpretación, pero no ha habido esa respuesta.

JM: Sí y hemos tenido —aquí en la región es una pregunta recurrente—: “¿No hay elementos que pudieran releva a los actuales?”. Es muy difícil, el canto cardenche nace bajo circunstancias históricas, culturales y sociales muy específicas. Ellos mismos cuando toman la palabra en la audiciones dicen: “Es un canto que nos enseñaron nuestros padres y nuestros abuelos, en una época en que no teníamos ni un receptor de radio, ni mucho menos un tocadiscos, reproductor y éramos tan pobres que no teníamos para adquirir ni un instrumento”. Quizá el canto cardenche no obedece a estas circunstancias, pero sí eran circunstancias que existían en estas comunidades, y eso lógicamente arropaba a la canción cardenche. Hoy en día no tiene significado. Ellos dicen: “Es un ejido, una comunidad campesina”, pero [está] muy comunicada, está aquí a 15 minutos de Torreón, un poquito más. Sus accesos... es muy inmediato. Cuenta con servicios más o menos urbanos, los jóvenes estudian fuera, la mayoría trabaja fuera. Cuando ya forman su familia ya se van del rancho. La canción cardenche [es] más como un recuerdo nostálgico, familiar. Nosotros lo que queremos atacar de los jóvenes en el ejido, ya interpretar cardenche no les dice nada a ellos. En eso hay que ser muy realistas. Lo que sí nosotros quisiéramos hacer —y aquí sí volvemos a tener el problema del presupuesto, el apoyo a la cultura—, que por ejemplo, que cuando ellos se presentaran en otro lugar, que fueran acompañados por dos, tres jóvenes de la comunidad para que ellos vieran el impacto que ellos están creando, el significado que tiene que ya no es solamente el significado familiar, sino incluso de índole sociocultural, por ejemplo, estas presentaciones que han tenido en Tlalpan han sido casi apoteósicas [les dicen]: “¡Yo no sabía que había esto en México!”. ¿Por qué? Porque estamos acostumbrados a que México es el mariachi, [cuando en realidad] es un mosaico musical inmenso donde la canción cardenche es una de las joyas más raras, menos conocidas de todo el expediente musical mexicano y la gente ve eso y dice: “Qué es esto, para qué nosotros estamos buscando copiar lo que hagan ahí, si nosotros tenemos esto”, es la reacción del público. Si los jóvenes vieran eso, además de ese valor sentimental, si vieran este valor agregado que es el impacto sociocultural que tiene la canción cardenche, quizás ellos incorporarían otros elementos de la canción cardenche. Y la canción cardenche, si no quiere morir, necesariamente tiene que evolucionar. Yo incluso ya he hablado con ellos: “Si los muchachos empiezan a cantar la canción cardenche, si empiezan a musicalizar o empiezan a utilizar sonidos electrónicos por ejemplo, ¿ustedes que dicen?”. “No pues es su época”. Ellos se niegan a sí mismos a modificar la canción cardenche, pero sí aceptan a los jóvenes. Ellos dicen: “Nosotros los oímos, sabemos los muchachos que tienen facultades para el canto aquí. Na más los oímos de lejos, ya cuando se vienen de las fiestas, de dejar a la novia, que ya vienen medios... entonces sí, los oímos. Ése es el hijo de zutano, el hijo de mengano, mira, tiene buena voz y es bien entonado”. O sea, sí saben que la canción cardenche es suya, es un valor suyo, pero, como una expresión de ellos, no, ya no significa lo que significó para sus padres, por ejemplo, ellos son de ese contexto: “No había música, no había radio, entonces la única forma que teníamos nosotros era la canción cardenche, sin instrumentos y sin nada, sin emplear...”. Los cantadores se ufanan por ejemplo y se

ponían hasta mitos, de que había unos que cantaban y se oían hasta 7 kilómetros, lo cual es muy posible. ¿Ora qué necesidad tienes de un canto que llegue a 7 kilómetros? Si tienes el sonido, los amplificadores...

LE: Incluso, como dice Juan Manuel, tiene que ver mucho con los usos y costumbres de una época, un momento determinado, que en un sentido sí fue incluso un medio de comunicación.

JM: Así es.

LE: Para comunicarse sobre todos en los cantos de amor y desamor con las novias que estaban en otro rancho ahí cerca, era como llevarles serenata pero sin ir hasta allá, de lejos. Y ahora, en este momento, los jóvenes en los ranchos, pues ya hasta tienen todos su celular y ya no hay ese problema de la comunicación, ya es más cercana. Que además, en esa misma línea... yo creo que uno de los grandes logros que se han hecho con este grupo que queda de cardencheros es que ellos son muy conscientes, tienen muy clara su función y ellos dicen: "Pues yo hasta aquí llego y el día que yo me acabe, pues se acabó esta parte, y si no hay alguien más que agarre la estafeta, pues ahí se va a terminar", pero ellos tienen muy claro que a ellos ya no les corresponde entrar en una nueva dinámica. Pero dentro de estos usos y costumbres que todavía quedan, están las alabanzas, que son parte del canto cardenche: los cantos a los difuntos –los alabados– que ellos le cantan al muerto o al tendido que tienen ahí. Le cantan y es una forma de velarlo y acompañarlo y están cantando durante todo el día y noche, lo que dure el sepelio y algo también que se perdió y que incluso ellos tienen como un propósito –porque ellos sí lo sienten que es de su competencia– es rescatar la pastorela cardenche, de hecho ya le hicieron la propuesta a Paco [Francisco Cázares, director de la Unidad Regional Coahuila], que quieren volver a armar una pastorela, que es la representación que conocemos, pero toda es cantada en forma acardenchada, y ahí sí participan mujeres, las mujeres del rancho, niños y los propios cardencheros.

MRR: ¿Y hace cuánto que se dejó de hacer?

JM: Hace como unos diez años que se hizo vía PACMYC... [Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias] se hizo un apoyo grande para rescatar los textos. Entonces tuve la suerte de trabajar en la recuperación de los textos que tenían ellos, centenarios, ¿verdad? Todavía escritos a lápiz. Fue muy difícil por ejemplo a veces palabras mal escritas, yo recuerdo había una primera, una canción, no recuerdo el nombre. *Yo ya me voy del ejido* a esos no se cuántos. "Del ejido..."; es imposible que en un canto de esa [antigüedad] exista esa palabra "del ejido", y no, es que ellos decían: "No es ejido", nosotros escuchábamos "del ejido", y es *deregido* [dirigido] Y decían: "No, no es del ejido, es *deregido*", ellos mismos le corrigieron. ¡Ah!, es cuando don --- nos decía: "¡Oigan! Todo esto estaba sólido". ¡Qué pasó! Quiere decir: "esto estaba solo, era un páramo solitario", y ese lenguaje se reflejaba en sus cantos, tuvimos nosotros que hacer esa revisión muy cuidadosa, yo estoy seguro que tiene muchos errores, por supuesto y se hizo ese trabajo para recuperar el texto y cómo iban las vestimentas, los pastores, y los ángeles. Es la pastorela tradicional, nomás que son textos muy, muy antiguos y se cantan de forma acardenchada. Está por ejemplo el arrullamiento del niño, que es toda la noche del 24 [de diciembre] están arrullando al niño y es con lo que termina la pastorela: el arrullamiento, y el levantamiento del niño, y es una práctica comunitaria. Entonces la canción cardenche ha permeado toda la vida de la comunidad, a través de los alabados, los adorados a los difuntos y las alabanzas a determinados santos patronos, como en el caso de San Isidro Labrador, hay cantos muy antiguos que toda la comunidad los sabe, seguramente, que se cantaban acardenchadamente. Muchos de esos cantos se han perdido, porque ya no

recuerdan la tonada, la musicalidad del texto, por que ya no hay quien los cante, ésa es la verdad. Por ejemplo, en el caso de la pastorela está la Gila, se tenía que hacer una Virgen de la comunidad, creo que a veces sí como que permitía que se metieran señoras, como que los esposos no querían que las esposas participaran.

LE: Pero eso hay que entenderlo, que son acuerdos comunitarios...

JM: Exacto.

LE : Donde no pueden participar... nadie manda más que ellos y aquí llegamos a un punto de origen de todas las cosas, yo creo que el canto también... si la comunidad, que es el origen del canto, se modifica, pues el canto también se modifica o se pierde o está en movimiento, porque la comunidad misma se está transformando.

MRR: ¿Hay, desde su perspectiva, una desestructuración de la comunidad? Por ejemplo, con esto de que ya no se siembra algodón, se convierte en zona ganadera, industrial. ¿Hay altos índices de migración, esa clase de cosas?

LE: Sí, sobre todo los jóvenes, que son los que salen.

JM: A la ciudad y algunos se van a estados Unidos. Precisamente la zona de Sapioríz no fue una zona tradicionalmente algodонера. Se dedicó a otros cultivos de trigo, hortalizas, ahí no se caracterizó mucho por el algodonero, lo que ocurre del lado de Coahuila: Chávez, bueno no tan allá, Fco. I Madero, San Pedro, sobre todo San Pedro, incluso ahí se establecen los Poderes de la Unión, estuvo Lázaro Cárdenas cuando fue el Reparto Agrario, y de hecho el reparto agrario fue dirigido a [favorecer] estas comunidades; bueno a las haciendas algodonerías que llegaron a tener un poder, una riqueza exorbitantes. Por ahí hay testimonios de que se arrojaban botellas de champán al río Nazas, monedas de oro cuando llegaba la crecida del río y hacían unos grandes *pic nic* en las vegas, la gran burguesía agraria de la región, gracias, precisamente, al crecimiento que produjo el algodonero, a costa de una situación casi esclavizante para los campesinos. Sin embargo, en esta zona como que fue menos la manifiesta la situación algodонера y la situación hacendaria. Sin embargo, como el Reparto Agrario fue un proceso de magnitud regional amplia, lógicamente, se incorpora.

MRR: ¿Sí, hubo reparto agrario en Sapioríz?

JM: Sí, en todas éstas: Sapioríz, San Jacinto, La Loma. Hay cuestiones muy interesantes: en los años 30 el Partido Comunista tenía una gran fuerza aquí en la región, muy destacado. De hecho las primeras huelgas agrarias, que no son por el reparto de la tierra —es ahí una indicación del trabajo del campesino— están solicitando el seguro, jornada de ocho horas diarias, mejores salarios, etcétera, ése fue el movimiento que dio lugar al Reparto Agrario de 1936, y hay una fuerte presencia del los activistas del Partido Comunista en aquellos años del 30, que operaban en toda la región y por ejemplo en el caso de esta región: La Loma, que es un ejido cercano a Sapioríz, aún conserva mucho de esa organización, casi podríamos decir *soviética*. De hecho, hace relativamente poco murió un viejo dirigente campesino comunista, don Isaac García, y yo me enteré de todo esto por los cardencheros: “Oye Juanito, ¿sabes que fuimos a La Loma a cantar? Don Isaac se murió y pues fuimos a cantarles nosotros”. Y con un sepelio con la bandera roja, la hoz y el martillo, se le cantó *La internacional* y todo, pero ahí estaban los cardencheros, porque la familia de él fue a buscarlos y no fue a cantarles alabados, sino que le cantaran todas las canciones cardenche. Entonces, son situaciones muy interesantes que se producen en toda esta parte, sin haber sido una región propiamente algodонера, pero que todo esto tienen una gran

amalgama, que da unas singularidades pues interesantes, ¿verdad? Y por ejemplo, no sé... etnólogos, antropólogos, deberían todavía hacer estudios profundos de toda esta trama sociocultural que hay en la región. A mí me llamó mucho la atención las conexiones: “Es que nosotros fuimos a cantarle a don Isaac, cuando murió. Su féretro estaba cubierto con la bandera soviética y cantamos *La internacional*”.

MRR: ¿Después de la reforma constitucional de Salinas, ellos siguieron siendo ejido?, ¿no vendieron la tierra?

JM: En muchos caso no [no siguieron siendo ejido]. Yo me acuerdo que yo publiqué, bueno, se hizo un trabajo de recolección de testimonios agrarios de los campesinos del 36 y la publicación del libro coincide con el decreto de Salinas. ¡Se formó una, que pa qué te cuento! BANRURAL me dio con el... incluso una exposición fotográfica que tenían ellos, dijeron: “No, yo no quiero saber nada de eso”, y fue muy contrastante porque, ¿bueno, de qué se trata esto? En el libro, yo todavía alcanzo a publicar el decreto de Salinas.

MRR: ¿Y es generalizado que los llamen a cantar? ¿El cantor tiene un papel destacado en la comunidad?

LE: ¡Ah, claro! Sí, es casi como el sacerdote tiene que ir a darle la bendición, el cardenhero tiene su función muy clara y establecida de que tiene que ir a cantarle al difunto.

MRR: ¿Y sólo en estas fiestas religiosas él participa o, por ejemplo, se le considera el depositario del saber de la comunidad? ¿Todavía se le llama si alguien quiere llevar serenata, o eso ya no?

LE: No. creo que jerárquicamente tienen un lugar, por supuesto, un reconocimiento. Tú hablas a la caseta allí a Sapioríz o llegas y preguntas por los cardenheros y cualquier gente te dice inmediatamente; saben quienes son. Esto ya habla de que tienen un estatus, un reconocimiento, pero tanto como eso que mencionas, no.

JM: Incluso las fiestas principales comunitarias no son las fiestas patronales sino son las fiestas que tienen que ver con el Reparto Agrario. El 6 de octubre, que es la fecha del Reparto Agrario, es un festejo general, en toda la región, las autoridades se niegan a reconocerlo, minimizan el 6 de octubre. Pero en los ranchitos, por ejemplo en Sapioríz, es el 20 de noviembre, que coincide con el aniversario de la Revolución Mexicana, pero también con el aniversario del ejido.

LE: Y un rancho que está ahí pegadito también es el 20 de noviembre.

JM: Pero todos estos, en San Jacinto es el 13 de noviembre. Y así el 6 de enero, porque se reparte la tierra el 6 de enero.

LE: Incluso ahorita que mencionabas... que La Laguna de Coahuila, que era una región algodonera cien por ciento, sí impacta más fuerte toda esta política prácticamente de erradicación del campesino, porque finalmente sí era el cultivo del algodón, aparte de la sandía y del melón en La Laguna, los cultivos más fuertes. Una vez que desaparece y empieza la crisis del algodón, el campo, en la región lagunera de Coahuila, prácticamente queda devastado, desarticulado, a diferencia de La Laguna de Durango, que finalmente ellos mantienen todavía, con muchos [trabajos], muy precario, pero sí una organización agrícola y campesina. Ellos no se dedicaban tanto al cultivo del algodón, se dedicaban a otros cultivos, que eso les ha permitido sostenerse. De hecho, todavía cuando nosotros le hablamos a alguno de los cardenheros andan en la labor. Claro, eventualmente hacen trabajos de

albañilería, de otras cosas, pero todavía...

MRR: Siguen siendo campesinos.

LE: Sí, siguen siendo campesinos.

JM: Lo que no sucede de este lado para acá, en Coahuila.

MRR : Sí hay una relación entre ser campesino y la existencia del canto, ¿no? Si desaparece el ejido como sucedió en Coahuila, también desaparece el canto, ¿no?

LE: Sí.

MRR: Y donde se mantiene el ejido, se mantiene la comunidad, todavía hay cantores, pocos y lo que sea, pero se defienden...

LE: Es el contraste de acá, de La Flor de Jimulco que era donde también se cantaba canto cardenche. Jimulco prácticamente está devastado, es un casi pueblo fantasma ahorita.

JM: Problemas muy graves, el agua...

LE: Y pues prácticamente ahí desaparece.

MRR: O sea, ellos ya no siembran.

LE: No.

MRR: Y la población me imagino que se habrá ido, ¿no?

JM: En el caso de La Flor de Jimulco se está haciendo mucho hincapié por darle cierto [impulso] a la cuestión del ecoturismo; el ejido está enclavado en una especie de lecho desde la sierra Jimulco, bañado por el Aguanaval. Eran tierras muy fértiles y hoy en día hay un problema de desertificación muy grave, gravísimo, incluso hasta especialistas, técnicos y todo eso, y también hay la cuestión de expulsión de población de este ejido, de La Flor. Y uno se da cuenta de la situación cuando va al casco de la hacienda, lo que se conserva de eso, las ruinas del casco, que se recuerda. Es lo que decía Luis, el algodónero siempre atrajo una producción muy industrializada: como el mismo cultivo exige técnicas mecanizadas, electrificadas, sistemas de riego muy complejos, lógicamente [con] el algodónero confluyeron gente de todo tipo, no solamente campesinos. Del algodónero vivían los pilotos de aviación –los que hacían la fertilización–, los fumigadores, los transportistas... y esto de alguna manera urbanizó a los ejidos en La Laguna. Antes sí, en 1950 [ya había] un proceso de urbanización real. Tenemos, aquí en Torreón, está el ejido La Unión, que es una colonia de Torreón ya, porque la mancha urbana se lo tragó, entonces era una comunidad. Está La Unión, otros ejidos que están por aquí que ya son de la mancha urbana, que ya son urbanos ciento por ciento. Digo, cuestiones que ustedes también en el D.F. tienen; problemas de ese tipo. Ya no son campesinos, [pero] no son gente de ciudad: no son población urbana, pero ya están dentro de la ciudad. No porque emigraron, sino porque la ciudad fue la que emigró a ellos, se los tragó a ellos, entonces todo ese problema que yo creo que tiene su génesis incluso –y no digo que sea exclusivamente la causa, verdad– pero sí tiene que ver con eso. El algodónero sienta las bases para que aquí se cree una gran cuenca lechera, quizá de las más o la más importante del país en este momento y también de una riqueza casi como la del algodónero, ¡impresionante!, que también ha desmejorado mucho el campo, la necesidad de darle extensiones para la ganadería está acabando con

los campos de cultivo. Y ya no sólo en la región sino incluso la zona de semidesierto de Coahuila, como es el caso [de que] ya llegaron a Cuatro Ciénegas etc., etc., que se están creando grandes extensiones territoriales para la ganadería exclusivamente. Aquí ya prácticamente no hay terrenos de cultivo en la región.

LE: Sí hay, pero se siembran grandes cantidades de alfalfa o de forraje para alimentar al ganado.

MRR: Decías que el algodón sentó las bases para el ganado. ¿Cómo fue eso?

JM: Habría que ver con los especialistas, hay uno muy estudioso de eso que es un sociólogo de aquí de la Universidad, fue director de Ciencias Políticas y él tiene gran conocimiento de esto. Mira, aquí hay grandes problemas en La Laguna, es el problema del agua y junto con el agua es el problema del riego. Yo digo que sienta las bases por lo siguiente: una industria agrícola de tanta exigencia tecnológica como es el algodón sentó ciertas bases sociales para que se estableciera –o para que la sustituyera– también una industria que requiere de alta tecnología, como es la industria ganadera a gran escala. Estamos hablando de cuántas cabezas de ganado. Una industria agropecuaria a gran escala y que requiere de una alta tecnología. En la región abundan muchas universidades, a pesar de ser una ciudad pequeña, cuenta con grandes centros de educación, incluso para atender pequeños rurales y agropecuarios, tenemos a Chapingo.

LE: La Narro...

JM: La Narro, muchas escuelas donde se capacita personal profesionales de la industria agropecuaria, yo creo que eso es consecuencia, habría que consultar especialistas, eso es lo que yo, en investigaciones medio etnográficas que he tenido que realizar me he topado. Hay otros elementos, precisamente el Reparto Agrario del año 36, en La Laguna fomentó un gran impulso a la educación. Yo, por ejemplo, cuando entrevistaba a los campesinos, me di cuenta sin que me lo dijera ninguna estadística de la Secretaría de Educación Pública ni del INEGI, que el analfabetismo era casi nulo. Casi todos los campesinos que yo entrevisté, todos sabían leer y escribir, y algunos incluso con preparación de educación secundaria, etc. Eso me llamó la atención. Ellos mismos me decían que esto es producto del sistema de educación socialista que implanta Lázaro Cárdenas en el país, pero que tiene un escenario más marcado aquí en la Comarca Lagunera, en Michoacán y en Yucatán, precisamente con el Reparto Agrario en la región henequenera. Una alta tecnología de producción que ya venía desarrollándose, pero con estructuras de producción muy arcaicas, este final del latifundio que empieza de alguna manera, a pesar de que nacen de estos sistemas tecnologizados empiezan a favorecer el desarrollo económico de la región. Lázaro Cárdenas fue muy inteligente, porque evitó un conflicto de dimensiones exorbitantes. Y crea estas cosas: el Reparto Agrario, que en términos generales fue un movimiento pacífico, no sin algunas resistencias, pero sí pacífico, le da mucha jugada sobre todo a los luchadores sociales, sobre todo a los agrícolas, los sindicatos rojos del campo, a los dirigentes campesinos. Establece incluso la educación socialista en la región. Yo recuerdo la primera vez que iba, se sabían el himno de los agraristas y cantaban *La internacional* y era parte del ritual. Se iniciaba cantando el *Himno del Agrarista* que es netamente comunista y se concluía con *La internacional*. En todos los sentidos que ya dije y era una estructura...

MRR: Muy organizados, ¿no?

JM: Sí, incluso había ejidos que estaban allá por La Loma, que se caracterizaban por eso. Muy organizados, y uniformados.

LE: De hecho en La Loma queda todavía esta estructura de organización, ayer te comentaba del caso de la hacienda de La Loma, que rescató la propia comunidad y está administrado por ellos. Y la comunidad designó un responsable que está cuidando ahí, que es don Alberto Antúnez, don Beto, y él recibe órdenes y su pago, y todo es de la comunidad, una estructura muy fuerte, tiene que ver con esto que dice Juan.

MRR: Decías que ahora siembran alfalfa. ¿Esta tierra era de nadie o fue comprada a los ejidos, le pertenecía a algún ejido que se haya desintegrado?

JM: Los ejidos como tal no se han desintegrado, son tierras que están ahí, bajo régimen de renta, estas grandes extensiones de tierra se han dedicado sobre todo a los cultivos forrajeros, y sí hay una quiebra del sistema ejidal. Hoy en día vas por la carretera a Durango y hay numerosos fraccionamientos en los antiguos terrenos ejidales, que están vendiendo sus tierras para construcción de viviendas, algunas constructoras se están enriqueciendo a ritmo muy acelerado. Pero también [los emplean] como grandes almacenes comerciales, tanto locales como no locales; están adquiriendo muchos de esos terrenos ejidales ya sea por la venta o la renta, pero fundamentalmente a través de la venta de los terrenos. Una vez [que se dio] el decreto de la modificación del artículo 27 constitucional de Salinas, esto hace que muchos campesinos empezaran a vender sus tierras, y sobre todos las que ellos llaman tierras temporaleras, los agostaderos, etc.

LE: La alfalfa y todos estos –para ganado tienen una gran demanda, porque se consumen cantidades muy grandes–. Incluso a los defensores del agua y los estudiosos que están metidos en todos estos pleitos, se les hace una inconsciencia, pues porque cómo una vaca para poder dar un litro de leche, gasta mil de agua. En el alimento que se necesita para producir un litro de leche, ¡todo lo que se consume! Entonces incluso hay grandes problemas de políticos, de intereses muy fuertes, porque todas estas tierras se le rentaban a los campesinos para cosechar alfalfa, forraje, pero como la demanda fue mayor y al agua se la fueron terminando, estas grandes empresas lecheras ahora están trasladándose a lugares donde no se sabe bien a bien cómo consiguen tierras (que están en tierra de nadie) y ellos llevan toda su tecnología. Y ahora vas, la última vez que fuimos a Cuatro Ciénegas, fuimos a la carretera y ves enclavado allá, como si fuera casi un cultivo, voy a decirlo así, de mariguana, de amapola, ya ves allá a lo lejos, casi escondidos, ves grandes extensiones de terreno que dices: “Bueno, ¿y esto es tierra de quién, quien les da permiso o por qué? Y no sabes. Son arreglos muy fuertes del poder con el dinero.

MRR: Son de la Lala y esa de los alimentos de pollos que decías ayer... Tyson [antes llamada Trasgo], ¿no?

JM: Sí.

MRR: Volviendo al tema, ya para terminar, ¿cuántos cantores tienen contabilizados de cardenche?

LE: El registro que tenemos nada más es de los cuatro de ahí de Saporíz.

MRR: ¿Y son los únicos cuatro? Si ellos fallecen, ¿ya?

JM: El problema con los cardencheros son sus voces. Como son voces... hay algunos de ellos que te cantan dos voces, algo muy raro, pero sí lo pueden hacer. Y sin embargo hay otros que ya no tienen, no hay nadie que los pueda sustituir, ni siquiera entre ellos mismos. De los cuatro que tenemos (contabilizados) uno de ellos es como el *jocker*, que en este caso es Toño, que puede hacer la voz fundamental –la voz conductual– y además la voz grave, y

ocasionalmente hacen la voz aguda, que ellos le llaman el requinte.

LE: La voz de Genaro.

JM: En el caso de Genaro no hay sustituto, es lo que te decíamos al principio, la comunidad tenga una apreciación más general del canto, de la canción cardenche en otros espacios, en otras comunidades, en las grandes ciudades. Y que ellos la cultiven, de la manera que ellos consideren conveniente, pero que la cultiven, sabemos que como es la canción actualmente, estamos en presencia de la última forma original de la canción cardenche, en esas estamos claros. Si los jóvenes se convencen y llegan a tomar conciencia del valor que tiene la canción cardenche, yo digo que cantarán alguna situación emblemática, ¿verdad?, pero ellos ya cantarán otro estilo, cantarán otra forma, y es lo importante: que se acerquen a la canción cardenche con ese sentido. Todos los que nos acerquemos a la canción cardenche y estemos con Fidel, con Genaro, con Lupe y con Toño, estaremos asistiendo a la última forma original de la canción.

MRR: ¿La canción cardenche al final está destinada a desaparecer?

JM: Sí.

MRR: ¿O sea que la única esperanza que queda es que los jóvenes se interesaran y la interpretaran como ellos pudieran, para que algo quedara?

JM: Exacto, así es, o algún grupo ya profesional que interpretara el canto cardenche. Lo han hecho, ¿eh?

LE: Nosotros cuando fuimos al encuentro de promotores allá en Zacatecas, había gente que nos decía que en Zacatecas hay ciertos registros de que también fue una zona cardenchera y que todavía hay gente que han escuchado ahí en el rancho en Zacatecas, que se canta cardenche, pero bueno eso es un área que a nosotros [como Unidad Regional Coahuila] ya no nos compete hasta allá, pero seguramente por ahí debe haber.

JM: Y yo digo que en Zacatecas debe haber. Porque Zacatecas tienen mucho que ver con la formación de la Comarca Lagunera. Eso es innegable.

MRR: ¿En qué sentido?

JM: En que una gran cantidad de familias zacatecanas que emigraron en las épocas de bonanza al cultivo algodonero. Con ellos trajeron muchas costumbres, de alimentación, de celebraciones, de expresiones. Hay una fuerte presencia de Zacatecas en La Laguna. Nada más [que] como la presencia de Zacatecas está en el componente popular no se toma muy en cuenta. Aquí se prefiere destacar la presencia del elemento árabe, español, chino, que sí tienen contribución. Pero como formación de la población, ¡es Zacatecas!, pero nadie... De Chihuahua también tenemos una fuerte influencia, hace algunos años aquí el himno de la Laguna no era el corrido de La Laguna: era el corrido de Chihuahua, era el que más se cantaba aquí, que ahorita vamos a cantar en las fiestas, por la presencia que tienen en la región, Chihuahua y en Durango igualmente; en Durango y Coahuila. Son los componentes esenciales en la región.

MRR: ¿Y los Zacatecanos que venían eran de por sí campesinos? ¿O eran, por ejemplo, mineros?

JM: Muchos sí eran mineros, pero la mayoría venían como peones en la época de bonanza.

MRR: Trabajadores temporales...

JM: Sí, lo que ellos llamaban los bonanceros, que eran trabajadores temporales y muchas de las herramientas de trabajo de La Laguna vienen de Zacatecas. Que muchas se han ido modificando, porque las condiciones geofísicas de Zacatecas no eran similares a las de La Laguna. Por ejemplo: en Zacatecas se usó el sombrero de ala más ancha y aquí no. Por los vientos que hay aquí, el campesino tenía sombrero de alas más cortas, muchos instrumentos... En Zacatecas eran palotas, aquí por la propiedad pedregosa y arenosa del terreno, los instrumentos eran más pequeños.

LE: Incluso aquí hay una que le conocen como la pala lagunera. Ya ves que todas las palas tienen su asa o agarradera; la pala lagunera no: es solamente el mango y había que tener una cierta práctica, destreza para manejarla, y yo me acuerdo que de chico yo escuchaba "que la pala lagunera, y no cualquiera la sabe usar..."

MRR: ¿Y qué son los pizcadores de luna?

JM: Los pizcadores de luna eran aquellos jornaleros que pizcaban el algodón, pero los primeros brotes que se recogían, porque eran los que lo hacían inicialmente, la primera pizca.

LE: Y es la parte de la cosmovisión del campesino que tiene que ver con la luna; los ciclos de la luna marcan la primera pizca.

MRR: ¿Cómo está organizado el apoyo de CONACULTA a esta región?

LE: en teoría son cincuenta y cincuenta: la Federación y el estado. El recurso con que opera la unidad es cincuenta por ciento del estado y es cincuenta por ciento de la Federación, pero en cuestión de manejo administrativo, de programas, la línea de la política es cien por ciento federal, de CONACULTA.

MRR: ¿Todavía es la Unidad Regional La Laguna o las separaron?

JM: Hay todo un convenio de servicio con el estado, pero la idea es lograr la descentralización total, que nos incorporemos a los institutos estatales, lo cual no se ha podido hacer en la mayoría de los casos, salvo en los casos que el instituto regional crea la propia unidad, las unidades estatales. En el caso de nosotros se nos conoce como unidades regionales, directamente de la Dirección General de Cultural Populares e Indígenas de CONACULTA, por eso nos llaman regional, aunque en la práctica seamos unidad estatal. La unidad estatal es aquella que crean los institutos municipales. Ya con su propio presupuesto, etc. Desde luego, ahí sí CONACULTA da un apoyo de capacitación. En el caso nuestro no. Los programas más fuertes siguen siendo aportes exclusivos de CONACULTA. El apoyo del estado es un poco ambiguo: "Hagan esto, pero yo no tengo dinero". A nivel autoridad ellos se ponen de acuerdo, yo le pongo veinte pesos tu le pones diez, etcétera.

LE: El acuerdo en el estado es de peso sobre peso, por eso se supone que somos un 50-50, así tendrían que ser todas las partidas presupuestales, pero como dice Juan, ya en la práctica es otra cosa.

MRR: ¿Cuánto tiempo tienen trabajando con los cantores?

JM: Yo tengo desde principios de los 90.

MRR: ¿Y qué tipo de trabajo hacen con ellos? Nos contabas hace ratito que viajas con ellos.

JM: Viajo a presentaciones con ellos. Generalmente, como es un género casi desconocido en la mayoría de las plazas, entonces cantan ellos y yo me presento como narrador: hago la presentación y [me preguntan]: “¿Qué es canción cardenche?, ¿y de onde son? Oye, ¿y no se musicaliza?” Ellos dan sus explicaciones, por supuesto, y a mí me entusiasma. Al principio no decían nada, pero ora ya se sueltan y hablan, y dan autógrafos y todo. Esa es la función que hago. Pero eso empezó relativamente hace poco. Pero yo he trabajado con los textos, que la mayoría nos fue dicho por don Eduardo Elizalde, aparte de que ahorita no hay un liderazgo como en aquellos tiempos. Don Eduardo sí era un líder indiscutible. Yo trabajé mucho con la recuperación los textos, la pastorela, el trabajo que te enseñé hace rato de la presentación de la candidatura del cardenche al Premio Nacional de Ciencias y Artes, eso ya tiene buen rato, eso fue en el 92, 91, y más que nada, que se necesite para un periódico, para una gente de radio. Vamos a ver, “qué es la canción cardenche, en qué consiste, cuál es su estructura, cuál es su situación actual”.

LE: A mí me gustaría hacer hincapié en que es una relación más de cordialidad, de sumarnos y ganarnos la confianza de ellos, como amigos, más que como institución que trabaja directamente con ellos. De hecho, bueno, ellos acuden a nosotros cuando tienen problemas económicos, problemas allí en la comunidad para solucionar cosas, también, de repente en ese sentido se les ayuda, porque también ellos nos ayudan. Es una relación de amistad, solidaria, de reciprocidad.

JM: Con unos lazos afectivos muy fuertes.

LE: Sí, nos invitan de repente a la comunidad a sus festejos...

JM: A sus festejos con familiares.

LE: Y todo eso.

JM: Lazos afectivos que van más allá del trabajo, Luis tiene razón. Yo recuerdo que mi primer contacto con ellos fue a través de don Juan Sánchez Ponce, de gratísima memoria, aparte quién sabe por qué tienen un gran carisma y un gran atractivo. Y al entrar en contacto con don Juan, don Juan era una persona muy jovial, dicharachero, siempre haciendo la broma, y se va dando ese lazo de afecto y de cariño. Lo que pasa es el hecho éste de que ya se ha involucrado tanto la gente con uno, que llega el momento en que es como un familiar, y son características personales muy diferentes. Está el que es muy callado, como es el caso de Toño, ¿verdad? O muy locuaz, como Fidel, en fin, que tienen sus manifestaciones entre ellos. El que siempre está enojado en este caso es Genaro, siempre está enojado con los demás; tú tienes que aprender a torearlo. Yo recuerdo en las primeras salidas que tenía con ellos era como la gallina con los pollitos, no se me separaban en nada. No, ahora ya no. Ellos van, conocen lugares, la Ciudad de México, por ejemplo. Ya van solos. Pero un poco creando ese ambiente de camaradería con los cardencheros.

LE: Y de confianza, sobre todo. Incluso sucede mucho que los buscan por ejemplo para alguna presentación. Por ejemplo, cuando fueron Durango, los buscaron directamente en la comunidad, y en la comunidad les dijeron: “No, hablen directamente...” con nosotros. Ellos tienen muy claro su papel en la comunidad, cuando van de otro rancho a buscarlos, se arreglan entre ellos, porque ellos... Claro son arreglos más comunitarios, pero ellos distinguen. Cuando ya es un rollo más institucional, entonces nos los mandan acá y nosotros los contactamos y establecemos los mecanismos para las presentaciones con ellos. Entonces, sí es una relación de mucha confianza. Ellos saben que en ningún momento los

vamos a traicionar y nos depositan esa confianza a nosotros como institución.

Anexo IV. 4. Entrevista a cantores cardencheros (editada)

Fecha: 10 de febrero de 2006.

Lugar: Casa de don Fidel Elizalde. Saporíz, Durango, México.

Informantes: don Fidel Elizalde (FE), don Antonio Valles (AV), don Guadalupe Salazar (GS).

Entrevistadora: Minerva Rojas (MRR).

Observadores participantes: Raúl Rojas (RRS), Luis Enciso (LE).

FE: Yo soy Fidel Elizalde. Esto es una joya, que nos dejaron nuestros padres y nuestros abuelos. Es un legado, es una canción que ha venido de generación en generación. Estas canciones fueron de cuando no había instrumentación, no había tocadiscos. Y ellos en sus ratos de ocio, ratos de descanso, cantaban estas canciones y se fue transmitiendo generación en generación hasta llegar a nosotros, que somos los que estamos en la actualidad y que estamos pugnando por que no se pierda, como usted misma dice, verdá. ¡Y cómo no! Pues agradecerles mucho que hayan venido desde tan lejos a darse cuenta, que les haya gustado. Nosotros estamos abiertos a transmitirles lo que nosotros sabemos de la canción.

AV: Reforzando las palabras del compañero, es lo mismo que yo les puedo decir. Esta tradición es muy antigua, la aprendimos de nuestros padres. Y por estos señores de la cultura, ellos son los que nos han apoyado para que no se acabe esta tradición y seguimos con ellos, trabajando, mientras Dios nos dé licencia.

GS: A mí me da mucho gusto igual que a mis compañeros, que vengan a visitarnos, a hacernos preguntas de lo que nosotros un poco sabemos --porque ya no sabemos como los más atrasados, los de más atrás de nosotros, pero todavía le estamos haciendo la lucha de salir adelante a ver hasta cuándo, si Dios nos ayuda, pues nos aguantamos--. Y si hay quien se enseñe, pues los enseñamos, ¿verdá? Para que no se termine esto.

MRR: Tengo una serie de preguntas que me gustaría hacerles... Primero saber en qué año nacieron ustedes, si nacieron en La Laguna y si sus familias nacieron aquí.

FE: Yo soy nativo de aquí, yo nací en 1944 y he sido nativo de aquí porque mis padres, ellos no eran de aquí, eran de San Juan del Río, pero vinieron a dar aquí y aquí nací yo, aquí me crié, aquí empecé a escuchar lo que eran esas canciones cuando yo estaba en la adolescencia, tenía unos 14 ó 15 años, escuchaba esas canciones y les puse atención porque creo que desde entonces me gustó lo que mi padre hacía. Y prueba de ello es que he seguido con esa tradición que a él tanto le gustaba, y lo escuchaba yo y en ratos que había modo de estar juntos yo trataba también de acoplarme. Y él me decía: "Hazle así y así", y fui buscándole a la canción y llegué aprenderme varias canciones, y ya de allí, él nos inculcó, él tuvo la curia de redactar una libreta donde él tenía como unas cien canciones, tenía apuntadas. Y creo que las tenía en la memoria, porque siempre que nos presentábamos agarraban la libreta y le decían: "Don Eduardo, esta canción", y él decía: "Ai va", y la entonaba, la cantaba, ¿verdá? Y de allí yo fui aprendiendo y como las gentes de antes cantaban mucho estas canciones, era con lo que ellos se sacaban aquella depresión de tanto trabajo, porque trabajaban todo el día, de sol a sol, como le nombran. Entonces eran con lo que ellos se deshogaban. Eran las canciones con lo que enamoraban a la novia, a la mujer, ¿verdá? Le cantaban en las partes cercas donde ella vivía, me comentaba mi papá. Y ellos son hijos también de cantadores, de gente que cantó esas canciones y que

también igual que yo se interesaron por esto y aquí estamos, siguiendo los pasos de los que se fueron, siguiendo los pasos de ellos.

AV: Pues igualmente. Mi padre fue muy cantador de esta canción y yo a él, pues yo no le aprendí canciones. Porque yo estaba desinteresado, ¿verdad? Yo le vine aprendiendo canciones al papá de Fidel, desde 15 años para acá es cuando yo ya empiezo a cantar las canciones cardenches. Pero yo a mi papá, le preguntaba yo a él: “Papá, ¿de onde saca usted tanta canción, quién le ha enseñado a usted tanta canción?”. Me decía: “Yo te canto canción cardenche día y noche sin repertirte una canción”, y yo lo oía, yo na más lo oía, pero no, na más le hacía esas preguntas y él era lo que me decía. Pero lo que no nos supo decir quién fue el que compuso esas canciones, donde quiera que vamos nos han preguntado, donde quiera que vamos, pero no, no sabemos. Se cantaba en el basurero, después de su jornada de trabajo se ponían ellos a cantar, y era el desahogo que tenían, como dice el compañero, que tenían para disipar, pa descansar, y se iban a trabajar en la madrugada. Se iban con estrellas, se venían con estrellas, y seguían su canto.

MRR: Y dicen que los basureros eran cosa diferente a lo que son ahora...

AV: Sí, pues antes eran basureros, ahí se tiraba mucha caña de rastrojo de los animales, ellos hacían montones de basura y ahí se ponían a tomarse su trago y a echar canción.

GS: Yo nací en Emilio Carranza, municipio de Nazas. No soy nativo de aquí, pero vine a dar de unos doce años, yo soy de 1946. Vine a dar en el 58 y aquí pues empecé a oír los señores de antes y ya cantábamos desde niños canciones, pero canciones no de estas, y ya de grande el papá de Fidel, que Dios lo tenga en el cielo, nos invitó a cantar en la pastorela, porque es algo parecido en la pastorela, cantarle al Niño, ya ahí me agarraron, cada año en los pastores y ahí fui aprendiendo, porque después de eso me empezó a invitar a cantar en grupo, cuando el grupo que andaba fuera estaba ocupado, lo invitaban a él íbamos yo y Fidel y don Eduardo, el papá de él, a cumplir con eso, a otras partes y ya cuando fui aprendiendo y después uno de los que quedaban en el grupo, que era Juan Sánchez, Dios lo haya perdonado también, me dice: “Te quiero llevar a Querétaro, porque falta Genaro — estaba en Juárez— , y si aprendes diez canciones en una semana yo te llevo, y si no, no te llevo”. “¡Pues sí me las voy a aprender!”. Y me apuré y sí me las aprendí y sí me llevó a Querétaro, y allí también hace aproximadamente unos quince años que ando con ellos cantando, pero así es mi historia.

MRR: ¿Y cómo era el proceso de aprendizaje, o sea que empezaba a cantar con el señor y él le corregía o cómo funcionaba?

GS: Pues lo que pasa es que ya traíamos en la mente más o menos la melodía, entonces se ponían a cantar y si queríamos cantar con ellos, pues ya más o menos sabíamos y ya nada más era como aprender la letra como estaba ahí. Y luego ya con la ayuda de Culturas [Populares] que hicieron un cancionero y aprendíamos una y a ver díganos como va ésta y pues ya nos decían y la aprendíamos de volada y ahora con más ganas que nos andamos paseando pa allá y pa acá.

MRR: ¿Y ustedes tienen hijos? ¿Les interesa aprender la canción?

AV: Pues sí tenemos, pero no, pues lo que pasa es que no tienen sentido, esa es la mera verdad. No tienen sentido para hacer esto. Lo demás es que los míos ni pa que enseñarles, porque no tienen sentido para esto.

FE: Sí mire, yo también tengo mis hijos, tengo tres hombres y cuatro mujeres, pero como dice el compañero Toño, la realidad es que ellos... En este tiempo se viven otros tiempos, como que ellos ya no... Bueno, que sí les gusta, pero porque saben a que a mí me gusta, verdá... Sí, a veces ponen el disco pa escuchar, pero que ellos se preocupen por decir: "Yo quiero enseñarme, yo quiero esto", no... no . Entonces también vemos que esto no es nomás de decir: "Yo quiero cantarla", ¿verdá? Se necesita tener sentido. Porque no se puede entrar donde uno quiera. ¡No! Tiene que llevar su tiempo, tiene que llevar... hay canciones que, las canciones él [don Antonio Valles] es la primera fundamental. Es la que tiene que entrar por éste. Pero hay canciones que tiene que entrar la contralta. Hay canciones que tiene que entrar la primera de arrastre, o sea que la canción tiene sus matices, tiene como debe de entrar y también saber qué canción, o sea, cómo va a entrar. O sea que no, esta canción no se canta como en coro, tiene su modo de cantar y aquí hay muchachos buenos pa cantar, aquí en el rancho, pero la realidad es que como que a esta canción le tienen respeto, dicen: "No, esta canción está muy trabajosa". Tenemos aquí hay unos dos muchachos que les gusta y que sí canta y a veces se arrima con nosotros, y sí canta, y sí canta bien porque tiene buen sentido, pero yo le digo...

MRR: Entonces para saber qué voz entra primero y todo eso, ¿es como de memoria?

FE: Sí mire, la canción... hay canciones que sabemos que es muy alta, de por sí, que a los dos tres versos ya... entonces, él [la voz fundamental] tiene que encargarse de buscar que esa canción empiece lo más bajito que se pueda, para poder terminar.

MRR: Esto se los habrán preguntado muchas veces, pero yo de todas maneras quisiera que me platicaran: ¿De dónde viene el nombre de la canción cardenche?

FE: El nombre de la canción cardenche, según nos han, por lo que hemos escuchado, más bien los hemos escuchado a ellos, a Paco, pues a ellos, que se han preocupado por que esto no se pierda. Lo que hemos escuchado de lo que decían nuestros jefes, la canción cardenche, el nombre de la canción cardenche proviene de una cactácea que se encuentra en las partes desiérticas de aquí de nuestro estado y que esa cactácea es un cardenche. Ese cardenche tiene una espina que tiene como una pelusita, la tiene al revés y entra con facilidad, pero pa salir es muy difícil, es muy dolorosa. Entonces por eso nos dicen que la canción es como el cardenche, como el amor, entra con facilidad, pero pa salir es muy difícil y la canción es de amor. Nosotros siempre hemos cantado canción de amor. Nunca cantamos canción de desprecio porque a mi papá no le gustaba. Él decía, le decían a veces: "¡Cántenos una canción que sea picosita!". Decía: "Es que yo... se me hace muy malo ofender a la mujer". Y esas canciones no. A veces porque alguna gente, "no, ándele aunque sea una". Como en México, que "ándele aunque sea una". Y sí les cantamos unas cancioncitas de ésas, verdad, que tienen algo picosito. Pero ya le dije, la canción es de amor.

MRR: ¿Las canciones de desprecio eran que la mujer despreciaba al hombre o había que el hombre despreciaba a la mujer?

FE: Pues tiene sus... tan a veces hay canciones como esa de la... que nos enseñó Berna, *La chinita*.

AV: *La chinita* se llama esa canción.

MRR: ¿Ésa cómo es?

FE: "Decías chinita, que me decías que me amabas

que a todas horas del día cuando no me veías llorabas”,

Pero le contesta la muchacha:

“Sí señor, sí se lo dije, cuando usted tenía dinero;

ahora que ya no lo tiene, pues ya para qué lo quiero”.

“Voy a conseguir dinero para tenerte contenta”.

Y luego le dice ella: “Mientras que lo consigue yo sigo por otra cuenta!”.

AV: Tiene su contestación, ¿verdad?

FE: Y a lo mejor pues quieren que les cantemos, ¿verdad?, pues digo porque no vino el mero requinte, ¿verdad?

LE: La de la naranja.

GS: Es *la naranja*.

AV: Ésa es bonita.

FE: Y luego yo ando medio engripadón [tose, indicación de que hace falta un *traguito*], pero ...

GS: Pero ya con ese traguito, nos vamos entonando.

FE: ¡Ah, bueno! A mí me da un refresquito. ¡Hija!

[Más toses].

LE: Si no se alivia se le quita.

GS: Un poco de sotol, es bueno para la garganta.

[Pausa para servir el sotol y refresco].

FE: Bueno, ¿y luego?

LE: Canten la que ustedes quieran.

GS: Una pa cada quien...

[Toses].

(Cantan *Eres como la naranja*).

LE: Es del repertorio que no está incluido en el disco.

FE: No, no está incluida.

AV: Es de amor esa canción.

FE: Para nosotros todas las canciones están bonitas, porque hay unas canciones que tienen contenido muy bonito, ¿verdad? Lo que se la habla de la mujer, porque como decía mi papá es la mujer lo máximo en este mundo, y cantarles canciones que la ofendan, ¡pues como que no!, y por eso decía, y nosotros pues hemos seguido con eso, verdad, de que siempre

hemos querido cantar la canción de amor.

GS: Pero además de eso no están muy picosas como las de ahora, están poquito.

FE: No, pues no están como las que hay ahora, ¿verdad? Como *la del carrito* ni nada de eso, son según esto picositas, pero nada comparado con lo que les dicen ora en las canciones, las canciones de nosotros pues siempre tienen cosas bonitas, mensaje bonito.

MRR: Eran para cantarle a la novia, ¿verdad? Y si por ejemplo querían que una muchacha fuera su novia, su esposa, ¿también le cantaban canciones?

FE: Sí también hay canciones para eso, ¿verdad? Para enamorar. Hay canciones de todo, canciones...

AV: *Por esta calle* es una canción de...

FE: Entonen...

(Cantan *Por esta calle*)

MRR: Estaba yo viendo que usted le dice pedacitos, o sea le dice lo que van a cantar. ¿Cómo funciona eso?

GS: No, pues le dice porque no se le haiga olvidado la entrada.

MRR: ¿Y cualquiera de ustedes puede decirle lo que sigue?

GS: Si se ofrece, sí.

FE: Mire, la tradición de la canción, esta canción cuando se cantaba no se cantaba para un público, se cantaba simplemente para ellos porque en la noche, a oscuras -- no había luz, no había nada de eso-- , ellos cantaban a oscuras, cantaban un verso de la canción, le tomaban a trago, hacían su cigarro y luego se estaban acordando del otro verso y ya a veces el otro le decía: "¡Échale!", y ya se arrancaba con el otro verso, pero esas pausas a capricho son pausas a capricho que nosotros ya ahora las hacemos más a continuación, los versos, porque casi siempre estamos en un público, y por cuestión de tiempo... A veces están otros que van a subir después de nosotros y tenemos que cantar lo más rápido que se pueda, pero esta canción las pausas se hacen a capricho, hay veces que hasta platican.

GS: Inclusive había veces que estaban cantando una canción, se ponían a platicar y de al ratito comenzaban con otra. No había obligación de que tenían que cantar la misma y a veces ni se ponían de acuerdo. Llegaba uno estaba uno sólo en la lumbre, solo, ¿verdad?, y llegaba otro y luego llegaba el otro ya cantándoles y se acomodaban luego luego, sin decir ai te va ni nada. Nada más llegaba y vámonos. Eran espontáneos.

MRR: Antes no cantaban para un público, pero me imagino que no todos los que estaban ahí cantaban, ¿no? Me imagino que algunos estarían nada más oyendo...

FE: Sí mire, lo que se dice de que la gente cantaba en los basureros: no, no eran basureros, eran las partes altas del pueblo, donde tiraban el cañajote de lo que ya quedaba de la pastura, y la gente lo buscaba porque era donde hacían su fogata, hacían su lumbre, ahí ponían su botella, era con lo que ellos se aluzaban, no había nada ni foco como estamos

ahorita, era con lo que ellos se aluzaban, platicaban, hacían sus cigarritos de hoja, porque no había como ahorita; hacían sus cigarritos de hoja, luego ya lo prendían, le tomaban su trago, pero como escuchaban a lo lejos, ¿verdá?, se dice que hubo gente que se escuchaba a seis, siete kilómetros, y lo creo, porque son canciones que se cantan muy alto y a las horas de la noche, no había tocadisco, no había nada de eso, oscuras en la noche se oye, cualquier ruidito se oye, entonces se arrimaban los jóvenes. Platica mi papá que había veces que ya estaba así la rueda. Había veces que unos se dormían escuchando allí, se dormían a un lado de la lumbrita escuchando que estaban cantando. Y que ya, “pues ya vámos porque vamos a trabajar de madrugada”, y ya recordaban a aquel que estaba acostado, o a veces se le pasaría la copita...

MRR: Y puros hombres, ¿no?

FE: Sí, puros hombres. Aquí hay mujeres que saben de canción. Mi mamá —quiero decirle, al cabo que están mis compañeros—, ella sabe muchas canciones, pero de eso: las escuchaban de sus esposos, escuchaban cómo les cantaban. Entonces, sí hay gente que sabe. Pero la mujer nunca ha podido andar por las limitaciones que tiene, una mujer no puede como nosotros, ¿verdad? Vamos a decir que Luisito nos habla y nos dice: “Vénganse mañana o pasado, porque vamos a ir a parte julana”, y ahí bajamos. Y la mujer pues no puede, porque pues tiene su esposo, tiene sus hijos y no puede salir. Pero de que hay que si saben cantar, sí saben.

GS: Hay por ai personas por los ranchos de aquí alrededor que todavía hasta hace poco nos platicaban que venían nada más a oír desde allá, desde allá de la Loma, 21 de marzo, de San Jacinto los oían, y se venían nada más a oírlos, nada más a escucharlos.

FE: Cuco Barrientos, que cada vez que se emborrachaba se venía al rancho y aquí se juntaba con la gente, y le decían: “Oiga don Cuco, ¿por qué usted siempre se viene aquí a tomar?”. “Es que aquí hay puros chenchos, ¡hay mucha gente que le gusta cantar!”.

MRR: ¿Cuántas canciones saben cantar?, porque nos decían que muchas ya se han perdido.

FE: Muchas se han perdido. Mire la canción la tenemos integrada en cancioneros pero los que nos decían las melodías ya se acabaron. Desgraciadamente lo que se alcanzó a grabar es lo que hemos podido rescatar. Lo que ya no se alcanzó a grabar ya no pudimos nosotros porque no sabemos la melodía y hemos sido respetuosos de lo que nuestros padres nos dejaron. Porque sí nos han dicho: “¡Ustedes pónganle melodía!, ustedes pónganle esto, pónganle música...”. No, nosotros la estamos cantando tal como nos las dejaron nuestros padres, porque sería quitarle el origen a la canción, la originalidad a la canción. Y hemos seguido tal como... Total, al que le guste así, pues así le cantamos. Y al que no, pues ni modo, ¿verdá?

MRR: ¿Y entonces como cuántas canciones son?

FE: En nuestro repertorio debe de haber unas cuarenta canciones que sí. Hemos grabado treinta y tantas.

GS: Treinta y cinco, treinta y seis... Que allá el año pasado ya nos andaba por... si no fuera porque ya teníamos los boletos para venirnos...

FE: Que otra y que otra. Cantamos como a estas horas empezamos. Y luego cantamos

como siete canciones y ya nos bajamos y dimos por terminado porque ya estaban por subir otros de Cuba. Entonces subieron los cubanos y cuando estábamos sentados ya acá abajo llegaron, nos hablaron. No, pues que quieren que vuelvan a subir. “¡Bueno! A eso venimos y vamos a cantarles lo que puédamos”. Y luego nos hicieron que cantáramos como otras siete y luego pues ya nos bajamos. Y otro día volvimos a cantar y otra vez. Ah, y fuimos a la difusora Radio Educación con don Cruz Mejía; fuimos a Radio Educación y cantamos varias. Cantamos al aire y luego ya nos agarró él para grabarnos. En México nos han recibido muy bien.

MRR: ¿Y ustedes cantan solos cuando están en su casa, o sólo cantan cuando están juntos?

GS: A veces cuando trae uno una copa nos ponemos a cantar, a veces andamos juntos. O me ando con otros: pos cantamos, pero cantamos canciones, pero de otras. No cardenche, porque no hay quien nos la acompañe, pero andando juntos, es que casi amanecemos.

AV: Yo sí entono de vez en cuando una cancioncita de estas porque sí me gustan, yo solo me pongo a cantar canción cardenche, las que se me vienen a la mente, yo solo ahí la canto, pero no hay quien me la acompañe, pero de todas maneras.

FE: Yo también hay veces que ando en la labor, ando trabajando y ando entonando mis cancioncitas. Sólo a veces me acuerdo y ensayo mis cancioncitas.

MRR: ¿Y antes?, ¿nada más juntos?

FE: Sí o sea que a veces nos encontramos. Cuando tomaba. Ahorita no tomo, pero antes también tomaba, los iba a buscar y los inducía a echarnos un vino, a cantar, y nos poníamos, y así como dice él casi nos amanecía cantando canción cardenche.

MRR: ¿Y ahorita siguen trabajando en el campo? Nos contaba usted [don Antonio Valles] que a su papá le tocó el Reparto Agrario, ¿verdad? ¿Esto es todavía un ejido o ya cada quien tiene su tierra?

AV: ¡Es ejido!

FE: Es un ejido. Meramente de ejidatarios son 55 ejidatarios de base los que iniciaron con el reparto agrario, entre ellos pues el papá de él y mi papá. Y pues ellos ya se acabaron, nos dejaron las tierritas y nosotros seguimos, haciéndoles la lucha al terreno. Le digo que lo que a nosotros nos dejaron, pues nosotros tenemos que seguir con esos pasos, seguir trabajando el campo. Nosotros a eso nos dedicamos, al campo y pues así se va pasando, aquí jalando en las labores, sembrando. Ahorita aquí no hay ninguna cosa, pero se llega el tiempo que hay mucho elote, mucho chile jalapeño, mucho tomate, muchas cosas que comer aquí. Aquí está el río, se sale uno luego luego al río a unos 400 metros, saca uno sus pescados. Y allá se lleva uno sus elotes y hace una churrasca o los cocen. Nosotros somos gente campesina y no nos dedicamos a esto [cantar], somos gente del campo, que estamos siguiendo esto porque gracias a ustedes, y gracias a ellos que ha seguido esto, pues nos hacen el honor de venir de tan lejos a vernos, y esto nos impulsa a nosotros a seguir adelante con esto, a no desmayar, a tratar de buscar otros elementos, porque nosotros ya vamos de salida. Entonces buscar otros que a ver si se quedan con esta herencia, es un legado que nos dejaron; así lo siento.

MRR: Al contrario, el honor es nuestro de estar aquí con ustedes, muchas gracias. ¿Todavía se canta en las fiestas religiosas? Nos contaba sobre la pastorela...

AV: Sí cómo no.

FE: Ellos todavía cantan. Yo este año no pude cantar. Ya tiene dos años que no he podido acompañarlos. No, la pastorela ya tiene también pues muchos años. Y aquí arrullan al Niño Dios. Aquí lo arrullan los compadres y ésa es la causa de que yo no he podido, porque el 24, cuando ellos inician a cantar, y tengo que estar aquí con mis compadres. Se me hace feo decir: "Pues ai se quedan". Y dos niños dioses arrullan aquí en la casa: el 24 y el 6 de enero.

MRR: ¿Y las voces son las mismas?

AV: Sí, son cuatro voces...

FE: Ya ahí entran cuatro voces: es primera, segunda, contralta y requinte. Es muy bonita también, es un coloquio muy bonito también, porque ahí lleva todo. Son seis cantadores y la Gila. Es Ubato, Tebano y la Gila. Y luego entra Gil, Lérido, Lipio y Tubal, otros cuatro cantadores. De allí hay tres diablos, el ángel, el ermitaño, el rancharo y Bartolo, todos esos son elementos que intervienen en la pastorela.

MRR: ¿Y sí hay cantores suficientes para la pastorela?

AV: Sí, sí hay.

MRR: ¿Y también hacen las voces de cardenche?

GS: Pues yo creo ya na más nosotros, los mismos. Y los otros dos que andan con nosotros. Pero tampoco a la pastorela los hemos podido hacer entrar; le tienen miedo, le tienen vergüenza, o no sé qué. Y tenemos algunos años que se nos cayó... de todos los que trabajaban en eso, que eran los diablos y todo eso, nos quedamos nada más los seis cantadores. Ya ni la Gila. Y ya, parecía que la levantábamos, y al último ¡no pudimos levantarla! Pero andamos en eso, de todos modos haciendo la lucha, a ver si... ya andan algunos para ayudarnos a levantarla. Ora este año, si Dios quiere, sí la levantamos, porque también aquí en los alrededores había, y ya no hay, ya se acabaron.

MRR: ¿Y el día de La Candelaria?

GS: No...

FE: El día de La Candelaria sí cantábamos.

GS: Sí cantábamos, pero ya no.

LE: ¿Y el arrullamiento todavía se hace, al Niño?

GS: Ora este año parece que mucha gente se animó, fuimos a algunos nacimientos que nos invitaron.

FE: No, pues si quiere canten un versito no más pa que se ayuden a...

GS (en voz baja): Yo segunda, tú haz contralta.

AV: Ésta es una parte del arrullamiento al Niño Dios.

(Cantan).

MRR: Y los invitan personas de la comunidad que tienen sus niños dioses...

AV: sus niños dioses, sus nacimientos. Ya se iba perdiendo también esto, ya se iba terminando. Ora este año ya empezamos a ir en varias partes, varios nacimientos.

GS: Como que ya se están animando otra vez.

FE: Una de las causas de la pérdida de estas tradiciones es porque mire, antes, era bonito porque se iniciaba a las doce de la noche el arrullamiento del Niño. A las meras doce de la noche había que arrullar al Niño Dios, y ya de allí se arrullaba, y ya de allí salía de la casa principal, se salía ya a las demás casas, y conforme iban llegando las invitaciones se iba tomando en cuenta. Por ejemplo llegaba fulanito, zutanito. Allí no había de que porque aquel es mi sobrino o aquel es mi tío, no. Allí era conforme a la invitación era la casa. Había veces que uno cantaba hasta allá y luego se tenía que venir hasta acá y luego otra vez y así. Entons muchos de los padrinos tenían que estar en un lado del nacimiento hasta la hora en que le tocaba. A veces eran las cuatro de la mañana, a veces ya amaneciendo, a veces ya amanecido y así. Entonces muchos de los padrinos ya se empezaron con que "no, pues que toda la noche estar allí sentado". Entonces ya lo que hacen es que con rosario, oscureciendo van y lo arrullan. Y ya, vámonos temprano a su casa, y ya se va perdiendo la tradición de los pastores. Orita gracias a Dios, como ellos dicen, yo también ya los escuché en varias partes y pues me da mucho gusto, porque es tradición, y todo lo que es tradición nos incumbe a nosotros.

LE: ¿Qué tanto el arrullamiento es más una organización de la comunidad, y qué tanto participa la parroquia de aquí, la iglesia? ¿Es más entre ustedes, o el padre los anda organizando?

GS: Es entre nosotros, eso no está en la parroquia. También ahí hacen su nacimiento y también ahí vamos, por parte de la Iglesia Católica, ¿verdad? Pero nosotros es aparte.

MRR: Y también hay unos que le llaman tragedias, ¿verdad? ¿Es lo mismo que un corrido o son cosas diferentes?

FE: Bueno, el corrido acardenchado ése también existió. Desgraciadamente los que la cantaban también ya se acabaron. Eran de La Flor de Jimulco. Ellos siempre cantaron puro corrido acardenchado y a nosotros nos dio por pura canción. Son casi idénticos, nomás que esos hablan de las muertes, de que dónde mataron a julano y dónde mataron a zutano y que mataron a tal. Y nosotros como que no nos llama mucho la atención. Claro que es también tradición, pero a nosotros nos dio más por esto.

MRR: Y ahorita por ejemplo ustedes están tres, pero dicen que antes cantaban a cuatro voces, ¿verdad?

FE: O sea que siempre se ha cantado a tres. En la pastorela es donde entran, intervienen cuatro voces, que es Gil, Lévido, Lipio y Tubal. Y en la cardencha... nosotros andamos cuatro porque como es una canción muy pesada. Entonces, yo y Genaro --el que fuimos a ver ahorita-- damos la contralta, por eso andamos cuatro, y también hay veces en que yo le ayudo a él [don Antonio Valles] o le ayudo a Lupe. Así nos ayudamos, o sea que ya estamos acoplados, en una palabra.

MRR: Pero entonces, ¿son sólo las tres voces?

AV: Sí, las tres voces.

GS: Y además fue idea de Paco [Francisco Cázares, director de la UR Coahuila], dijo: "Como ya nomás quedan cuatro, pues que en las salidas salgan los cuatro, sirve que se ayuden y todo eso". O sea fue idea de él, pa que no se quedara uno solo.

FE: Y además porque [cuando viajan] Te tienes que bajar y no te dejan. Imagínate cantar catorce o quince canciones uno solo en esa voz así... Cuando estábamos en Radio Educación yo ya le codeaba a Genaro: "¡Ora tú!", ¡y decía aquél que estaba cansado también!

MRR: ¿Y ahora cantan sólo para público?

FE: Pues sí, casi puro público.

MRR: Y estaba viendo como que dirigen con las manos. ¿No miden el tiempo, una cosa así? Es que veo como que mueven las rodillas...

AV: Es de nervios.

MR: Es que había leído que don Vicente Mendoza decía que con los codos y las rodillas dirigían la canción.

LE: No, pero más bien es a lo que se refiere Fidel de que "¡ayúdeme!".

GS: O ¡ya párale!, vas muy aprisa...

AV: Lo que pasa es que a veces va muy alta la canción, ya el que va arriba dice: "¡Ya!".

GS: A veces pasa una cosa, de que a veces no falta quien entra mal y ése que entra mal, pus hay que hacerle [gesto del codazo]: "¡Hey, acomódate!". También eso puede ser.

FE: Sí, porque en México nos pasó también con Genaro, sabemos que él siempre se arranca con *La garza morena*, él es el que entra, ¡y entró por donde no manda Dios!

AV: Ya no hallábamos cómo acomodarnos.

FE: Cuando lo sentí que entró mal me aventé yo, y ya lo paré.

GS: ¡Y lo parastes con el codo!

AV: Sí sirve.

GS: Sí sirve el codo.

AV: Sí, es una forma de dirigir al que va mal.

RRS: ¿Es parte de su lenguaje corporal, ¿no?

LE: Es pastoreo más bien.

GS: Sí, me acordé de Genaro, por eso yo digo que sí sirve.

MRR: Oigan, ¿y ustedes creen que todavía hay cardenche para rato?

FE: Creemos que sí, mientras que Dios nos dé vida, que no se acuerde de nosotros. Sabemos que nos vamos a ir y estamos dispuestos, pero mientras de que Dios nos dé vida vamos a estar echándole ganas, no nos vamos a rajar, porque, cómo le digo... Es un legado que nos dejaron y que nosotros pensamos darle, hasta el día que puédamos, hasta donde puédamos y el día que no salga la voz, pues ya, no ya no vamos a abrir la boca, ¡así es!

LE: También comentábamos ayer que ustedes tienen un reconocimiento comunitario, si bien hay jóvenes que no se han integrado, esos jóvenes los reconocen a ustedes.

GS: Sí, pues es que ellos sí saben cantar, lo que pasa es que dicen: "¡No!, esas canciones son pa gente grande", o sea que le tienen miedo a entrarle, le tienen miedo...

FE: Es que hay canciones que tienen...

AV: Subidas y bajadas.

FE: Como esa de *Dime qué te ha sucedido*.

AV: Sí se les hace difícil la melodía, porque hay buenos cantadores, buenos muchachos que cantan, se les hace difícil la melodía de la canción, y por eso de repente les da nervios y pues no, no, ¡no le hallan!

GS: Le tienen miedo.

MRR: Pero sí es difícil cantar.

FE: Sí, porque hay dos entradas de la canción. Hay unas que entran de un modo y acaban de otro, como ésa que le decía yo.

(Cantan *Dime qué te ha sucedido*).

GS: Tons cómo ve si cualquiera le puede entrar... sí se les hace difícil.

AV: Está difícil.

FE: Y nomás imagínese usted esas canciones, de madrugada.

RRS: Y cuando van a cantar, ¿practican antes?

FE: Practicamos unos dos, tres días antes, y donde llegamos a alguna parte, en el rato que estamos en el hotel dedicamos una hora, una hora y media, antes de salir [vemos] cuáles y cuáles y ya apuntamos cuántas canciones vamos a cantar o cuántas nos van a pedir. Nos preparamos siempre con varias, por lo que veamos.

GS: Es que hay veces que llevamos tantas y tantas apuntadas y luego nos las cambian, nos piden otras. Es que allá en México ya hay muchas personas que conocen, entonces nos las piden.

RRS: ¿Y no les ha dado temor presentarse ante públicos grandes? ¿Cómo hacen para

controlar los nervios cuando cantan?

AV: Con esto [señala el trago]. Primeramente, cuando vamos a una parte, ya saben que tienen que llevar esto.

GS: *La pastilla*, también *el arrancador* le dicen.

FE: Es parte de la tradición, que aquí la nombran *la pastilla*: “Oye, nomás que necesitan *la pastilla*”, ellos ya saben que necesitan *la pastilla*, y siempre tienen una botellita...

FE: Nos decía un señor en México que la canción era un grito de lamento, y pos le decía yo que sí, efectivamente a lo mejor tiene algo de eso, porque los que la cantaban, cuando la cantaban pos era gente que sufría mucho, gente que a lo mejor estaba cantando y estaba pensando en que su familia se había quedado sin cenar, gente que en ese tiempo, en esa época... Nos platica mi papá trabajaban desde a oscuras en la mañana hasta ya metido el sol los soltaban, y les pagaban cualquier mugre, a veces hasta con maíz así. Dice que en la noche las mujeres estaban poniendo tortillas, en la noche, y no hacían ruido para que las vecinas no fueran a pedir. ¡No, dice que había mucha hambre! Entons, cómo no va a ser de lamento si esa canción se cantó cuando había mucha necesidad. Y como le digo, no había nada que ellos dijeran: “Pus tengo gusto por esto”. Mucho trabajo, poco dinero, mucha familia, porque no había lo que hay ahorita, ora la familia puede tener los que él quiera, la pareja, ¡y antes no! En todas las casa había siete, ocho de familia, nueve. Y luego de a tiro así pobres como estaban... Mucho sufrimiento.

GS: Había un señor que se llamaba Roque que cantaba también. A mí me platicó Luis Rodelo, hace tiempesito. Dice que una vez venían de tallar pita y como a aquello de las seis de la tarde por el cañón El Puerto. Dice: “Veníamos sin almorzar y sin comer, como a las seis de la tarde, con mucha hambre, cuando Roque pega un grito como de mucho gusto — dice— y empezó a cantar una canción cardenche”. Dice: “Yo lo dejé que terminara de cantar. Cuando él la terminó le dije: ‘oye Roque, si venimos todos con las tripas pegadas de hambre y tú con esa alegría’. Dice: ‘¡Pus es pa alegrarme, pero ya no aguanto!’”. Y sí es cierto el sufrimiento que tuvieron en ese tiempo.

RRS: ¿Y con tanta inspiración han escrito algunos versos ustedes?

FE: Él compone canciones.

GS: Compongo canciones, pero no que tengan que ver con la canción cardenche, porque no hay que quitarle su origen, no hay que meternos ahí. Yo estoy acá aparte, y compongo una que otra cancioncita, pos a la mujer, pero de lo que pasó antes con los señores que cantaban no me he metido para nada.

LE: Era lo que comentábamos ayer de que ustedes están claros en eso, del legado que es la canción cardenche, que sí les gusta y componen canciones...

AV: Sí, canciones, canción ranchera, corridos, o las que aprendemos por ai.

FE: Y hay canciones también que está medias acardenchadonas, pero no son cardenches.

GS: O más bien, que nosotros las acardenchamos. Una vez estaba yo andando en la Loma ya hace algunos añillos y llegó otro. Ya oscuro, ya estaba oscurito. Nos pusimos a cantar ahí unas canciones. A los cuantos días me miró uno de La Loma y me dice: “Oye, qué estaban

cantando”, y yo: “Canciones”. Me dice: “No, yo le oía como cardenche”. Le digo: “¡Pues es que ya tenemos pegada la cardenche! ¡No eran cardenches!”. Entons yo digo: a lo mejor nosotros mismos le ponemos ya la cardenche

FE: Le ponemos algo de eso.

GS: Ya estamos muy allegados a eso.

(Cantan *yo ya me voy amigos míos*).

AV: Ese versito se repite para que no se haga tan cortita la canción. ¡Porque son cortitas! Hay unas que son cortitas y hay unas que son muy largas, entonces ese versito se repite para que no se haga tan cortita. ¡Ésa es la canción!

GS: Nosotros estamos puestos para cantar.

FE: Entónenle otra. Ésa que le digo...

AV: *Amigo, amigo, con usted traigo un sentimiento.*

FE: Sí, ¡Porque sí lo traigo, con usted!

AV: ¿Sí? Nombre, no se haga...

FE: Vamos a cantar otra que se llama *Amigo, amigo, con usted traigo un sentimiento.*

(Cantan).

RRS: Pues muchas gracias por su gentileza.

FE: Gracias a ustedes que se preocupan por venir de tan lejos a llevarse algo de nosotros. Para nosotros es un honor.

GS: Sí, nos da mucho gusto que vengan a visitarnos.

FE: Sí, pues hacen que nos siéntamos importantes.

RRS: Lo son, pues están impulsando una parte de nuestra cultura...

FE: Una parte de nuestra cultura que desgraciadamente nosotros la vemos que va en extinción, por eso, por falta de elementos que no tienen la capacidad de decir: “Yo quiero aprender”, como lo hicimos nosotros. Yo le decía a mi papá: “Yo quiero enseñarme esas canciones”. “Ándale hijo, está bien”.

MRR: Oigan y las canciones que ustedes se saben, ¿ya todas las han grabado?

FE: Pues yo creo que sí.

GS: No, yo creo todavía hay algunas que no.

LE: Ésa, la de *La naranja*, yo creo que no.

GS: Sí, la que no está es la de *La chinita*.

AV: La de la china no está.

GS: Hay otra que la tenemos identificada en el cancionero, pero no está grabada.

FE: Si quieren se las cantamos.

(Cantan *No hay como Dios*).

LE: Ésa le gusta mucho a Paco.

FE: Dice: “No hay como Dios, primeramente amigos, después de Dios como sus padres de uno; después de sus padres como el estado”. Trae un mensaje muy bonito, el estado se refiere al matrimonio..

AV: ¡Como el estado no hay uno! “El hombre casado ni es pobre ni es infeliz”.

MRR: Oigan y esa canción que dice “Yo ya me voy a morir a los desiertos” tiene una partecita que dice “Pero a mi no me divierten...”.

AV: “Los cigarros de la dalia”.

MRR: Y esos cigarros, ¿qué son?

AV: Los cigarros dados.

FE: Andar pidiendo.

GS: Sí, los cigarros dados.

AV: Y no divierten esos, porque ¡pues sí!

(Cantan *yo ya me voy a morir a los desiertos*).

FE: Esa canción nos la pidió una señora. Y nos dijo que si no de favor se la cantábamos, porque la quería grabar. Sí, cómo no, señora. O sea que nos dijo: “Aunque sea unos versitos”. Y luego que pone una grabadora ¡y no grabó! Y luego, que la pone, ¡pues no grabó! “¡Anden, no sean malos! Otra vez”. Se la volvimos a cantar, tres veces.

RRS: ¿Y algún artista ha intentado cantar como ustedes?

LE: Les digo que Nacho Cárdenas de repente también graba, pero Nacho le mete música.

AV: Él canta con guitarra.

FE: Es que él ha querido acardencharlo así, pero eso no es cardenche.

RRS: ¿De dónde es?

LE: De Lerdo.

FE: Sí, él compone, pero sí, ¿cómo le nombran? De protesta.

GS: Pero sí, él le sabe a la guitarra. Yo las que yo compongo no sé ni tocar la guitarra, pues nomás así.

LE: Pero Nacho se siente cardenche. Se pone Nacho Cardenche.

AV: Nacho Cárdenas Cardenche.

GS: Por eso yo le digo que yo lo que compongo... Mi madre se murió hace tres años. Ya de ahí yo le compuse una canción. Ya luego yo seguí componiendo y de ahí se me vino la inspiración.

FE: En La Loma una vez estuvimos, porque se abrió un taller, a ver si había gente interesada. Y estábamos cantando y había mucha gente y se nos olvidó una canción. Y desde donde estaba nos gritó [don Eduardo Elizalde] cómo la llevaba...

GS: Y nos regañó.

AV: Pasa que ya íbamos por otro rumbo. Él escuchó y nos dijo cómo cantar. "Así no es". Tenía muy buen sentido don Eduardo. De ahí aprendí yo estas canciones. Yo a mi padre, ya le dije, no le aprendí nada. Nomás *La mula*, eso sí le aprendí, esa canción. Estaba chavillo cuando él cantaba. Y él se pasaba cante y cante pura canción cardenche, cante y cante y cante. Yo nomás le preguntaba qué de dónde sacaba tanta canción cardenche. "No hijo — dice—, yo te canto canción cardenche día y noche sin repetirte una canción".

GS: ¿Y qué pasó con la libreta donde las tenía apuntadas?

AV: Pues Hortensia la quemó.

GS: Tenía un diario...

AV: Tenía un librote, gruesote, así, donde pura canción cardenche tenía; por eso él decía que cantaba canción cardenche día y noche sin repetir canción, porque todas las tenía apuntadas. Y Hortensia, cuando se metió de hermana, quemó toda esa pilaja que tenía. Y entre esa pilaja se fue el cuaderno. Sabe Dios cuántas canciones se perdieron. ¡Se fueron a la basura esas canciones!

GS: ¡Una herencia!

AV: Cuando mi hermana se metió de hermana en el evangelio quemó todo eso. Y como no les interesa, por eso; lo ven mal.

FE: Nosotros tenemos de la pastorela, tenemos libros.

GS: Hace más o menos un mes vino un párroco de Guanaceví, venía buscándonos, entonces llegó ahí conmigo y dice: "Es que el señor obispo de Durango lo trae ahí siempre, anda escuchándolos y yo quiero para mayo llevarlos a ustedes, llevarlos de sorpresa pa que él los oiga el día 3 de mayo. ¿Y cómo le podemos hacer?". El obispo también quería a ver si les enseñábamos...

FE: A los del coro.

GS: A ver si les enseñábamos a cantar pa cantar ellos, para hacer una misa con los cantos

en esa iglesia.

FE: Y decimos: “¿Porqué no le cantamos esa de *Al pie de un verde maguey*?”.

GS: Ya casi pedos, y él decía: “Ustedes no se preocupen, ustedes síganle”.

FE: Y le cantamos y habla de la cruda, de la resaca. Y dije yo: “¡No le va a gustar al arzobispo! Tamos involucrando a la Virgen con los borrachos”. Y dice él: “¡Muy bonita!”.

LE: No, si acá los padrecitos son bravos...