

UNIVERSIDAD NACIONAL⁺ AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN EL CANTO DE
GUILLERMO VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA
DE XICHÚ
(1977-2000)**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA

J. NAHÚM HERNÁNDEZ DORADO

ASESOR: DR. IGNACIO SOSA ALVAREZ

MÉXICO D. F., OCTUBRE DE 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.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a las personas que me brindaron su apoyo para la elaboración de este trabajo:

Al profesor Dr. Ignacio Sosa, asesor de esta tesis, por la confianza que depositó en mi al presentarle mi proyecto, por guiarme y sugerir ideas que ahora se encuentran desarrolladas en el texto.

A Adrián Calzada, gran amigo, quien conociendo del huapango, me proporcionó no sólo archivos de sonido y fuentes bibliográficas, sino también su experiencia y conocimiento sobre los temas afines a mi objeto de estudio.

Quiero agradecer al propio Guillermo Velázquez, porque sin requerirle demasiado, me confió información sobre su vida profesional y accedió de buen grado a las entrevistas que tuve con él.

También agradezco a mis hermanos, Federico y Tobías, su apoyo solidario; al primero, por sugerirme la idea inicial de esta tesis, que me llevó a canalizar mi inquietud hacia el estudio del movimiento del canto nuevo y posteriormente a precisar mi tema de investigación: El caso de Guillermo y “Los Leones”; y al segundo de mis hermanos por proporcionarme material bibliográfico, que de otra forma no hubiera conseguido, y los informes acerca del huapango arribeño y sobre el autor estudiado.

A las personas que me concedieron entrevistas: Rafael Catana, al “Negro Ojeda” y a Inés Suárez.

A los sinodales: al Dr. Ricardo Pérez Montfort; a la Dra. Virginia Ávila; al Dr. Antonio García de León; al Lic. Gibrán Bautista y Lugo, por sus observaciones y su disposición para participar en la revisión de mi trabajo. Al profesor Homero Martínez Salazar por aconsejarme sobre la organización del material. Al profesor Miguel Ángel Hernández Padilla por la corrección de estilo. Y a Omar por imprimir varios de los borradores del trabajo.

Por otro lado, expreso mi agradecimiento a las instituciones que me permitieron consultar su acervo fonográfico y bibliográfico, específicamente la fonoteca de

Radio Educación y a la Biblioteca y Fonoteca del Museo Nacional de las Culturas Populares.

Y a todas las personas e instituciones que me ayudaron y que no anoté por premura o descuido, mi reconocimiento y gratitud.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	2
INTRODUCCIÓN	6
I SEMBLANZA DE GUILLERMO VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHU.....	22
II FUENTES DEL HUAPANGO ARRIBEÑO, SUS FORMAS DE EXPRESIÓN Y SUS CARACTERÍSTICAS MODERNAS	29
II. 1 La música tradicional antes del siglo XX.....	29
II. 1. 1 El son.....	32
II. 1. 2 El jarabe	35
II. 1. 3 La valona.....	37
II. 1. 4 El huapango.....	39
II. 2. Revaloración de la música tradicional por la cultura del nacionalismo revolucionario.....	44
II. 2. 1 Revaloración de la música popular por las élites intelectuales	44
II. 2. 2 El corrido.....	51
II. 2. 3 Canción romántica y canción ranchera.....	54
II. 2. 4 La música regional.....	56
II. 3 El huapango arribeño moderno.....	58
II. 3. 1 Geografía.....	58
II. 3. 2 Estructura	60
II. 3. 3 La topada	66
II. 3. 4 Expansión del huapango arribeño hacia el noreste de Guanajuato en la segunda mitad del siglo XX.....	74
III MODERNIDAD Y CANTO ALTERNATIVO.....	80
III. 1 Modernidad y música comercial	80
III. 1. 1 Comercialización de la música popular por los medios masivos de difusión.....	80
III. 2 Modernidad y canto alternativo.....	90
III. 2. 1 Aspectos histórico-sociales.....	90
III. 2. 1. 1 El canto nuevo.....	95
III. 2. 1. 3 Clase media y canto nuevo.....	99
III. 2. 1. 2 Canto alternativo y movimientos sociales.....	103

III. 2. 2 Aspectos musicales.	116
III. 2. 3 Aspectos literarios y de difusión.	118
III. 2. 3. 1 Literarios.....	119
III. 2. 3. 2 De difusión.....	120
IV EL CANTO DE GUILLERMO VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHÚ	128
IV. 1 Lo moderno de la tradición	128
IV. 1. 1 Aspectos literarios y discurso social	128
IV. 1. 2 Vínculo expresivo del entorno local y la globalidad	147
IV. 2 Mas modernidad en la tradición	154
IV. 2. 1 Impulso a la tradición.....	154
IV. 2. 2 Formación de talleres.....	159
IV. 3. Análisis de la invención de la tradición a partir de lo propio y lo ajeno	164
IV. 3. 1 Invención de la tradición.....	164
IV. 3. 2 Lo propio y lo ajeno.....	167
CONCLUSIÓN	169
FUENTES DE INFORMACIÓN	171
Bibliografía.....	171
Obras de consulta general	179
Hemerografía	179
Entrevistas	180
Archivos de sonido	180
Grabaciones de Guillermo Velázquez.....	181
Otros archivos de sonido.....	182
Archivos de video.....	182
Páginas electrónicas	182

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS E ILUSTRACIONES

Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra con sus bailadores.....	23
El poblado de Xichú	60
Victoria, Guanajuato.....	77
Mapa del noreste de Guanajuato.....	79
Guillermo Velázquez en el tablado	153
Tobías Hernández.....	157

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se estudia el proceso, a través del cual, el canto de Guillermo Velázquez y “Los Leones de la Sierra de Xichú” –que es un ejemplo de música considerada tradicional- presenta dos facetas del concepto de tradición: la tradición como valor mágico y arcaico, y la tradición como invención. El canto de estos trovadores nos muestra que la característica de música tradicional que representa, es decir, la tradición modernizada, es reconocida tardíamente en el México contemporáneo.

El problema planteado es: ¿Qué tiene de tradicional y de moderno el canto de Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú? y ¿Qué representa este hecho sincrético en el desarrollo general de la música considerada tradicional?

La hipótesis que se pretende demostrar aquí es que: la música tradicional, encuentra su sitio en el mundo musical moderno por medio de la reinención y a veces con la invención. En este sentido se plantea que gran parte de la música llamada tradicional no es tal en sentido absoluto, ya que tiene mucho de influencia de la cultura de los centros urbanos. Su entrada al ámbito nacional, no es del todo el resultado de la transmisión oral de generación en generación, sino que es más el efecto de un proceso moderno de reconstrucción de la cultura popular.

La tradición se reinventa, creando su propia forma de trascender. Esto mismo pasa con el poeta de los “Leones”, Guillermo Velázquez, que se moderniza.

En la modernización, que permitió a este trovador emerger del anonimato, influyeron diferentes factores, a saber: en primer lugar, desde el canto mismo, por los contenidos de sus composiciones, elaborados a partir de temas que hablan

críticamente de una realidad social, moderna, actual y humana; en segundo lugar, en relación con el momento histórico por las siguientes razones: a) la política cultural implementada por las instituciones del Estado posrevolucionario, que de alguna manera sienta las bases del proyecto cultural moderno a nivel nacional; b) el desarrollo de la modernidad en los medios de comunicación (primero el cine, luego la radio, después la industria del disco y finalmente la televisión) y la absorción de las manifestaciones artísticas populares por estos; y c) la resistencia de la tradición a la modernidad, que se manifiesta, a través de la recuperación de la música de este tipo por parte de un movimiento alternativo, considerado así por algunos críticos y estudiosos de música popular, surgido de los sectores subalternos (los que no tienen cabida en el mundo de la producción cultural dominante) y en contra del sistema capitalista que, a través de sus medios de difusión controlan y atrofian el gusto popular y lo conducen a la ganancia comercial.

Este último punto me lleva a suponer que la reacción cultural, regional, a los embates de la modernidad, representada en el trabajo de Guillermo Velázquez es quizá lo que pueda explicar el surgimiento de cantores de música tradicional como él. Por eso se hace necesario abrir un espacio para clarificar las condiciones culturales que la modernidad produce y los principales conceptos que la definen. Las principales categorías a definir son: modernidad y tradición. Asimismo se expone cómo se da la reacción de la tradición frente a la modernidad.

Modernidad y tradición

En el sentido filosófico, lo moderno es lo nuevo, que está sujeto al paso del tiempo. Y lo moderno es relativo. La modernidad implica el hecho de ser moderna una cosa, de ser nueva o actual, pero ese estado es pasajero, lo mismo que la tradición; al principio es moderna una práctica, un evento o un tipo de canción o baile, luego se vuelve vieja, antigua, y asume otras características.

Así pues “...Lo moderno no puede oponerse a lo antiguo que también fue de actualidad, sino que dialoga con él.”¹

Alexis Nouss citando a H. R. Jauss, escritor y filósofo francés del siglo pasado, afirma que la oposición auténtica de la modernidad no es la tradición como cosa antigua, sino que es la calidad de las obras lo que determina el carácter trascendente, su rasgo clásico.

“...De acuerdo con Jauss –dice- el ejemplo de la moda muestra en donde se encuentra la oposición auténtica ‘...En sentido estético, lo ‘moderno’ ya no es para nosotros lo contrario de viejo o de pasado, sino de clásico, de una belleza eterna que escapa a nuestro tiempo”²

Pero aquí la modernidad no se maneja en el sentido general, filosófico, como el anterior, sino en el histórico y el cultural. Lo moderno es lo característico del capitalismo, la época industrial, la sociedad actual, cuyos fundamentos están en

¹ Nouss, Alexis *La modernidad*. Publicaciones Cruz O, México. 1999.

² Ibid

la propiedad privada de los medios de producción, las leyes del mercado, y sus implicaciones en todos los aspectos de la vida humana, incluyendo el arte popular.

En este sentido se define también el concepto de tradición. El diccionario de sociología de Henry Pratt Fairchild, señala que la tradición es un:

“...Proceso social en el que elementos del patrimonio cultural se transmiten de una a otra generación por medio de contactos de continuidad. Contenido cultural no material así transmitido y que tiene la sanción del prestigio de su antigüedad. Por analogía en una institución cuyo personal se sustituye más de una vez por generación, se llaman tradiciones prácticas e ideas y conocimientos durante una serie de semejantes instituciones”³

El diccionario de la Real Academia de la Lengua define a la tradición como la “transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hechas de generación en generación...”⁴

Por su parte, el antropólogo español José Antonio Fernández de Rota Monter declara que es de sentido común que la tradición represente lo estático, lo que no cambia, mientras lo moderno es todo lo contrario. Sostiene también que desde el siglo XVIII, la sociedad se ha visto en un proceso constante en que el modo de vida tradicional va cediendo lugar a la modernidad.⁵

³ Fairchild, Henry Pratt (Editor). *Diccionario de sociología*. Fondo de cultura Económica, México, 1971

⁴ *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. En 10 tomos 22ª, Ed. España; Real Academia Española, México, 2001.

Se entiende de esta forma que son pocas las tradiciones de los pueblos del siglo XX que han tenido ese origen.

México no es la excepción, a no ser por la tradición en el sentido moderno, el de la invención, o de la tradiciones de las sociedades indígenas del país.

Lo que se conoce como tradición en México tiene que ver más con una forma de designar a aquello que forma su historia cultural, cuyas raíces están arraigadas en la cultura popular, pues el concepto de tradición surge en la sociedad moderna, como se acaba de ver. La tradición, como hecho y práctica existía con anterioridad, desde siempre, sólo que su conceptualización es más reciente, y se dio con el paso de la sociedad precapitalista a la industrial cuyos sus orígenes son la 1ª. mitad del siglo XVIII.

Es en el mundo urbano, creado a partir de la revolución industrial en Europa donde florecieron las artes, las ciencias naturales y sociales.

De esta forma, tradición, puede ser cualquier tipo de prácticas y costumbres en que se incluyen generalmente elementos como la música, la danza, y otras formas de manifestación de cultura de las sociedades premodernas que eran transmitidas de generación en generación con pocos o ningún cambio.

De esa manera se concibieron los elementos de la cultura popular en el siglo XIX. Fue en esta etapa en que empezó su estudio, en Europa principalmente, y después en otras partes del planeta.

⁵ Ibid

La modernidad y su impacto en la música popular

Ahora bien, mientras las raíces de la modernidad provienen de finales de la Edad Media, el concepto se consolida en el siglo XIX, como señala Alexis Nouis en su libro *La Modernidad*.⁶

En este sentido, México se incorporó a este proceso de modernidad en calidad de “carne de cañón”, como producto del coloniaje y la expoliación por parte de las metrópolis que se convirtieron en centros de acumulación del capital durante los siglos posteriores a la Conquista.

De manera que en México, la modernidad tuvo que darse de manera tardía en todos los sentidos en comparación con las metrópolis. Pasó por una etapa de saqueo y explotación por parte de la Corona española, que desde el siglo XVI hasta el XIX, fungió como catalizadora de la riqueza colonial. Y tras un relativo y lento proceso político, consiguió la independencia, se construyó el Estado nacional durante el siglo XIX, luego de un penoso proceso de guerras y debates por las ideas y los proyectos políticos, además de los embates por conseguir autonomía e independencia en un entorno de fuertes amenazas e invasiones a su integridad desde el exterior.

Finalmente tras la consolidación del Estado nacional, durante el Porfiriato, se dio impulso a las ideas y proyectos políticos y económicos que le permitieron entrar a la modernidad durante la etapa cardenista de la Revolución. Pero debido al estatus de antigua colonia, el país heredó su condición dependiente, no obstante ser un Estado capitalista; de manera que al final adoptó con esas circunstancias la llamada modernidad.

⁶ Alexis Nouis Op. cit.

El impacto de la modernidad en la provincia fue una consecuencia de las políticas públicas y el desarrollo de la empresa privada, principalmente en los medios de comunicación en el siglo XX (el cine y la radio principalmente).

El impacto de las políticas de estado se reflejaron en el plano cultural, sobre todo, en el desarrollo de las políticas educativas, la implementación de la educación básica, la circulación de las ideas en la promoción de las políticas culturales que fueron auspiciadas por diferentes sectores beligerantes.

Al segundo aspecto corresponden la expansión de la tecnología, el desarrollo de los medios masivos de comunicación, primero la radio, luego el cine, y después la televisión, y a través de ellos, se difundió la cultura urbana. Estas circunstancias empezaron a expandirse desde los años veinte y se desarrollaron a lo largo de todo el siglo con diferentes matices. La difusión de nuevos modelos de conducta y de valores a través de aquellos medios y, de manera oral, por conducto de la migración del campo a la ciudad y su reflujo a la provincia.

El desarrollo de los medios electrónicos propició la difusión de modelos de conducta y la manipulación del gusto popular y, en el caso de la cultura musical, su preferencia por cierto tipo de música impuesta o difundida a través de dichos medios.

A la región del noreste de Guanajuato (zona muy cercana a la Huasteca), empezó a llegar la música de origen popular que comenzaban a controlar estos medios, cuyo principal ejemplo fue la canción ranchera, y a través de ella el huapango arrancherado, por llamarle de alguna manera, como el de Nicandro Castillo o el de Elpidio Ramírez, y otros géneros que se difundían por la radio, principalmente desde los años cincuenta.

Por otro lado, de los rasgos distintivos de la modernidad los problemas sociales están en primer lugar: la cuestión agraria, la migración, la carestía. Realidades que no se reflejaban en las letras de la canción romántica (la canción mexicana por excelencia), poco en los corridos de los años treinta y menos aún en la canción ranchera de esa época, cuyos autores e intérpretes de estos géneros movidos por el sentimiento nacionalista de la época trataban de reflejar los estereotipos que después pasaron a ser forjadores de la identidad.

A través de la canción ranchera –mayor creación comercial de la música de la época- no existía el cuestionamiento de la realidad social, por el contrario, lo que ofrecían era un modelo que promovía el patriotismo y el machismo.

En estas circunstancias nació la revaloración de la música tradicional que significó entre otras cosas, la reivindicación de lo local frente a lo nacional, lo que se consideraba auténtico frente a lo impuesto, lo propio frente a lo ajeno. Asimismo significó enfatizar la identidad del modelo nativo frente al modelo comercial, ajeno a las formas de vida regionales.

Respuestas de la tradición

Pero los modelos y estereotipos de lo mexicano (imágenes, formas de vestir, música, etc), partieron de los círculos intelectuales posrevolucionarios. De estos círculos partió la idea del renacer de las tradiciones, de la música propia como música mexicana, de la música regional, etc.

La nueva realidad socioeconómica posrevolucionaria llevaría a la formación de nuevos grupos de poder auspiciados por la formación del Estado capitalista mexicano, de donde partiría la concepción de la tradición como objeto de lucro;

entonces se dio el paso para explotar lo propio, o lo inventado como propio, como la canción ranchera y el traje de charro en las películas sobre el campo, como se menciona más adelante.

Invención de la tradición

A finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, se efectuó el proceso de formación de varias naciones. De manera que la constitución de estas requirió de los factores de unidad e identidad que las distinguiera en el concierto del mundo moderno. De tal forma que si no había elementos originales, tradiciones propias, en ocasiones había que inventarlas. O en su caso, había que revivir las que caían en desuso.

Así surgió la invención de la tradición, cuyo concepto es fundamental para entender la dinámica que impone la modernidad. El intento de rescatar lo antiguo, lo propio, etc., es un fenómeno producido en las primeras sociedades que abrazaron la modernidad, a principios del siglo XIX.

La invención de la tradición es el intento de reestructurar la identidad a través de símbolos y elementos culturales representados por los trajes típicos, el folclor o la música. Estos símbolos se usan para tratar de legitimar la vida social del país, frente a los estereotipos e influencias culturales de otras naciones.

El historiador inglés Eric Hobsbawn opina que la invención de la tradición sucede en las sociedades modernas, pues éstas...

...y todo lo que las rodea reclaman generalmente ser lo contrario a la novedad, es decir, buscan estar enraizadas en la antigüedad más remota, y ser lo contrario de lo construido, es decir, buscan ser comunidades humanas tan 'naturales' que no necesiten más definición que la propia afirmación.”⁷

Sin embargo, Hobsbawn afirma que no hay que confundir las tradiciones inventadas con las genuinas porque “...Donde los modos de vida antiguos aún existían, las tradiciones no tenían por qué ser revividas e inventadas”.⁸

Y es de notar que las tradiciones genuinas son las que, no obstante haber sido catalogadas como algo inherente a la cultura de un pueblo: costumbres, prácticas, o canciones cuyo origen es “difícil hurgar”, es en la modernidad donde se les ha descubierto como tales.

Así, la invención de la tradición surge en México en el siglo XIX, en donde tanto liberales moderados como radicales, reivindicaron las tradiciones indígenas o hispánicas en sus discursos políticos, en el proceso de construcción del estado contemporáneo. En esta etapa se buscaron modelos de identidad nacional.

A principios del siglo XX, de las elites intelectuales y de los medios de difusión en ascenso surgieron estereotipos, de origen popular algunos, y otros prácticamente producidos en los ámbitos de la cultura de élite. Tales símbolos y estereotipos se representaban en las diferentes formas de la cultura, sobre todo en la música, la danza, y el canto. Algunos de ellos se consolidaron en el cine, como los del “charro y la china” conformados por una serie de elementos que se remontan a la

⁷ Hobsbawn, Eric (Et al). *La Invención de la tradición*. Trad. Omar Rodríguez Crítica, Barcelona. 2002 p. 7

⁸ Ibid p. 14

mitad del siglo XIX, como asevera el Dr. Ricardo Pérez Montfort. Una invención más conocida fue la del jarabe tapatío, cuyo origen fue el de su presentación en 1919 por la bailarina rusa Ana Pavlova en una gira artística en la que, vistiendo de china poblana y su pareja ataviada de charro, bailaron tal pieza, en diferentes escenarios de México y el mundo.⁹ A partir de ahí se desarrolló la pieza musical aparentemente tradicional y representativa de México.

El concepto de tradición partió de la actitud de la intelectualidad hacia la cultura popular, la conciencia de ésta sobre la existencia de las tradiciones regionales y su interés por rescatarlas y conservarlas, paradójicamente a través de su transformación.

El impulso a las tradiciones coincidió con el movimiento nacionalista promovido a raíz de la consolidación del estado posrevolucionario. La tradición es un valor común al nacionalismo, ya que son el pueblo, lo popular, entendido como lo propio frente a lo ajeno, es decir a lo extranjero, lo que da sentido al nacionalismo. Asimismo entendido como la defensa de los nativistas frente a las elites extranjerizantes. De manera que, simultáneamente al desarrollo de la modernidad, en la etapa de la conformación de México como Estado-nación (así como en la actual etapa de México como país inserto en la globalización), la evocación a la tradición se hace manifiesta, no desaparece, se adapta y enriquece, y en ocasiones se inventa o reinventa.

⁹ Pérez Montfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México. 2007 p. 138

Lo mismo sucede con el huapango arribeño interpretado por Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú, en cierta forma resultado de este proceso de revaloración de tradiciones musicales cuyo origen ocurrió en el siglo XIX, modernizándose durante el siglo XX, y convertido en una “tradicción” actual.

La nueva identidad nacional no surge de la nada; utiliza elementos arcaicos, los transforma, los incorpora a un nuevo discurso para promover nuevas formas de identidad.

Del sentimiento nacionalista procede la actitud de preservar lo original frente a lo extraño. Y en México este sentimiento va unido al movimiento de independencia política y cultural. La primera manifestación de este nacionalismo se dio a través de la religión. El ejemplo más conocido es la unificación de los sectores sociales y raciales en torno a la imagen de la virgen de Guadalupe durante la lucha por la independencia. El folclore, la música y otras tradiciones históricas en los albores del siglo XIX, subyacen tras ese sentimiento político.

Durante el siglo XX, en la Revolución, surgió la corriente nacionalista cultural que retomó la cultura popular como base de la reafirmación del ser mexicano. Después este sentimiento se manifestó en distintos momentos; algunas veces retomando las tradiciones artísticas tanto cultas como populares, entre ellas, la literatura (La novela de la Revolución, la producción intelectual del grupo del Ateneo de la Juventud, etc), el arte (en la pintura, la obra de Diego Rivera o José Clemente Orozco) y en la música (las sinfonías de Carlos Chávez, el ballet de Silvestre Revueltas, etc.) y, el reconocimiento de lo artístico popular en el estudio de la música y la danza tradicionales. Luego ciertos elementos tradicionales o aparentemente tradicionales, fueron divulgados y manipulados en los modernos

medios de difusión del siglo XX (el cine, la radio, el teatro, etc), y crearon estereotipos e imágenes que moldearon las ideas modernas sobre lo tradicional mexicano.¹⁰

Posteriormente el concepto de lo tradicional llegó a la música popular mexicana, cuyo rescate corrió a cargo de investigadores e intelectuales de la misma talla. Después, en los años cuarenta y cincuenta, la música fue reciclada en los estudios de grabación de las compañías disqueras y difundida en la radio, donde se le dio impulso a los diferentes géneros de la música popular y regional. Finalmente, a la par de algunos géneros como el huapango huasteco y el son jalisciense, resurgieron otros.

Algunas veces con el ánimo de reforzar el sentimiento nacionalista, desde los sectores del medio del espectáculo en ascenso, la intención se inclinó hacia el lucro, como en el caso de la explotación que se produjo a favor de la canción ranchera, en el cine y en la radio.

Sin embargo, tras la comercialización de esta música y las condiciones cambiantes del país, hacia los sesenta se produjo otro renacimiento de la música ahora llamada tradicional.

A esta etapa corresponde la tradición que evoca el canto de Guillermo Velázquez. Su descubrimiento como tradición proviene de una derivación del nacionalismo posrevolucionario, cuyas causas sociales son más la resistencia a la invasión de la música extranjera y los vientos libertarios de las luchas populares de los años sesentas que una revaloración consciente de la música popular.

¹⁰ Ibid

Este tipo de música se puede catalogar como música regional mestiza por tener las dos raíces: la española y la indígena. Su popularización fuera del ámbito regional se debió en parte a un movimiento urbano posterior de defensa de la identidad nacional. Pero sus raíces son más antiguas. Se remontan a la época de gestación de la música popular mexicana. Esos antecedentes pueden presuponerse como las raíces tanto del huapango arribeño como de la música considerada tradicional mexicana.

En fin. De acuerdo a la razón de ser de la tradición como valor mágico y arcaico para la modernidad, en un principio, por mi experiencia, parecía constatar que en Xichú, municipio aislado, con una población con pensamiento mágico y religioso, la tradición se conservaba viva. ¿Cómo explicarlo? me pregunté, ¿Cómo entender la estrategia de los tradicionales para sobrevivir, los “estáticos”, ante un mundo que valoraba y promovía el cambio?

Dos fueron las posibles respuestas que encontré. La primera de ellas fue que la tradición es un concepto que utilizan las ciencias sociales para referirse a fenómenos sociales pre-modernos, como afirma Hobsbawm¹¹, es una invención de la tradición, esto es que efectivamente la modernidad aniquiló todo a su paso y, en consecuencia, puede inventar un pasado para la modernidad. Y la segunda, que efectivamente la tradición se había formado secularmente; constituyendo parte de la cultura nacional contemporánea, a través de un proceso complejo de reinvenición como se explica más adelante.

¹¹Hobsbawm, Eric. op. cit. 21

De acuerdo a la primera respuesta que manejé la tradición se crea y recrea constantemente en el mundo moderno y establece nuevas costumbres, nuevas expresiones de cultura (en la música, en la danza, en el arte popular sobre todo), nuevas formas de vida, fechas conmemorativas, etc. Y en consonancia con la segunda, se plantean las raíces tradicionales del canto de Guillermo Velázquez.

Insertado en un movimiento alternativo de música popular, Guillermo y Los Leones de la Sierra, impulsan el rescate de la música tradicional y adoptan en su trabajo los elementos mediáticos de la modernidad que caracterizan a la música comercial.

El desarrollo de este trabajo inicia con la semblanza de la trayectoria del trovador y su grupo. En los siguientes tres capítulos expongo un análisis general de la metamorfosis que sufre la música popular mexicana -específicamente de los autores mencionados- para incorporarse a la modernidad.

El trabajo se apoya principalmente en el concepto de “invención de la tradición”, que plantea el historiador inglés Eric Hobsbawm. Se aplica el análisis de los conceptos de “lo propio y lo ajeno” que postula el antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla, a fin de caracterizar, por un lado, lo tradicional como lo nuestro, lo propio como lo popular sin tintes de manipulación y lo ajeno el arte musical popular manipulado. Aunque, tomando en cuenta los valores de nacionalismo y la tradición, es evidente que se emplee también en su acepción de lo propio frente a lo extranjero. También se retoman los planteamientos del Dr. Ricardo Pérez Montfort en lo que corresponde al análisis de los estereotipos nacionales, paradigmas analizados por este autor en algunas de sus obras citadas

adelante. Y en cuanto al estudio del movimiento del canto alternativo se adapta el análisis sobre el mismo propuesto por el músico Jorge Velasco en su libro *El canto de la tribu*. Además se incluyen los planteamientos de diferentes autores que permiten establecer el fundamento teórico de este trabajo.

En el segundo capítulo se bosqueja y enuncian las fuentes integrantes del llamado huapango arribeño, como raíces que prefiguran los rasgos tradicionales en la música de Guillermo Velázquez. Estas fuentes se remontan al siglo XVIII, y se constituyen con la valona, el jarabe y el son; derivados, a su vez, de los llamados “sonecitos del país”, nombre genérico con el que se les conocía a todos los ritmos mestizos en esa época.

En el tercer capítulo se señala la trascendencia que tuvo la cultura del nacionalismo revolucionario en el desarrollo ulterior tanto de la música comercial como de la canción alternativa, y la importancia del rescate de esta última. Y en el cuarto y último capítulo expongo las características tradicionales y modernas del canto de Velázquez.

El otro aspecto que se retoma en el trabajo de Guillermo y su grupo, se refiere al acierto que tuvieron al contribuir en el cultivo de la música tradicional, que era necesario defender ante la amenaza de la pérdida de identidad cultural de los pueblos (particularmente de la Sierra Gorda), causada por la enajenación de la música popular difundida por los medios de difusión al servicio del lucro y la ganancia comercial, aspectos que se retoman en el último capítulo.

I

SEMBLANZA DE GUILLERMO VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHÚ

Guillermo Velázquez es un trovador, poeta y huapaguero de Xichú, Guanajuato. En su canto como en el de varios otros intérpretes y trovadores de la canción no comercial se pueden encontrar los pensamientos, las aspiraciones y las reflexiones sobre la realidad social y humana de un sector de la población, de las generaciones de las últimas décadas del siglo XX. Su obra se puede entender en el marco de un movimiento alternativo de la música popular desarrollado en las últimas décadas del siglo XX, que conforman la identidad de los mexicanos, en su fase de identidad regional, pero también en el complejo marco de la lucha de los sectores progresistas, subalternos, las clases oprimidas, etc., por construir una sociedad más equilibrada y la lucha constante por hacer de México un país democrático y justo para todos.

Velázquez nació "...por circunstancias de la migración, en 1948, en el Distrito Federal, pero su infancia y adolescencia las vivió en Xichú, Guanajuato..."¹. Desde 1977 se dedicó a componer poesía y cantar sobre diversos temas: huapango arribeño, canciones, corridos y otros géneros de la música popular mexicana. En

¹ Velázquez, Eliazar. *Poetas y juglares de la Sierra Gorda*. Crónicas y conversaciones. Ediciones La Rana- CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), Guanajuato. 2004. p. 361

el año 2003 fue considerado por el periódico El Universal, el mayor decimista de México y como “uno de los decimistas más reconocidos en el mundo”²



1 Guillermo Velázquez (al centro, sentado) y Los Leones de la Sierra con sus bailadores. Foto tomada del casset “Andando arraigo” de 1995.

² Cevallos, Miguel Ángel “Resurge la décima”. **El Universal** sección F, Cultura, lunes 19 de mayo de 2003, sección F1.

Ya involucrado en la dinámica de trovar, desarrolló poco a poco su estilo personal y definió sus preocupaciones centrales, tales como absorber en su canto, la problemática social, cultural y política de su región, del país y del mundo, renovar formas y contenidos poéticos y musicales de lo que se conoce como la tradición del huapango arribeño, tratando de no desvirtuarlos, y elevar la calidad literaria de la versificación y después -ya con plena conciencia-, cantando con la creatividad que le caracteriza. Enriqueció sus composiciones en lo que se refiere a la variedad de géneros e instrumentos musicales, así como en la creación de una coreografía en las presentaciones urbanas con la pareja de bailarines “Chave y Don Benito”, que tuvo cierto impacto en los espectadores que empezaron a imitarles la forma de bailar.

En estos rasgos de su trabajo consisten las características que lo ubicarían dentro del proceso de la construcción de la tradición; cuyos detalles se verán al final.

A Velázquez se le conoce como el difusor principal de la tradición del huapango serrano desde principios de la década de los años ochenta, del siglo pasado. Su aporte al huapango, al difundirlo en el ámbito urbano a través de sus grabaciones, ha sido uno de los factores que han influido para que este género de música, relativamente desconocida fuera de la región antes de 1980, se fortaleciera y vigorizara sus lazos con la colectividad, y atravesara en la siguiente década, por un periodo de auge y repunte que se manifestó en la asistencia masiva a las topadas * y en el surgimiento de nuevos músicos y trovadores en la región.

* Así se denominan los encuentros o enfrentamientos con otros trovadores

En los más de veinte años de “ejercer el destino”, Velázquez se confrontó con la mayoría de los músicos y trovadores de la región habiéndose ganado un lugar importante en el cariño y el gusto de los habitantes de esa zona del país. Su quehacer artístico lo siguió desempeñando principalmente en el ambiente de las fiestas y bailes populares, pero desde hace varios años, diversos organismos e instituciones lo invitaron a participar en toda clase de eventos, entre ellos: Festival Internacional de la Paz y la no Intervención (1983); Festival de Solidaridad con el pueblo de Nicaragua (1984), Festival de la Cultura Latinoamericana (México, D. F. 1984); Festival Internacional Cervantino (Guanajuato, Gto.; 1983, 1986, 1987, 1990, 1994, 1995, 1996, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004); Festival Internacional de la Raza (Tijuana, B. C., 1984, 1986), por mencionar los más importantes.

Fuera del país estuvo en el Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes (Moscú 1985); en el Primer Encuentro de Trovadores del Caribe (Puerto Rico, abril de 1988); en el mes de enero de 1989, fue invitado por el A. A. L. L. E. (African Association For Literary and Adult Education), estuvo en diversos foros de Kenya, Tanzania, Mozambique, Zambia y Zimbawe. En febrero de 1990 realizó una gira por Inglaterra y Portugal, invitado por “World Circuits Arts”.³

Participó en programas y circuitos de difusión cultural de diversas instituciones, recorrió gran parte del país presentándose en escuelas, teatros y plazas. Contaban él y su grupo en el año 2003 con más de veinte grabaciones en cintas magnetofónicas y discos, dos de los cuales fueron realizados con Oscar Chávez, y otros dos con José Curbelo (payador uruguayo). Participó en mayo de 2003, en

³ Kumbala@hotmail.com

el Tercer Encuentro de Decimistas y Versadores de Latinoamérica y el Caribe, realizado en la ciudad de San Luis Potosí, y también en el magno espectáculo que organizó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), denominado "*México: Puerta de las Américas*" en junio de 2003.

La formación cultural de Guillermo contrasta con la de un poeta campesino común y corriente pues, aunque viva alejado de los centros urbanos más grandes de México, esto no es óbice para que esté al tanto de lo que pasa en el mundo a través de la prensa, la literatura y los medios de difusión e información masivos (la radio, la televisión y el Internet), ya que llegan a las zonas más alejadas, y eso lo mantiene en contacto con el mundo. Eso lo convierte en un personaje de la modernidad. Pertenece a la corriente del canto que a partir de los años sesenta ascendió con una gama de propuestas diferentes a las impuestas en la canción de masas controladas por la radio y la industria del disco.

En cuanto a los otros integrantes del cuarteto huapanguero, algunos estuvieron con el trovador desde la fundación, como Inés Suárez, quien fue miembro del grupo desde su adolescencia, con sólo una interrupción de tres años; no sucedió lo mismo con los otros, ya que algunos trabajaron con él por más tiempo; por ejemplo, durante los primeros años de la incorporación de los Leones a la cultura urbana había otros dos músicos, violinistas y falseteros: Guillermo Guevara (quien llegó a formar un grupo de música nortehña con sus hijos) y Leonardo Lara, los dos originarios del municipio de Xichú. Ellos trabajaron con Velázquez casi todo el periodo de la inserción del trovador al entonces movimiento de la Nueva Canción. A medida que el grupo se insertaba en el ámbito urbano, se sumaron otros integrantes para conformar un espectáculo sui generis, constituyendo además del

grupo básico de cuatro integrantes, una pareja de bailarines y un bajista. De manera que las presentaciones de este tipo se diversificaron por iniciativa de Guillermo, quien fue introduciendo algunas innovaciones como la incorporación del bajo eléctrico en las poesías decimales.

En los últimos años, además de Inés Suárez (2º. violín y la vihuela), acompañaban a Guillermo (guitarra quinta), Eusebio Méndez (violín 1º. Y 2º); Javier Rodríguez, (vihuela y voz); Alejandro Montaña (bajo eléctrico), e Isabel Flores (esposa de Guillermo), voz y pareja de Don Benito Lara, bailarín de ochenta años, quien junto con ella formaron el aspecto coreográfico en sus actuaciones urbanas, ya que en estas presentaciones en diferentes instituciones de carácter oficial, acostumbraron presentar un tipo de "bailable regional" en el que intervenían estas dos personas tratando de recrear las fiestas en la Sierra Gorda. Inventando de esa manera, una especie de traje "típico" pero impropio de esa región; y como ya se dijo, de la misma forma inventaron un baile que no correspondía al baile regional de la zona. Ellos utilizaron este espectáculo para amenizar los números satíricos o parodias políticas, y complementaron la creatividad artística de Guillermo, y así recrear en cierta forma la tradición de las fiestas regionales amenizadas con el huapango arribeño.

Es de notar que los demás integrantes del grupo, excepto Guillermo y, en cierta forma, Isabel su mujer, no determinan los contenidos de las poesías; por eso el compositor se destacó entre los demás trovadores.

Mucho más se podría decir de Guillermo Velázquez y su grupo, pero por el momento este espacio es sólo para una pequeña semblanza de sus más de veinte años de trayectoria artística. A continuación se expondrá el porqué trascendieron en la música tradicional mexicana contemporánea, de qué manera el canto de Guillermo es una invención, y la tradición a la que alude es una reinención de esta música regional.

II

FUENTES DEL HUAPANGO ARRIBEÑO, SUS FORMAS DE EXPRESIÓN Y SUS CARACTERÍSTICAS MODERNAS

II. 1 La música tradicional antes del siglo XX

Poco se ha investigado sobre el huapango arribeño como género regional (*Del huapango arribeño te cuento risueño*, de David M. Carracedo Navarro, año 2000), y *Poetas y juglares de la Sierra Gorda*, de Eliazar Velázquez, año 2004), y la mayor parte de lo que existe (*El son mexicano*, de Thomas Stanford, año 1984), *El huapango*, de Jerónimo Baqueiro Foster, año 1940 (?), se centra en la descripción de este tipo de fiesta, música, baile y poesía, y sólo se refieren al huapango huasteco y al son jarocho y jaranero como un tipo de huapango, pero no al arribeño.

En este trabajo se deduce que las fuentes musicales principales del huapango arribeño son el jarabe, el son y la valona, y su componente literario es la décima porque contiene todos estos elementos, pero no se sabe con certeza cómo se originó.

De lo que se tiene certidumbre es que, como todos los géneros de música tradicional, sus orígenes se remontan a la época colonial. Por ser un tipo de música mestiza, una fuente del huapango arribeño es la música indígena, sin embargo este aspecto no se trata aquí, pues sería objeto de otro estudio. Lo relevante para el caso es mencionar que la herencia indígena del huapango arribeño es el rasgo dancístico, ya que "...música y danza forman una unidad en el

mundo indígena de México. “¹ Por otro lado, la música española que es su otra vertiente, tampoco carece de esa característica. Y este es el rasgo que se revisa a continuación.

La conquista militar y la pacificación de la “Gran Chichimeca” no fueron suficientes para “civilizar” a la población nativa. Fue necesario un lento proceso de conquista ideológica y cultural de más de cien años. La aculturación en el aspecto musical, requirió seguramente de un proceso más largo y complejo.

Según Jesús Estrada en su libro “*Música y músicos de la época virreinal*” el primer instrumento ejecutado por los indígenas fue la chirimía, durante la segunda mitad del siglo XVI. El afirma que:

“Las formas musicales estaban aún en embrión y no fue hasta ya entrado el siglo XVII que aparecieron en México algunas formas musicales nuevas: la chanzoneta, el villancico (religioso y profano), la xácara, etcétera.”²

La ejecución de estos géneros populares, se llevó a cabo en la catedral de México y en algunas iglesias de provincia, ya que se habían ido aceptando en el acompañamiento de las misas, maitines, y otras festividades.

¹ Reuter, Jas. *La música popular de México*. Panorama, México, 1985 p. 80

² Estrada, Jesús. *Música y músicos de la época virreinal*. Secretaría de Educación Pública, México p. 31

La tradición como tal existió en México desde siempre, como se ha dicho, sólo que su conceptualización se debe a una etapa posterior. La música tradicional tiene ese origen. Su conceptualización como música folclórica mexicana es más reciente.

Este tipo de música se originó en las entrañas de la cultura popular de la Colonia, en las principales ciudades del virreinato como México, Puebla o Guadalajara. Según consignan historiadores y musicólogos³ de principios del siglo XX, es hasta el siglo XIX, después del movimiento de Independencia, que se puede hablar de música mexicana, debido a que los brotes de estas manifestaciones artísticas fueron censuradas por la Iglesia (a través de la Inquisición) hasta poco antes del movimiento de Independencia.

Por otro lado fueron las manifestaciones artísticas populares bajo formas de música, poesía y baile las que simbolizaron, de alguna manera, la cultura de resistencia del movimiento, sobre todo en lo que atañe al jarabe, al son y al huapango.

Géneros como el son y la valona (antecesores de los sones actuales) nacieron oficialmente con la vida independiente a principios del siglo XIX. Algunos de ellos estuvieron presentes en los campamentos de los insurgentes durante los periodos de reposo, en el movimiento revolucionario⁴.

³ Campos, Rubén M. *El folclor y la música mexicana*. Secretaría de Educación Pública. México. 1928; Saldívar Gabriel. *Historia de la música en México*. (Epoca precortesiana). Secretaría de Educación Pública). México. 1934; Estrada, Jesús. op cit; Ramos Smith, Maya. *La danza en México durante la época colonial*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Alianza Editorial Mexicana, México, 1990; Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. Ed. Patria / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México 1987. Etc.

⁴ Pérez Montfort, Ricardo. op. cit. y *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. Centro de Investigaciones y Estudios

Durante la consumación de la Independencia los bailes, el canto y la poesía popular se declararon oficialmente mexicanos, viniendo a constituir la cultura de nuestra nacionalidad. Entre los ritmos populares que nacieron incluso desde siglo XVII se encuentran el son, el jarabe y la valona; aunque no se llamaron de esta forma desde el principio, pues se les tipificó de manera general como sones o “sonecitos del país” sobre todo a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

II.1.1 El son

Los orígenes de los primeros géneros populares de la música y la danza, como señalan algunos folcloristas de principios del siglo XX ⁵ datan principalmente de la segunda mitad del siglo XVII, aunque como formas definitivamente mestizas, sólo se les puede reconocer hacia finales del siguiente siglo, como “sonecitos del país”, jarabes o, simplemente sones.

Antes de esta época la música religiosa (villancicos, salmos, o los cantos gregorianos) dominaba en la cultura popular; pues la Iglesia controlaba la cultura musical y que la mezcla de los cantos y coros de las iglesias y conventos, era la que se imponía en los sentimientos y las vivencias de la población indígena y mestiza, como sugiere Rubén M. Campos de esta manera:

“...La gestación de nuestro desenvolvimiento en las artes rítmicas duró el primer tercio del siglo XIX, pues en los albores de esa centuria fue cuando

Superiores en Antropología social / Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, México. 2003 p. 26

⁵ Véase Campos, Rubén y Saldívar, Gabriel.

aparecieron por donde quiera los primeros brotes de arte nuestro en la producción folclórica y en la producción lírica.

“...La música profana solamente en la capital de la naciente república podía escucharse en teatros y en salones, pues con excepción de otras dos o tres ciudades como Puebla, Morelia o Guadalajara, que podían permitirse el lujo de llevar cantantes y músicos a sus teatros y saraos, las demás poblaciones, aun las de primer orden políticamente, no tenían sino fiestas eclesiásticas para oír música más o menos profana, en las composiciones esencialmente melódicas integradoras de misas, vísperas y maitines.”⁶

Por su parte el son y el jarabe tuvieron su origen en el contacto de los hombres y las mujeres de los pueblos con las ceremonias religiosas; de las fiestas que en conmemoración de los santos o la navidad tenían lugar en la ciudades. Al principio no se distinguían por regiones del país, por lo que “...aparecen ahí revueltos tocotines, el huasteco, ...pavana, vascas, balonas, jácaras, torbellinos y chaconas.”⁷ Después se le denominó a toda esta clase de géneros con el nombre de sones. La raíz de estos sones fue siempre la música española. De manera que “... las seguidillas, los fandangos y zapateados se convirtieron en gustadísimos jarabes, jaranas y huapangos.”⁸

Sin embargo Gabriel Saldívar apunta que:

⁶ Campos, Rubén M. *op. cit* p 162

⁷ Moreno Rivas, Yolanda. *op. cit.* p. 10

⁸ *Ibid*

“... En la segunda mitad del siglo XVIII se sigue usando el término copla aplicado a la letra y se da como nombre definido el de son para las producciones musicales del pueblo; confundiéndose después la denominación al hablarse de música, letra y baile, conservándose hasta nuestros días esta palabra para designar la música popular, que afecta determinados caracteres, particularmente de ritmo.”⁹

De acuerdo a Saldívar, “...la palabra **son** aplicada a la música parece que fue usada por primera vez oficialmente al prohibirse un baile y coplas el año de 1766 el cual clasificamos entre la música de los negros...”¹⁰

Al revisar la historia de la música popular en México se puede deducir que el origen del son se da en las ciudades, ya que al mencionar la censura hacia éste por parte del clero en ciudades como México o Puebla es de suponer que allí existía esta manifestación popular. Además casi todos los autores sobre el tema aluden a lo que pasa en las ciudades más importantes durante la Colonia.

Ahora bien, aunque los orígenes del son se remontan al siglo XVII, y tiene sus antecedentes en las letrillas españolas del siglo XV, en los años treinta del siglo pasado, Gabriel Saldívar afirmaba haber encontrado analogías de estas con algunos sones del siglo XIX, quien también declaraba que la “... la primera fecha en que se recogió por la Inquisición la letra de una de esas coplillas fue en 1739, en la cual se alude a determinados religiosos, contra los que decía una parte:

⁹ Saldívar Gabriel. *Historia de la música en México*. op. cit. 252

¹⁰ Ibid

Quien familia tuviere
Que no se elija
Para padre y Prelado
De esta familia.
Ni Dios permita
Que tal cargo se dé
A éste en sus días.
Tampoco que se elija
De su parcialidad,
por que sea el que fuere,
Sin duda sale hazar.
Y es mala traza
De las llamas huyendo
Caer en brazas.

Esta figura es la misma de la seguidilla, forma que había de ser uno de los factores que intervinieron en la constitución de algunas variedades del son, el jarabe, la jarana y el huapango.”¹¹

II. 1. 2 El jarabe

Otro tanto sucede con el jarabe, que es prácticamente lo mismo que el son. El jarabe se originó en el siglo XV, de las seguidillas y zapateados que traían de

¹¹ Ibid p. 249

España los colonizadores ibéricos. Aunque es probable que habiendo derivado de una de estas expresiones artísticas, hayan partido de aquí para transformarse en otras allende el mar. Gabriel Saldívar afirma que:

“Se dio el nombre de jarabe gitano en España, a mediados del siglo XVII a la letra licenciosa de la seguidilla manchega, danza de tres tiempos, de movimientos muy animados teniendo la particularidad de iniciarse con estribillos data su origen del siglo XV.

“...Creemos que la mayoría de los jarabes primitivos y sobre todo los primeros producidos en México fueron denunciados al Santo oficio, y de esas denuncias hemos concluido que fue exactamente a mediados del siglo XVII que aparecieron hechos al modo español, todavía sin influencia del medio, y posteriormente a fines del mismo siglo cuando tomó la forma y característica de la música vernácula nuestra, dándose la nominación de jarabe a una gran variedad de sonos que tenían en común algunos elementos, sobre todo en la parteailable; y adquiriendo esplendor desde esa época y durante el primer tercio del siglo XIX, especialmente en la región de Jalisco y Michoacán.”¹²

Algunos autores coinciden en señalar que el jarabe, al igual que el son, fue un símbolo de rebeldía contra la dominación española durante el movimiento de Independencia. Yolanda Moreno Rivas afirma que “Al iniciarse la Independencia,

¹² Ibid p. 257

los jarabes, lo mismo que la imagen de la Virgen de Guadalupe se convirtieron en verdaderos símbolos del espíritu nacional.”¹³

Es verosímil tal afirmación, sobre todo si se toma en cuenta la persecución de que fue objeto la población por la Inquisición, al condenar el jarabe. Por ejemplo, el célebre “Pan de manteca”, que fue cantado por algunos de los fieles durante la celebración de una misa a finales del siglo XVIII.

Otro tanto sostiene Maya Ramos Smith en sus libro “*La danza en México durante la época colonial*”, aseverando que “... Durante la guerra de Independencia, el jarabe adquirió connotación revolucionaria y fue adoptado por los insurgentes extendiéndose su ejecución a todo el país.”¹⁴

Sucedió entonces lo que podrían ser los principios del primer nacionalismo cultural. Del mismo participaron todos estos géneros, algunos de los cuales se distingue, sobre todo, por la estructura versística como la valona, basada en la décima, que tiene sus similares en décimas en varios países de Sudamérica.

II. 1. 3 La valona

La valona es quizá la raíz más importante del huapango arribeño moderno y, cuyas características de origen se pueden apreciar en este género. Sobre su estructura los mismos estudiosos de los años veinte y treinta del siglo XX coinciden en que sus orígenes son más antiguos a los del son y el jarabe. Por ejemplo, Gabriel Saldívar nos dice que:

¹³ Moreno Rivas, Yolanda. op cit. p. 11

¹⁴ Ramos Smith, Maya. op. cit. p. 44

“Su forma literaria es como la que veremos para una variedad de huapangos... la valona consta de una planta de cuatro o cinco versos sobre los que se desarrollaron otras tantas estrofas, terminando la primera con el verso de la planta y de las demás respectivamente con cada uno de los restantes.”¹⁵

Según Saldívar, tomó su nombre de walón.

“...con que se designa a los originarios de Valonia en los Países Bajos emigrantes que llegaron en gran número desde la Conquista entre los soldados de Cortés, y posteriormente en el reinado de Carlos I de España y V de Alemania, época en que hubo grandes emigraciones de individuos de esa región.”¹⁶

Menciona también que a finales del siglo XVIII, a la par de las festividades religiosas empezaron a aparecer las ferias, y

“...Asistían a ellas los fieles después de haber cumplido con los preceptos de la Iglesia, aunque por lo común se detenían a tomar parte en las diversiones, como espectadores de acróbatas, maromeros y malabaristas, o bien como actuantes en bailes y danzas o en los cantos, mitad piadosos, mitad profanos en que intervenían particularmente los componentes del

¹⁵ Saldívar, Gabriel op. cit p. 245

¹⁶ Ibid

pueblo... En la celebración de estos bailes se cantaban en ocasiones cierto género de composición musical en la que alternaban parte recitado y parte cantado”.¹⁷

Esta es precisamente la característica esencial que distingue al huapango arribeño. La otra es la música y el baile cuyos orígenes parecen ser los mismos que los del son huasteco.

II. 1. 4 El huapango

El huapango huasteco es el más conocido de los huapangos y el que ostenta este título. Su antecedente parece ser más antiguo. Y ya en el siglo XVIII se hablaba de cierto tipo de huapango.

Existen tres diferentes teorías sobre el origen de la palabra huapango, la primera afirma que el término deriva de la raíz nahuatl cuaupanco y designa el lugar donde se coloca un tablado de madera para bailar, la segunda sugiere que se llama así por el lugar de donde procede, del río Pango o Pánuco, y una tercera, que proviene de la extensión de la palabra fandango.¹⁸

Por su parte el etnomusicólogo Thomas Stanford se inclina por la primera hipótesis, afirmando que wapa quiere decir superficie cubierta con tablas “...El nombre, pues se deriva de la costumbre de bailar el son local sobre una tarima y

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid p. 290

es el nombre original para el son huasteco, o el son como el que se baila en la huasteca mexicana.”¹⁹

Como quiera que sea, parece que el huapango tiene el mismo origen y data de una misma época (mediados del siglo XVII) que el son y el jarabe; la diferencia en la composición de las letras es que aquel se caracterizaba por el uso de octosílabos. La diferencia con respecto a la valona y el son parece habérsela dado la región. Y se puede pensar que el arribeño –ahora se puede deducir-, es una mezcla de todos ellos (la valona, el son, el jarabe y el huapango) y data del siglo XIX, quizás a mediados, o finales de este.

Los autores mencionados aquí coinciden nuevamente en que los géneros son y jarabe proceden de la misma fuente: de las seguidillas y las danzas andaluzas de la época colonial. Maya Ramos Smith en el estudio citado atrás, afirma que:

“Entre las danzas populares llegadas de España destacan el zapateado de origen gitano, que tuvo gran popularidad en España durante el siglo XVI; el fandango y las seguidillas, ambas danzas andaluzas consideradas entre las más antiguas de España. Su forma es de coplas, separadas por un estribillo o coro. A partir de éstas y otras danzas andaluzas se empezaron a desarrollar en México formas como los huapangos, fandangos, jaranas y jarabes.”²⁰

¹⁹ Stanford, Thomas. *El son mexicano*. Secretaría de Educación Pública, México, 1984 p. 44

²⁰ Ramos Smith, Maya op. cit. p. 31

De estos antecedentes provienen todos los tipos de huapango como los de la zona de Veracruz, el jarocho y el jaranero, el de la huasteca, llamado simplemente huapango y, el arribeño, de la zona de San Luis Potosí.

No es probable que estos diferentes sones, valonas y huapangos hayan surgido tan tempranamente desde el siglo XVI en la Sierra Gorda, pues como se acaba de afirmar, estos aparecieron primero en las ciudades, donde había más roce, más convivencia entre la gente, que en zonas tan alejadas. Es posible imaginar la marginación y el difícil mestizaje cultural cuando en las montañas de la Sierra existían diferentes grupos aborígenes.

Desde mediados del siglo XVI y hasta finales del XVIII, se encontraban los diferentes grupos étnicos que participaron en la formación de su historia, principalmente indígenas otomíes, y los chichimecas montaraces como los jonaces, y otros semi-civilizados como los pames. Estos diferentes pueblos entraron en contacto con la cultura que traían los españoles. Así desde principios de la colonización de la región llegaron junto con los soldados, los frailes y los mercaderes, que pudieron haber cargado cierto bagaje cultural; pero en las condiciones de constante vigilancia por su seguridad, parece improbable esta aculturación.

No pudo ser entonces durante las primeras décadas de la guerra contra los chichimecas la entrada como tal de la cultura musical española a la región, ya que la mayoría de los pueblos en la Huasteca potosina e hidalguense se fundaron como guarniciones o presidios contra las tribus chichimecas hacia finales de la segunda mitad del siglo XVI, como Xilitla, Jalpan (antes Xalpa), Río Verde, Ciudad

Valles (anteriormente Villa de los Valles) y Tolimán. Así que durante el siglo XVI no pudo haber existido ningún tipo de huapango todavía.

En la conquista espiritual de la región, los españoles contaron con el establecimiento de las misiones religiosas de los franciscanos, agustinos y jesuitas. Estos se instalaron cerca de los pueblos que se fundaron en la zona, las cuales tuvieron la función de inculcar la fe católica a los indios montaraces para sujetarlos a su control ideológico, de modo que es muy probable que hayan practicado en primer término villancicos o cantos de la iglesia, antes que cantos profanos.

A principios del siglo XIX es probable que la región ofreciera un panorama cultural distinto al de otras zonas del país. En las circunstancias del México independiente, se cree que en esa demarcación, se habían extendido (con el tiempo) los jarabes, sones y valonas de las ciudades; de manera que esos géneros iban adquiriendo ya sus particularidades regionales.

De esta forma, dichos sones y bailes populares surgieron durante la colonia, se desarrollaron a la par del movimiento de independencia y se consolidaron en el siglo XIX. Después fueron adoptados como parte de la cultura nacional por los grupos intelectuales cercanos a los personajes políticos en pugna, en la lucha por construir el Estado mexicano independiente. O bien, los contenidos o los títulos de algunas piezas eran adaptados al devenir político y social de la época. Por ejemplo:

“En 1844, en una colección de jarabes pertenecientes al compositor Felipe Larios, aparecen los primeros sones antiguos como el Café, el Sacamandú,

junto con algunas novedades que aluden a la coyunturas históricas como El yanqui y El artillero. Una vez consumada la Independencia, los bailes y cantos del país adquirieron carta de naturaleza.”²¹

Luego...

“...Durante la intervención francesa, existió una entusiasta, ingenua y democrática camaradería entre la música popular y la producida por los compositores cultos. La sabrosa invención anónima, la inspiración popular fueron acogidas sin el menor rasgo de desprecio por los compositores de salón...”²²

Pero no obstante el arraigo de la música y la danza populares en la formación de la cultura nacional, los convulsionados años de la Reforma ceden su lugar a la pax porfiriana, y llega la época en que se prefiere lo extranjero a lo nacional; sobre todo en el ambiente elitista de la política. Durante el Porfiriato vendría un periodo de estancamiento del reconocimiento de la música popular, y sería relegada como cosa vulgar y sin valor. La elites porfirianas y la moda de la época dirigieron su atención a la música extranjera, reconociendo en ella la única propia del buen gusto. De manera que valeses, contradanzas, polkas y otros ritmos llegaron para quedarse. La música nacional sólo sería desempolvada posteriormente por la cultura del régimen de la Revolución.

²¹ Ibid. p. 10

²² Moreno Rivas, Yolanda. op. cit. p. 13

La música propiamente tradicional es la que se acaba de citar. La que surgió en los pueblos, la que se transmitía de generación en generación de manera oral, sin la intervención de los medios modernos de comunicación, la anónima, etc. Son estas raíces las que componen la faceta tradicional del canto de Guillermo Velázquez y Los Leones de La Sierra de Xichú.

Posteriormente vendría un proceso de reconocimiento de estas raíces musicales, y comenzaría una reconstrucción y la promoción de música regional sucesora de aquellos géneros y de otros de las distintas regiones del país, con el fin de reconocer las raíces culturales y musicales, con la intención tácita de formarse una nacionalidad propia. Eso sería con el advenimiento de la cultura del nacionalismo revolucionario.

II. 2 REVALORACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR POR LA CULTURA DEL NACIONALISMO REVOLUCIONARIO

II. 2. 1 Revaloración de la música popular por las elites intelectuales

El nacionalismo musical se produjo a la sombra de las ideas y las nuevas creaciones de la cultura de la Revolución. En este marco se desarrollaron las ideas que permitieron reconocer las creaciones artísticas propias y consolidar el sentimiento nacionalista.

Por otra parte, los exponentes del nacionalismo musical, los grandes maestros de la música clásica mexicana, como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, y Pablo Moncayo, reconocieron los aportes de la música popular mexicana y le imprimieron a sus obras ciertos rasgos de ellas. Lo mismo pasó

con otras artes como la pintura. Se destacaron por interpretar la realidad nacida de la Revolución y con apego a los valores y estereotipos culturales propios del país. Con el ánimo de enriquecer la identidad cultural nacional se dio cabida al estudio de las expresiones artísticas populares, principalmente a las indígenas.

Manuel M. Ponce, precursor de ese nacionalismo musical se preocupó por el rescate de la música popular. En esta identificó principalmente a la canción romántica, uno de los géneros pioneros del nacionalismo musical.

En los años ochenta del siglo veinte, Irene Vázquez, historiadora del Instituto Nacional de Antropología e Historia, recopiló una serie de artículos publicados durante 32 años (de 1920 a 1952), en esa recopilación que después apareció en un libro publicado por la Universidad Nacional se encuentran registrados diferentes ensayos de investigación de ese grupo intelectual.

Entre estos estudiosos estaban: Diego Rivera, Carlos Chávez, Vicente T. Mendoza y los ya citados Rubén M Campos, Gabriel Saldívar, Jerónimo Baqueiro Foster, entre otros. Todos ellos se dedicaron a publicar sus escritos en periódicos y revistas, a dar conferencias, impartir cursos, escribir libros, etc.

Con el objeto de aquilatar la cultura popular fueron reconocidas en el proyecto cultural casi todas las manifestaciones populares que existían en México, como el grabado, la pintura y la música.

Algunos de los intelectuales de esta generación como Vicente T. Mendoza, Rubén M. Campos, Gabriel Saldívar y Jerónimo Baqueiro Foster se dieron a la tarea de investigar sobre los orígenes de la canción, del corrido, la música regional, y la música mexicana en general.

Se empezó a dar difusión a estas expresiones en los medios disponibles de la época. En la radio comenzó a sonar la canción romántica interpretada por diferentes exponentes que fungieron como herederos de la canción mexicana del siglo XIX como Guty Cárdenas, Lorenzo Barcelata, Alfonso Esparza Oteo, etc. que alternaba con los géneros extranjeros venidos de Estados Unidos, como el jazz, el fox trot, o el danzón, de Cuba.

De las obras que se publicaron sobre el arte popular están, entre otras, la del Dr. Atl *Artes populares de México* (sobre las artesanías), Higinio Vázquez Santamaría: "*Historia de la canción mexicana*"; de Rubén M. Campos: *El folclore y la música mexicana*, de Vicente T. Mendoza: "*El Romance Español y El corrido mexicano*".

Entre las revistas que se publicaron en esos años estaban: Nuestro México (1932), Música (1930-31) y Nuestro Música (1946-1952), ambas apoyadas por el conocido compositor y promotor cultural Carlos Chávez..."...Una de las revistas más comentadas es Los Contemporáneos (1928-1931) y también estaban La Falange, El hijo Pródigo (1943-1946) y México en el arte."²³

Este fenómeno era también, en cierta forma, una expresión de romanticismo tardío que se había desarrollado anteriormente en varios países europeos, en la música, sobre todo a principios del siglo XIX y durante todo ese siglo, y tenía entre sus características el gusto por la naturaleza, especialmente en su estado más salvaje o misterioso.

²³ Vázquez Valle, Irene. (introducción y selección). *La cultura popular vista por las elites*. Universidad Nacional Autónoma de México, México. 1989 p. 8

Por su parte, la cultura del nacionalismo revolucionario estuvo auspiciada por las instituciones de cultura del Estado desde los años veinte hasta los cincuenta. Concretamente por la Secretaría de Educación Pública que fue impulsada durante el gobierno de Álvaro Obregón a principios de esa década, por el filósofo José Vasconcelos. De esta generación salieron los grandes muralistas, los intelectuales, y algunos científicos sociales de la época.

Carlos Monsiváis afirma que existen varios nacionalismos, pero a Vasconcelos le toca presidir el desarrollo de la educación y la cultura del segundo nacionalismo en la historia del país.

Esa búsqueda de la identidad nacional proviene principalmente del reconocimiento a la cultura popular por parte de las elites; y la creación por estas de un arte original dejando a tras la imitación y la admiración por la cultura y el arte europeo.

Afirma Monsiváis que "...Cuando nos hizo falta saber cómo éramos para enterarnos de quiénes podríamos ser y la noción de identidad fue primeramente un problema de identificación visual que resolviera el cine y la pintura."²⁴

Según Jorge Alberto Manrique en su colaboración: El proceso de las artes (1910-1970), en la obra colectiva Historia General de México, publicada por el Colegio de México en los años setentas, durante el Porfiriato en las altas esferas de la cultura se había abandonado a la cultura popular, se había perdido el rumbo y la identidad nacional a favor del interés por el control político y social del país. En

²⁴ Monsiváis, Carlos. *Notas sobre la cultura en México*. En: Historia General de México. T. II. , El Colegio de México, México p. 1425

lugar de una cultura propia se prefirió todo tipo de manifestaciones extranjeras, sobre todo de la alta cultura como la ópera, el vals, el teatro, la opereta.

“Atrás habían quedado los ideales de los prohombres de la cultura del nacionalismo, de la Reforma, que habían insistido en crear un arte nacional, una ‘escuela mexicana’, todavía en los primeros años del régimen tuxtepecano: Ignacio Manuel Altamirano, López Olagíbel o el mismo José Martí.”²⁵

Pero al decir del Dr. Pérez Montfort, durante este periodo, en los sectores populares se siguió conservando la preferencia por la música propia.

“...tal preferencia que, a pesar de la postración económica en la que se encontraba una amplia mayoría de la población, tanto música como bailes encontraron un ambiente bastante propicio para su cultivo. En Veracruz: sones jacochos y huastecos; en Guanajuato, Jalisco Querétaro y Michoacán: los corridos, las valonas, los sones de tierra caliente y de los altos, los jarabes y las “canciones mexicanas”; en Oaxaca y Guerrero: las chilenas y los sones valseados; en Yucatán: las jaranas y las canciones románticas o la llamada ‘trova’...”²⁶

²⁵ Manrique, Jorge Alberto. *El proceso de las artes*. En: **Historia General de México. T. II**, México. p. 1360

²⁶ Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular*. op. cit. p. 99

De manera que el abandono de la música popular sólo fue en las altas esferas de la sociedad de la época, pues:

“La pobreza del medio musical anterior a la Revolución que encontraba su cifra en uno que otro vals, mazurca o chotís inspirado y de éxito (sobre las olas de Juventino Rosas) o en ensayos orquestales u operísticos que, aunque raramente con una intención nacionalista (la opera atzimba, de Castro) no logran ser más que trasunto leve de la brillante música europea, empieza a sacudirse con la entrada en escena de Manuel M. Ponce.”²⁷

Pero lo sorprendente es que el interés por el reconocimiento de la intelectualidad por lo nuestro vino también de afuera. Algunas veces los grandes artistas tuvieron que salir al extranjero para revalorar su cultura como en los casos de los pintores Diego Rivera y José Clemente Orozco.

“Tanto Orozco como Rivera hablaron -tardíamente- de la emoción que en su juventud les producían los grabados de J. G. Posada, pero lo cierto es que el gran artista permaneció desapercibido hasta que lo descubrió Jean Charlot, francés que había venido atraído por los entusiasmos de la Revolución.”²⁸

²⁷ Ibid p. 1370

²⁸ Ibid p.1368

En cuanto a la música popular, Manuel M. Ponce, fue quien rescató las canciones y la música popular del olvido en que estaba durante el Porfiriato y que sólo se desenvolvían en el ámbito popular. Así como también trasladó algunas de estas composiciones suyas hacia la música culta.

“De 1912 a 1913, el compositor... rescata y compila los productos populares más interesantes, ofrece conciertos y prepara el terreno para lo que en los años veintes será una invención cultural centrada en la evolución campesina: Adios Mariquita Linda (Marcos Jiménez) Canción Mixteca (José López Álvarez), La Casita (Felípe Lleras)... se recupera en entusiasmo por la ‘canción mexicana’ (que luego será la canción ranchera), se idealizan imágenes no realidades agrarias .”²⁹

Los primeros autores mexicanos de la época posrevolucionaria se organizaron en torno al modelo que habían propuesto Manuel M. Ponce, el cual sostenía que la música campirana estaba dividida en dos géneros: la canción del Bajío y la del Norte.

Contra las influencias extranjeras como el fox- trot, el tango y el vals, es que se impulsaron los bailes y danzas nacionales, la música romántica y el corrido, ya que sólo la inventiva original representaba la identidad nacional.

“La iniciación del compositor don Manuel M. Ponce en estilizar los temas folclóricos para componer música rapsódica, fue para nuestros músicos la

²⁹ Monsiváis, Carlos. *¿A quien quiere dedicarle esta bonita canción?* En: *¿Qué onda con la música popular?*. Dirección Nacional de Culturas populares, México, p.15

revelación de que nuestra música es fuente de inspiración.”³⁰ Así como lo fue para muchos músicos cultos europeos la propia.

Entre otros géneros populares, el corrido y la canción romántica fueron los más favorecidos. Además, hacia los años cuarenta también dirigieron su atención a otras formas folclóricas del país, desde los cantos y danzas indígenas hasta los sones y danzas mestizas.

“En el contexto que cubría la estabilidad posrevolucionaria en un país lleno de esperanzas de futuro, de progreso, impulsados estos sentimientos por las realizaciones cambiantes de país rural a uno urbano, de uno campesino a uno industrial surgió una buena parte de la élite intelectual que compartía la concepción del mundo que abrigaba tales expectativas como producto de nación cambiante”.³¹

Era una respuesta cultural del país a la modernidad, una búsqueda de lo nuestro como identidad y del esfuerzo del nuevo país por encontrar forjarse una cultura propia en el concurso de las naciones.

II. 2. 2 El corrido

De los géneros que más atrajeron la atención de los estudiosos de la música popular, el corrido y la canción fueron los más afortunados. Estos y otras

³⁰ Campos, Ruben M. op. cit. p. 151

³¹ Vázquez Valle, Irene op. cit p. 7

expresiones serían resaltados además en el cine y la radio durante el periodo alemanista.

Sin embargo, al decir del historiador Ricardo Pérez Montfort, fue desde las elites, y concretamente desde el mundo del espectáculo, que lo popular y los estereotipos que forjaron la identidad de los mexicanos se desarrollaron desde finales del siglo XIX y en casi todo el siglo XX, como el charro, la china, la tehuana, la música de mariachi como casi la única mexicana, en detrimento de los géneros regionales, etc. y fueron manipulados por los medios de difusión, en conjunción con las estructuras de poder durante la formación del Estado moderno mexicano.

Desde el punto de vista de las manifestaciones populares como estereotipos de la identidad de los mexicanos, el corrido fungió un importante papel, al decir de Pérez Montfort.³² De manera que fue erigido como un símbolo más de la identidad de los mexicanos.

Vicente T. Mendoza sostenía que el corrido provenía del romance español, que aunque ya existía antes del siglo XIX, es hasta la Revolución cuando cobra mayor trascendencia. Habían existido canciones con elementos muy parecidos a los del corrido revolucionario.

“...pero son brotes esporádicos...solamente a mediados del siglo XIX, durante las guerras de Religión y fueros, cuando surge el verdadero impulso continuado que no dejará de manifestarse en nuestros días...cuando se cantan las hazañas de algunos rebeldes al gobierno

³² Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo mexicano*. op cit.

porfirista, es propiamente el principio de la épica... en que se subraya y se hace énfasis en la valentía de los protagonistas y su desprecio por la vida.”³³

Mendoza identifica tres grandes momentos del corrido. Uno de ellos es a mediados del siglo XIX, cuando era la valona la que ejercía la función informativa –característica del corrido identificada por Vicente T. Mendoza- que después adoptó el corrido. Aquí “... se pone énfasis en la valentía...”; el segundo es “...el más rico en manifestaciones,,,” constituye la culminación con sus caracteres épicos y marca los jalones históricos en la evolución del país y el tercero la decadencia en la cual “...se hace culterano, artificioso, frecuentemente falso, sin su carácter popular (pierde)... su espontaneidad...(y)...sirve para reseñar hechos políticos, sociales...y para hacer campañas políticas...(es entonces cuando el género)... se aproxima... (a su)... muerte...como genuinamente popular.”³⁴

De manera que al decir de los intelectuales de esta época, la autenticidad de la tradición radica también en su alejamiento de la cultura urbana.

A partir de su incorporación al acervo cultural por los intelectuales de la época, el corrido se convirtió en una tradición reinventada.

Posteriormente en los cantantes de nacionalismos posteriores como del movimiento alternativo de música popular harán uso del antiguo corrido, tratando de recuperar los elementos originales como la denuncia política y social, así como el carácter informativo, y enunciando los sucesos de los acontecimientos nacionales

³³ Mendoza, Vicente T. *El corrido mexicano*. Fondo de Cultura Económica, México, 1954 p. XVI

³⁴ Ibid

del momento. De igual forma en la canción comercial aparecerán desde los años ochenta otras formas del corrido, muy ligadas al fenómeno del narcotráfico (un problema político y social moderno) sobre todo en los países latinoamericanos.

Después de algunos años en que el corrido perdiera sus características esenciales encontrará ulteriormente nuevos depositarios de la época moderna, con nuevos temas y expresando nuevas realidades.

II. 2. 3 Canción romántica y canción ranchera

La canción romántica es otra vertiente de la música tradicional mexicana. Esta junto con la gran gama de sones y jarabes; al decir de Ricardo Pérez Montfort, se mantuvo latente durante el periodo revolucionario de 1910 a 1920, como no sucedió con la música académica.

Lo que pasó con la música popular, incluyendo la canción romántica y los sones regionales, después de la fase armada de la Revolución, fue que dado el raigambre que ésta tenía en la población, fue asimilada por la cultura de los gobierno revolucionarios y pudo trascender y ser objeto y parte del sentimiento nacionalista de la época.

Y como algunos músicos académicos conocían la historia musical de México, de su iniciativa partió revalorar la música popular desde sus espacios de cultura. De manera que esta política cultural se oficializó durante los gobiernos posrevolucionarios, partiendo desde la misma Secretaría de Educación Pública.

Agustín Lara, María Greever, Consuelo Velázquez (Bésame mucho), Gonzalo Curiel (Vereda tropical), desde los años treinta hasta los cuarenta, se erigieron en

herederos de canción romántica decimonónica, que a su vez tenía raíces en lo más antiguo de la trovadoresca europea, y que hubo de resurgir como propia durante el siglo XIX.

De acuerdo con el Dr. Pérez Montfort, la música popular fue uno de los elementos que sirvió como estereotipo para la formación de la nacionalidad moderna mexicana. Y con otros símbolos, imágenes y 'estampas', fueron difundidos por personajes como los arriba citados en los teatros de revista, los cabarets, y la radio, símbolos tecnológicos de la modernidad.

En el cine se pudo incorporar este género en películas como **Santa o La Mujer de puerto**. Después, en los años cincuenta continuarían el género los tríos, una tradición venida de Cuba, e inaugurada por los Hermanos Martínez Gil, como el género del bolero. Ya en plena "Época de Oro del cine mexicano", se desenvuelven numerosos grupos que a manera de boleros o de canciones rancheras, recrean el gusto popular como el Trío Calavera, boleros románticos en los Panchos, los Tres Diamantes, los Tres Reyes, etc.

Por otro lado, tanto el corrido como la canción romántica, producto de la inventiva popular, se perfilaron posteriormente como objetos del control y enajenación de las industrias del cine y la radio; las que dieron cabida también a los géneros extranjeros como el danzón, el mambo, el tango, etc.

También:

"Sin darse cuenta, un sector de las elites contribuyó a inventar tradiciones, es decir colaboró en la apropiación y reelaboración de manifestaciones

expresivas populares, con el tiempo aceptadas por grandes núcleos como tradiciones mexicanas, como símbolos del Estado nacional...”³⁵

Otro rasgo notable de la canción romántica fue ser raíz de la canción ranchera, cuya otra fuente es el son jalisciense. Pero la canción ranchera tiene además ciertos elementos de invención, y cierto carácter estereotípico que promovieron los medios de difusión (el cine y la radio), que la determinaron a los ojos de propios y extraños como el único ejemplo de música mexicana.

La canción ranchera fue producto de un sincretismo cultural-musical en el que confluyeron los elementos mencionados y la promoción del cine y la radio de los años treinta. A los estereotipos del charro y la china, se unieron los del mariachi, y a éstos, el elemento trovadoresco de un romanticismo simple, en el que se describe la pasión y el amor por la mujer.

De manera que lo que estaba emergiendo en el momento del nacionalismo cultural no era la música tradicional, sino una reconstrucción de ella. E incluso el estudio del folclor, y la música indígena y la regional se efectuó por la influencia que las elites intelectuales, los empresarios del espectáculo y de los medios de difusión imprimían en ella.

II. 2. 4 La música regional

Fue también con la cultura del nacionalismo revolucionario que la música regional emergió como parte de la búsqueda de identidad, que después se transformaría

³⁵ Vázquez Valle, op. cit. p. 4

en consumo del turismo de propios y ajenos.³⁶ Las elites intelectuales dirigieron su atención hacia el huapango, el son veracruzano, el jarabe, la chilena guerrerense, la valona, la jarana yucateca, y la música indígena. Se empezaron a tomar en cuenta en la industria fílmica, los temas de los bailes regionales.

Así aparecieron con claro sentido nacionalista películas como Huapango, La Sandunga, Los tres huastecos, etc. Se empezó a valorar la variedad y la pluralidad de música mexicana que desde entonces se le llamó tradicional. "...Son innumerables los compositores e intérpretes que contribuyeron a esta modificación y urbanización de la música regional"³⁷

Elpidio Ramírez, Andrés Huesca y Nicandro Castillo son los primeros difusores y concedores de la tradición y los especialistas en sonos huastecos, así como los Cuates Castilla, Lorenzo Barcelata, Víctor Huesca, Lino Camilo, Severiano Briceño y otros que dieron brillo a los sonos jarochos, huastecos y huapangos.³⁸

De la misma forma otros géneros fueron popularizados en el ámbito urbano desde los años treinta .

Sin embargo, dentro de la revalorización de la música popular y como fuente de alimentación de la cultura del nacionalismo revolucionario, no existió un espacio para el huapango arribeño. Esta tendría otro momento de floración.

En el fragor de la industrialización de la música y la canción popular de los años setenta, el son arribeño tuvo un destello de popularización a principios de la década, con la edición de un disco de una cantante llamada Socorro Perea, que en cierta forma, fue una de las precursoras de la revaloración de este género,

³⁶ Pérez Montfort, Estampas de nacionalismo mexicano op. cit

³⁷ Moreno Rivas, Yolanda. op. cit. p. 45

³⁸ Ibid.

desde los años cincuenta.³⁹ Pero el mayor impacto para su popularización lo dio Guillermo Velázquez y su grupo, a finales de la misma; lo cual es su mayor aportación al conocimiento de este género. Y uno de los objetivos de este trabajo es destacar este hecho. Eran tiempos todavía de la revaloración de esta música, y en algunas partes de la huasteca (San Joaquín), así como en Veracruz (Tlacotalpan), de pronto aparecieron festivales de huapango y sones jaraneros, entre otros. De forma parecida sucedió la revaloración del huapango arribeño.

II. 3 EL HUAPANGO ARRIBEÑO MODERNO

II. 3. 1 Geografía

Una de las características de este huapango es su delimitación geográfica. A diferencia de las otras regiones como la Huasteca, que en cuanto a su música se encuentra muy extendida, además de las tres huastecas (potosina, hidalguense y veracruzana) a Tamaulipas, Puebla o Querétaro. O las otras zonas del huapango como el son jaranero de Veracruz, o los sones jalisciense y michoacanos, etc; el arribeño se desarrolló originalmente en San Luis Potosí, pero en las últimas décadas del siglo XX se extendió hacia la Sierra Gorda en el estado de Guanajuato, principalmente. Ahí tuvo su mayor auge en esta época. Por eso se abre un espacio para la explicación de esta geografía.

Esta región es una zona abrupta ubicada en las inmediaciones de tres estados: San Luis Potosí, Querétaro y Guanajuato. Es un brazo de la Sierra Madre Oriental. Su ubicación geográfica es de 99°, 100' de longitud oeste y los 20° 59'

³⁹ Pérez Montfort, Ricardo. Entrevista. Enero 2008

y 21° 45' de latitud norte⁴⁰ y representa una extensión de unos 6000 Km. cuadrados. Abarca principalmente el noreste de Guanajuato, el norte de Querétaro, el sureste de San Luis Potosí y algunos municipios de Hidalgo.

En el estado de Guanajuato forma parte de otras cuatro regiones que comprenden a la entidad, que junto con La Sierra Gorda constituyen cinco, las otras cuatro son Los altos, La Sierra Central, El Bajío y Los Valles Abajeños. Los límites de esta Sierra en Guanajuato son, al norte y al este con las cadenas montañosas pertenecientes a San Luis Potosí y Querétaro; al sur, el Bajío queretano; y al oeste, la región de los Altos.

Por otro lado, los municipios de las entidades mencionadas donde se desarrolló la tradición huapanguera son: en San Luis Potosí: Rio Verde, San Ciro de Acosta, Lagunillas, Tierra Nueva y Santa María del Río; en Guanajuato: Xichú, Victoria, San Luis de la Paz, Atarjea, Santa Catarina y Tierra Blanca; y en Querétaro: Arrollo Seco, Misión de Palmas, Xalpan de Serra, Pinal de Amoles y Peñamiller.

⁴⁰ *LOS MUNICIPIOS DE GUANAJUATO*. Gobierno del Estado de Guanajuato / Secretaría de Gobernación, Guanajuato, 1989.



2 El poblado de Xichú, el corazón del huapango hoy en día. (Foto: Nahum Hernández)

II. 3. 2 Estructura

La estructura literaria del huapango arribeño la componen los elementos que se enunciaron atrás como posibles fuentes musicales y literarias basados en lo que a finales del siglo XVIII se conocía como “aires del país” o soncecitos de la tierra”.

La música, la poesía y el baile pueden ser descritos, a su vez, por partes. La música parece tener dos fuentes: la valona y el son. Pero la poesía (la lírica), lo más relevante, es lo que le da forma y lo que lo diferencia del huapango huasteco.

De las tres fuentes integrantes (valona, son y el jarabe) provienen sus tres partes: la poesía, el decimal, y el jarabe. Y a estos tres elementos se suma el elemento festivo que esto contiene, conocido también ahora, como tradición. Varios autores coinciden en señalar que la estructura decimal, (lo mismo que las sextetas y

cuartetos) es común en toda América Latina, sobre todo en el área del Caribe, donde dichas estructuras dan origen a diferentes ritmos de ascendencia española, con una fuerte característica local, como el “zapateo” en Cuba, el *joropo* en Venezuela o la *mejorana* en Panamá⁴¹.

En México tenemos como ejemplos de la poesía decimal la valona michoacana y el son jarocho.

Pero volviendo al género en cuestión, tomemos un ejemplo de la estructura actual de una pieza del huapango arribeño que contiene los tres elementos mencionados. Una poesía de Tobías Hernández.

(Planta de la poesía, cantada)

*Si el agua se acabara, si se llega agotar
¿que's lo que pasaría? Reflexiónelo usted
no quiero imaginarme un día morir de sed
por eso amigos míos se debe de cuidar*

Después sigue una parte declamada.

El agua en el planeta se agota día con día
según informa el radio ya no hay la suficiente
en las ciudades grandes traerla diariamente

⁴¹ Pérez Montfort, Ricardo. Estampas del nacionalismo mexicano op. cit. y Jiménez de Baez, Ivette. (Editora). *Voces y cantos de la tradición. Textos inéditos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares*. El Colegio de México, México. 1998

se requiere un despliegue de gran tecnología
se trae desde muy lejos, desde la serranía
con un procedimiento que es digno de alabar
y después de kilómetros la pueda uno ocupar
en bañarse o beber agua clorada y clara
si un día no más ya no hay !qué cosa nos pasará!

Se repite la planta de la poesía como un estribillo.

Si el agua se acabara, si se llega agotar...

(etc.)

Después sigue otra parte hablada, y así hasta formar cuatro o cinco estrofas, que en una fiesta común, en cada segmento la música se detiene, lo mismo que los bailarines y escuchan lo que el poeta está declamando y, lógicamente cuando viene el estribillo reanudan el baile.

Luego continúa el verso decimal, que tiene la particularidad de improvisarse, como por ejemplo el que corresponde a esta pieza.

ES UN LÍQUIDO VITAL
QUE DEMOS DE CUIDAR
PORQUE SE PUEDE ACABAR
Y ESO SERIA MUY FATAL

Los versos anteriores constituyen la planta del decimal. En la sección que le sigue, el último verso de cada decimal (es decir, compuesto por diez) debe terminar con cada uno de los versos de los que constituyen la planta de la sección. Como se ve a continuación.

Existen mil argumentos
para no desperdiciarla
al contrario hay que cuidarla
en eso seamos atentos
es de los cuatro elementos
tal vez el más principal
su consumo es esencial
en la vida cotidiana
y el agua desde que emana
ES UN LÍQUIDO VITAL

Aquí hay un lapso de pura música para que el trovador pueda inspirarse, improvisa sobre el tema que está tratando, así como para que las parejas aprovechen el momento para bailar. Terminado este intervalo sigue nuevamente el canto decimal.

Que fatalidad sería
que se acabara de plano
que'n la planicie y el llano

!de veras qué falta haría;
es terrible la sequía
y nos pone en qué pensar
por eso hay que preservar
que el agua del manantial
por ser líquido vital
QUE DEBEMOS DE CUIDAR

Nuevamente sigue la música que se aprovecha para bailar, mientras el trovador se inspira. Y sigue la poesía decimal.

No regando la banqueta
Ni a manguerazos el coche
Evitemos el derroche
Debe ser siempre la meta
Se dice que en el planeta
Puede llegar a pasar
Que el agua llegue a faltar
Sería triste no encontrarla
Señores hay que cuidarla
PORQUE SE PUEDE ACABAR

Es preciso y es urgente
Conservarla y no tirarla

Al contrario hay que cuidarla
Actuemos concientemente
Pues que tal si de repente
Que ese líquido caudal
Precioso y elemental
Que debemos de cuidar
Si se llegara a terminar
Y ESO SERÍA MUY FATAL

Como se ve, los últimos versos de cada décima coinciden con los de la planta. Después de esta parte sigue la tercera, que es el son, o jarabe. Esta sección se usa para enviar saludos, así como para zapatear, para bailar y para despedir toda la pieza, que completa, tarda –según la capacidad de improvisar del trovador y de la determinación del violinista- más o menos, veinte minutos. El son puede ser improvisado o algo ya establecido, como el que pertenece a esta pieza.

Sueño en ti cada segundo
dándome un cálido abrazo
y si tú me hicieras caso
sería el más feliz del mundo⁴²

⁴² Hernández, Tobías y el grupo Alegría Arribeña. *Poesía, decimal y son... pensamientos y reflexiones*. Grabación de sonido (cassette). Decibel. 1, Cd. Satélite, 1998.

En este ejemplo sigue una sección de pura música, y luego viene otra parte cantada yailable. Claro que esto puede variar, en este caso hay otra parte cantada, y ahí termina el son.

Pero según los estudiosos de este género, donde se recrea mejor la tradición, es en el contrapunto, enfrentamiento o topada.

II. 3. 3 La topada

La topada es la confrontación en verso entre dos trovadores con sus respectivos grupos. Este ejercicio se da en las fiestas de la región (bodas, quince años, etc.), excepto en velorios y angelitos (velorios de niños) por obvias razones. Eventualmente en algunas de estas fiestas se contratan dos grupos y se produce la topada. En ella cada uno tiene que debatir sobre algún tema que uno de los contendientes proponga en el momento; pueden ser temas llamados “de historia” (también conocidos como poesías de fundamento), de la vida cotidiana, o de canto a lo humano, pero principalmente los que más se manejan son los de relajo, donde se usa el ingenio para hacer quedar mal al contrincante.

En las fiestas de los ranchos, en las bodas, o en los pueblos se practica esta versión en la que se contratan dos grupos, se les adapta una estructura de madera compuesta por vigas, formando una plataforma de unos dos metros por arriba de la superficie, llamada tablado, amarrada con mecates o lazos de ixtle de maguey, en los que una vez presentes, los músicos se sientan y empiezan a perorar sobre algún tema elegido arbitrariamente por alguno de ellos. La

confrontación empieza con temas tranquilos, de la vida en familia, de la pareja, de historia etc.; y poco a poco, a medida que se hace de noche, la temática va subiendo de tono. Los temas pueden cambiar hacia la política u otros más polémicos, hasta que más allá de las doce de la noche, viene la bravata, donde los temas se convierten en relajó, y se da una competencia abierta por ver quién es más hábil en derrotar al otro en el lenguaje en verso. En ocasiones el enfrentamiento se vuelve tan violento (raros casos) que poco falta para que los rivales lleguen a los golpes. Es entonces cuando pueden comenzar los insultos, las mentadas de madre, la animalización del competidor, etc. Es un aparente conflicto, una especie de teatro en el que actúan ambos contendientes, mientras que el público y los bailarines disfrutan y se regocijan con la poesía, la música y el baile.

Un ejemplo de esta modalidad del huapango (la bravata) lo tenemos aquí con una topada entre Cándido Martínez, de Río Verde, San Luis Potosí y Guillermo Velázquez, en el que los trovadores desarrollan, en la confrontación, las tres partes de la poesía arribeña.

Cándido Martínez, de la comunidad del Aguacate, de Río Verde, San Luis Potosí.

(Planta de la poesía)⁴³

Vamos, vamos entrando al combate

Con cuidado, mi fiel compañero,

Que si vienes igual de grosero

⁴³ Jiménez de Báez, op. cit. p. 119

Voy a darte a comer aguacate

Yo soy Cándido, tu ya lo sabes,
El más noble, pero sí consciente
Cuando toco contigo de frente
Me divierte, me gustan tus claves,
Y me agrada escuchar que te alabes
Y que empieces a hacer desgarrate:

Si a tu altura no tienes empate
Puedes ser de los más vivarachos,
Yo burrito y papá de los machos,
Vamos, vamos entrando al combate

(...)

¿Qué me dices en esta ocasión?
Guillo, dime si ahora le entramos
Aquí al frente de los que hoy estamos.

Sin violar los acordes del don,
Ni que entiendes la sabia razón,
Puedes ya preparar tu gaznate
Por la orilla y también por la breña,
Ya propuesto, yo te hago la leña,
Vamos, vamos entrando al combate

(...)

Decimal

*Guillo, si quieres triunfar,
No luzcas sobrero ajeno;
Aquí y en cualquier terreno
Tú no me puedes ganar*

Guillermo, sin presumir,
Sin ponerte pretenciones,
Preséntame tú a tus Leones⁴⁴
Pa' que puedas competir;
Lo digo y vuelvo a decir;
No pretendo enfadar,
-y lo vuelvo a recalcar,
apreciable cantador,
te dice tu servidor
Guillo, si quieres triunfar...

Empezando con Javier
Y también con Pepe Ruiz,
Pues los dos son de San Luis
Y hoy que se hace menester;
No puedes corresponder,

⁴⁴ Recordemos que el grupo que acompaña a Guillermo Velázquez se llama Los Leones de la Sierra de Xichú.

Aunque seas docto galeno,
Y presumes de hombre pleno
Guillermo, tu fe te aferra,
Mira, Chebo es de mi tierra
No luzcas sombrero ajeno.

Son (o Jarabe)

Guillo me quiere apalear
Con músicos de San Luis
Pero te falta matiz
-te lo vuelvo a recalcar-
aquí y en cualquier lugar
te falta mucha raíz

No es que yo me sienta peje⁴⁵,
te digo entre ciudadanos;
¿de dónde vendría ese hereje
si todos somos cristianos?
Estás bueno para jefe,
De un atajo de marranos

A esta poesía le sigue la respuesta del aludido, Guillermo Velázquez.

No se te olvide lombriz

⁴⁵ Se usa la palabra “peje” por jefe. Aclaración de Jiménez de Báez, Ivette. op. cit. p. 124

Que ya hace bastante rato,
Real de Xichú, Guanajuato,
Le perdió el miedo a San Luis
(...)

Versando de poeta a poeta,
Yo creo te vas en ayunas,
Y si San Luis tiene tunas
en Guanajuato hay cajeta;
Y aunque me eches tu retreta
Y te sientas pan de anís,
Eres árbol sin raíz,
Poetilla de baja estofa,
Tú y tu guitarrilla bofa,
No se te olvide...

Presumes de tu poesía,
Te crees un gran trovador,
Y hasta te sientes mejor
que don Antonio García⁴⁶
tú piensas que tu poesía
es orgullo del país,

⁴⁶ “Don Antonio García es uno de los trovadores más importantes de la Sierra Gorda”,
Citado por Yvette Jiménez de Baez. op. cit. p. 126

pero ya en un bis a bis,
te gana en una contraria
cualquier niño de primaria,

No se te olvide lombriz...

Decimal

*Cándido, tus opiniones
Son de una débil mollera,
Y Los Leones son Los Leones
En Cuautitlán y 'onde quiera.*

Ya te veo trastabillar
Y ese ha sido tu destino;
Cándido, no hallas camino,
Y no lo vas a encontrar,
Te volveré a derrotar,
-esas son mis predicciones-
y en éstas mis trovaciones,
te dicen Javier y "Chebo"⁴⁷
que sólo les valen sebo
CÁNDIDO, TUS OPINIONES

⁴⁷ Músicos que acompañaron en esa ocasión a Guillermo Velázquez.

Decírtelo es un deber
-con mis mejores maneras-
en el arte no hay fronteras,
y rumbo al amanecer
-no lo acabas de entender,
no entiendes ni eso siquiera-
con mi quinta huapanguera,
te reitero en mis versiones:
Cándido, tus opiniones
Son de una débil mollera

Son

Cándido, a mí no me asustas
Cándido, a mí no me asustas
Y no seas tan botarate,
Que aunque seas del Aguacate
Ni pa' botana me gustas.

Hasta aquí el ejemplo de lo que es la topada en el momento de la bravata o aporreón.

II. 3. 4 Expansión del huapango arribeño hacia el noreste de Guanajuato en la segunda mitad del siglo XX.

El huapango arribeño llegó al noreste del estado de Guanajuato hasta finales de la primera mitad del siglo XX, pues antes de esa fecha no se hablaba de ello.

Cuenta Eliazar Velázquez -que es uno de los estudiosos de la llamada tradición- basándose en la experiencia personal, que ...

“...los polos de florecimiento han ido cambiando. En un tiempo, yo creo que la zona media de San Luis Potosí apegada más al Golfo, hace quince años era el nicho del huapango arribeño; era la parte más generosa para guardar la tradición, eso le daba ciertas particularidades porque en la zona media de San Luis Potosí es donde vive la mayoría de esa generación de trovadores, que ahora deben tener más de sesenta años. Y que han ejercido el huapango arribeño, particularmente la trova decimal, de un modo que tiene algunos matices distintos al de las nuevas generaciones. Yo diría que el tratamiento que ellos le han dado a la trova es más delicado. Hay gente que hace décimas muy finas, su relación con la trova es incluso más ritual que la de muchos de los nuevos trovadores. Pero ha habido un recambio; esa generación sigue existiendo, algunos se han ido muriendo y ahora el polo de florecimiento ha cambiado hacia la zona del noreste de Guanajuato, concretamente Xichú, como un referente cultural en relación al huapango arribeño; eso ha hecho no que se desplace esa parte de la zona media de San Luis Potosí pero sí digamos que la pauta en el uso de la trova; incluso la renovación que puede haber en términos melódicos se va dando más desde

la gente que vive en Guanajuato, en este momento. Le ha tocado a esta región de Guanajuato ser la que de algún modo renueve, vigorice y fortalezca la tradición y explore caminos que tal vez hace algunos años era inimaginable explorar.”⁴⁸

En la intención de “renovar”, “vigorizar”, y “fortalecer” la tradición se vuelve a mostrar la intención de la conservación de ésta. Es entonces cuando se dice que se reinventa, e incluso se inventa la tradición. Además esa vigorización y renovación de la que habla Eliazar se debe en gran medida al auge nacionalista que se ha mencionado, sobre todo por la promoción que le dio su hermano mayor.

Esta reinención e invención se debe de alguna forma al impacto que tuvo Guillermo Velázquez en los medios modernos de difusión, al editar sus poesías, particularmente diferentes en cuanto a contenidos. Pero eso se expondrá en otro momento. Por lo pronto es bueno decir, algunas particularidades de lo que se llama tradición en los municipios del noreste de Guanajuato hacia la década de los setenta.

En esa época, en el pueblo de Victoria se practicaba cierto tipo de baile popular amenizado con tríos de huapango huasteco, y algunas cuartetos de arribeño.

Los días quince de septiembre, aproximadamente desde las siete de la noche, empezaban a reunirse en torno del jardín dos o tres grupos huapangueros (con sus respectivos instrumentos: violines, vihuela y guitarra quinta), comenzándose

⁴⁸ Herrera, Armando y Rascón Córdova, Froylán. “*El proceso iniciático del trovador de huapango*”. Entrevista con Eliazar Velázquez Benavides. Tierra Adentro (México, D. F.) No. 87 Agosto-Septiembre de 1997. p. 42

a oír el bullicio y la música poco a poco hacia los alrededores. Ya como a las ocho o nueve de la noche, había en su entorno, campesinos de las comunidades cercanas o rancheros de la sierra que llegaban a pasar la noche bailando después de dar el grito y festejar esa fecha.

Alrededor de los músicos se juntaban jóvenes del pueblo que tomaban la música de relajo y simulaban bailar pero que, en realidad, se mofaban de ella dándose patadas entre sí. Después de divertirse, estos jóvenes, esperaban la ceremonia del Grito, el baile formal de algún grupo de música tropical, baladistas de moda, en fin lo que ellos consideraban como buena música, la conveniente para bailar. Este fenómeno de reunirse los grupos huapangueros alrededor del jardín, que quizás haya llegado también como resultado que tuvo la promoción del huapango en el cine de los años cuarenta, se le empezó a llamar despectivamente baile de “las puerquitas”, en esa población, y duró allí algunos años más, hasta finales de esa década, hasta que no volvió a verse más, y en su lugar, para los años siguientes, cuando en el pueblo de Victoria se celebró el cuarto centenario de su fundación –para el que se hizo gran promoción que llegó hasta los estudios de la empresa Televisa en su programa *Hoy mismo* de Guillermo Ochoa, al cual representantes del gobierno municipal llevaron como música representativa del municipio un grupo huapanguero que se nombraban “Los Cuatro Vientos”. Entonces empezaron a realizarse bailes de manera oficial los días 15 de Septiembre, patrocinados por la presidencia municipal. De allí en adelante así lo hicieron durante las celebraciones públicas, con la música del huapango arribeño.



3 Victoria, Gto. Uno de los lugares donde fructificó el huapango. (Foto: Nahúm Hernández)

Así como en Victoria y en los otros municipios del noreste del Estado: San Luis de la Paz, Tierra Blanca, Santa Catarina y sobre todo Xichú, resurgió el huapango arribeño. Como un reinvento de la tradición, Xichú, por ejemplo, se convirtió desde los años ochenta en “el corazón de la tradición”. Y hubo un momento en que se empezó a utilizar el arribeño en las ceremonias y en las fiestas oficiales, alternando con la música de moda, ya fuera rock and roll, afroantillana o de los baladistas de moda. Porque en otro tiempo fue menospreciado para estas ocasiones por los habitantes de los pueblos. Sólo los rancheros habían sabido apreciarla.

En esa época también, empezaban a verse en la región los primeros aparatos electrónicos para grabar, los casetes y los discos. Entonces los músicos llegaban

a la fiesta y algunos de los rancheros ponían sus grabadoras en el tablado para guardar en las cintas los versos de su trovador favorito.

Cuando Guillermo Velázquez editó sus primeros discos, esto se volvió más común. Luego empezaron a aparecer términos nuevos en el vocabulario de la cultura serrana como los de tradición, arribeño, o el de poetas campesinos, acuñados durante esta etapa del rescate de la música de este tipo.

Esto se debió en gran medida a la influencia que tuvieron los medios de difusión, en primer lugar el cine, luego la radio, en el gusto y en el pensamiento popular.

En otras palabras, el huapango en la región no tiene antecedentes inmemoriales, es un fenómeno nuevo. La "tradición" fue un tanto creada por los medios, sin descartar que hubo un antecedente de transmisión oral que no tuvo gran trascendencia, si se toma en cuenta que la radio se introdujo en los años cincuenta y la televisión desde las décadas de los sesenta y setenta.



Noreste de Guanajuato (fragmento del mapa del Estado de Guanajuato) ⁴⁹

⁴⁹ Huerta Ibarra, Salomón. (Mapa de) *Guanajuato*, México, Eds. Independencia. (Fuentes de información: INEGI)

III

MODERNIDAD Y CANTO ALTERNATIVO

III. 1. Modernidad y música comercial

III. 1. 1 Comercialización de la música popular por los medios masivos de difusión

A partir del desarrollo de la radiodifusión, y a la par del cine, hacia los años treinta del siglo pasado, la música regional y la indígena comenzaron a ser nombradas tradicionales, se convirtió además en un híbrido de la cultura moderna, moldeada por los medios masivos de difusión.

El progreso de estos medios se dio en el seno del desarrollo capitalista posrevolucionario. Por ejemplo, la radio nació como un medio privado con fuertes inversiones de capital, principalmente extranjero, al terminar el conflicto armado en 1920, pues al entonces gobierno de Álvaro Obregón le interesaba fincar alianzas con la burguesía para consolidar el poder del aparato estatal, de manera que impulsaron la inversión en este rubro.

“...(Desde el principio la radio apareció como una industria)... que se dedica a la venta de tiempo para los anuncios publicitarios, a través de programas patrocinados y del spot o anuncio breve de mercancías y servicios, de los que dependen totalmente los ingresos para el sostenimiento de sus operaciones a los anunciantes. Además se transmite música seleccionada

con el propósito de hacerla popular, sin importar muchas veces su calidad artística.”¹

Así nacieron las primeras compañías radiales, patrocinadas con el dinero de industrias hermanas, con fuerte influencia de capital extranjero, por ejemplo, la XEB (14 de septiembre de 1923) nació bajo el patrocinio de la cigarrera francesa, “El Buen Tono”, de allí el slogan “El buen tono de la radio” que se le quedó a la actual “B Grande de México”. En 1930 nació la XEW, la mayor de las cadenas de radio y televisión propiedad de los Azcárraga y varias otras, sobre todo del norte del país que seguían pautas similares.² De ahí que la venta de un producto artístico popular como el canto, llegara a ser utilizado ulteriormente como cualquier otra mercancía.

Hacia los años cincuenta, los mismos empresarios de origen extranjero, ahora radicados en México, invirtieron en la industria de la televisión naciente. Y con su intervención en la difusión de valores en programas, telenovelas y noticiarios comenzaron a influir en la ideología y forma de pensar de la población mexicana.

Por su parte la radio transmitía, desde sus comienzos, la música popular mexicana. Entre anuncios publicitarios y programas de promoción impulsó la canción romántica (Miguel Lerdo de Tejada, Agustín Lara, Alfonso Esparza Oteo, etc.), al principio; después, Lara, Ricardo Palmerín, Lorenzo Barcelata, Guty Cárdenas, etc., y luego vinieron las radionovelas (Don Juan Tenorio, Los tres

¹ De la Torre Zermeño, Francisco y De la Torre Hernández, Francisco. *Taller de análisis de la comunicación 2*. Mc Graw Hill, México. p. 99

² Fernández Cristlieb, Fátima. *Los medios de difusión masiva en México*. Juan Pablos Editor, México. 1982

mosqueteros, Magdalena, Felipe Reyes, etc.). Y junto con el cine, la radio hizo popular la música de ciertas partes del país, en concordancia con el espíritu nacionalista de la época.

De esta manera la radio, el cine y finalmente la televisión y la industria del disco, reinventaron la cultura y la música mexicana. El cine por ejemplo, en películas sobre la provincia recrea un mundo estereotípico, contrastante con la vida real, en el que los personajes exponen un mundo idealizado, sobre todo en el tema de la provincia y la comedia ranchera donde, al decir de los estudiosos, se forjaron varios estereotipos de la identidad mexicana (*Allá en el rancho grande*), pero que, al decir de los investigadores, este mundo de película contrastaba con la realidad social de los años treinta y cuarenta, la cual mostraba grandes rezagos sociales, no obstante haberse avanzado bastante en este aspecto, con el gobierno de Cárdenas.³

La radio fomentaba la ambición del éxito individual en el canto; emergiendo de allí algunos compositores e intérpretes famosos de los años siguientes.

De los programas de aficionados salieron algunos cantantes que se convertirían posteriormente en ídolos populares, según cierto locutor de la radio comercial de los años cuarenta, quien lo comenta en sus memorias escritas muchos años después.⁴ De esa forma aparecerían en la esfera del espectáculo musical, José Alfredo Jiménez (el mayor compositor y cantante de canción ranchera de todos los tiempos), Cuco Sánchez, Pedro Infante, Javier Solís, etc.

³ Pérez Monfort, Ricardo. *Cuando la sombra de la duda se cruza en el camino* (1936-1940) En el video documental: La vida en México en el siglo XX, Segmento IV, Una producción de la Universidad Nacional Autónoma de México, México. 2006

⁴ Zetina Osorio, Lorenzo. *Lagrimas, risas y campanazos. La hora del aficionado*. Anaya Lectores, México. 1986

“...La radio, desde los años cincuenta se abocó a definir por medio de sus programaciones el gusto de su auditorio. El compositor empezaba a ser desplazado. La modernidad partió de las decisiones empresariales. Las canciones de moda se pensaban en la pequeña oficina del director artístico de la disquera. Que a su vez pedía (exigía, pues quien da se toma por cuenta propia ciertos derechos sobre el beneficiado) a las estaciones de radio que las transmitiera para lograr el negocio redondo.”⁵

Según Jorge Velasco y otros autores la canción como expresión popular sobre la realidad social y política, había sido una constante desde hacía tiempo, pero “...En 1930 el sistema posrevolucionario mexicano, después de controlar el gusto popular y sus necesidades de expresión a través de la radio, cambió el sentido de la canción como testimonio histórico y la convirtió en diversión”.⁶

Intentos de ese tipo aparecieron en la radio y el cine con la música regional; pero no tuvieron tanto éxito, sólo llegaron a ocupar un lugar en la política cultural del nacionalismo revolucionario para urbanizar los géneros regionales.

Yolanda Moreno Rivas señala que son innumerables los compositores e intérpretes que contribuyeron a la modificación y urbanización de la música regional, destacándose por la buena calidad de sus obras Álvaro Carrillo, de Oaxaca, y José Agustín Ramírez por su fino empleo de la chilena guerrerense; Pedro Galindo, Elpidio Ramírez y Nicandro Castillo especialistas en sonos

⁵ Roura, Víctor. *La música moderna es justamente esa que está escuchando en la radio*. En: Rebeil Corel, María Antonieta et. al. *Perfiles del cuadrante...* Trillas, México, 1989

⁶ Cipriano, Arturo. *La explotación en la música*. En: **¿Qué onda con la música popular...** op. cit. p. 90

huastecos, así como Los cuates Castilla, Lorenzo Barcelata, Severiano Briseño, en el mismo género.

“Con la industrialización, cada región del país se va adaptando a la nueva cultura urbana y unificadora, que conduce al pueblo al consumo masivo de los elementos culturales ofrecidos mediante los medios masivos de comunicación y a un paulatino abandono de su música y tradiciones.”⁷

Otro tanto afirma Jorge Velasco en su libro *El Canto de la tribu*

“...Los géneros musicales, populares y tradicionales, son utilizados por los empresarios dueños de la industria discográfica y los medios masivos de comunicación para producir una música popular que más que a la resistencia conduzca a la enajenación.”⁸

Otros ejemplos de manipulación fueron los géneros extranjeros, como la música afroantillana, según lo comentan los autores citados. Tal fue el caso del cambio de nombre de la música afroantillana por tropical, como lo señala Jorge Velasco, al afirmar que el título que le dieron los medios fructificó en las masas.

Pero, con esto, Velasco se suma también al reinvento de la música tradicional al señalar que más tarde fue rescatado el título original por el movimiento

⁷ Ibid. p. 36

⁸ Velasco García, Jorge H. *El canto de la tribu*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México. 2004 p. 38

alternativo, donde se incluyen el merengue, la salsa, la cumbia, y varios otros, difundidos principalmente por la radio y la televisión.

Aunque hay que resaltar que la manipulación de “la música tradicional” por las empresas mediáticas fue eliminando los lazos de identidad que pudiera tener y controló en gran medida el gusto popular desviándolo hacia la música comercial creada en los centros del control mediático.

“... La televisión (el monopolio Televisa) determina una parte muy considerable del gusto popular, a través de programas como Siempre en Domingo. Esta tiranía, sin embargo, dista de ser absoluta. La radio de provincia y las estaciones sin prestigio son también conductos del gusto.”⁹

Tal es el caso del noreste de Guanajuato, la estación Radio La paz (de San Luis de la Paz) jugó desde los años setentas ese papel de conductora del gusto popular. Por eso ante la globalización y la manipulación del público que se ha dado con la canción masiva, resulta un imperativo ese rescate de la música de tipo tradicional, a fin de conservar un mínimo de identidad necesaria para una juventud sin rumbo y sin cultura, sobre sus orígenes.

La enajenación musical se da con mayor frecuencia en los sectores juveniles. A medida que evoluciona la televisión, ésta influye en mayor grado sobre las mentes, desde los años sesenta hasta la época actual.

⁹ Monsivais. *¿A quien quiere dedicarle esta canción?* Op. cit. p. 24

“La juvenilización de nuestro mundo es evidente en todas partes pero en ningún lugar es tan ostensible como en el auge del teen bussines que promueven precisamente los medios de comunicación masiva. Como en la década de los sesenta, la moda juvenil –e infantil- gobierna en los ochenta el negocio de la música y la mitología popular. ¿Cuál es el modelo de juventud que ambiciona, desea o promueve el circuito de la difusión masiva del espectáculo y la moda? Ídolos, shows, concursos y auditorios, proponen como modelo deseable el de una juventud internacional, laica, precozmente sexual y precozmente consumidora, escolarizada, desenfadada. No rebelde, sino divertida; no transgresora sino moderna, alegremente actual.”¹⁰

Televisa impulsa lo que necesita, y lo que cree que divierte a su auditorio.

“...Ante el impulso proletarizado de Rigo Tovar o el Acapulco Tropical, se elige a los cantantes y canciones hispánicas y argentinas de Raphael a Camilo Sesto o Julio Iglesias. La balada romántica es según sus oyentes, himno desmesurado que prende en un público de jovencitas urbanas... La industria del disco y las radioemisoras lo descubre: el mejor público es el de púberes y adolescentes, está disponible y es siempre persuadible”¹¹

¹⁰ Aguilar Camín, Héctor *Después del Milagro*. Cal y Arena, México, p. 247

¹¹ Monsiváis, *¿A quién quiere dedicarle...?* op. cit. p. 26

Por eso la reacción a esta manipulación y enajenación de la música popular, parece ser una especie de nacionalismo tardío que rechaza la música como mercancía y vacía de contenido social y promueve además la revaloración de lo propio. De manera que este reclamo de los sectores populares y los medios, de tener la música popular como expresión de una realidad que no fuera solamente la diversión y el amor, puede ser catalogado como una secuela de aquel nacionalismo de la primera mitad del siglo XX.

Como ya se mencionó, desde el siglo XIX hubo expresiones nacionalistas de todo tipo. El primero durante el movimiento de independencia. Otro en la constitución de México como país. Y corresponde al de la era de la Revolución, donde se abre un abanico amplio en el que se desarrolla ya una música propia, donde afloran el corrido, la música romántica y una amplia variedad de géneros regionales, revalorados, como se acaba de decir, desde los centros urbanos.

La popularización de esta tradición musical y su extensión más allá de sus ámbitos locales, corresponderá a la etapa de la industrialización del país. De allí vendrá después la comercialización aprovechada por los que controlan el mundo del espectáculo. Dentro de los terrenos manejados por las compañías disqueras y los medios de difusión.

Pero en los años setenta la apropiación de la música popular era casi indistinguible. De la música mexicana sobrevivían la canción ranchera, el bolero ranchero y los corridos. Pero lo que más sonaba en los medios de difusión masiva era una gran variedad de derivaciones de la música rock (Beatles, Rolling Stones, Doors), y una infinidad de grupos con nombre en inglés, o las derivaciones de este género que después se llamó música pop, con baladistas españoles y mexicanos

como los mencionados Raphael, Julio Iglesias, Camilo Sesto, José José, Napoleón, etc.); y del son cubano o música de tipo afroantillano (Las Sonoras Matancera y Santanera y los grupos cumbiamberos colombianos y después mexicanos, como La Sonora Dinamita, el Acapulco Tropical, o Rigo Tovar).

Aunque algunos de estos ejemplos de la canción masiva tuvieron un origen popular, en tanto que surgieron por propia cuenta sin la intervención ni el control de los medios, posteriormente fueron absorbidos por estos, en función de la venta de su creatividad artística, apostando a la pasividad del público juvenil que los seguía.

Ante esta situación René Villanueva, miembro del grupo Los Folcloristas apuntaba que:

“...la concepción de ‘lo popular’ que dichos medios han troquelado, es exactamente aquella que conviene a los intereses de clase de los dueños...de los medios de difusión en México (años ochenta). Se manipula el gusto, la sensibilidad, el sentido histórico y la conciencia de la realidad de nuestro pueblo, pretendiendo que hagan suyos los conceptos e intereses de los dueños de estos medios.”¹²

En los años ochenta, la música popular mediatizada por la empresa Televisa, produce música para el consumo, sin ningún tinte de nacionalismo, al contrario, copia los modelos extranjeros sobre todo los anglosajones y engendra grupos

¹² Villanueva, René. *La música popular*. En: **¿Qué onda con la música popular?**. op cit. p. 36

musicales y cantantes para la venta masiva, controlando el gusto popular de millones de adolescentes.

Algunos de cuyos ejemplos son el grupo Flans, de los años ochenta, que interpretaba canciones que describían un mundo feliz, o canciones de amor, donde se delinean la vida de la burguesía juvenil (cómo se divertía, cómo se enamoraba, etc.), en canciones como “Corre, corre por el boulevard”, “Tímido” como botón de muestra. Un ejemplo de ello es la última canción.

Era mitad del verano

En un rincón junto al mar

Y yo soñaba en la playa

Con el hombre ideal.

Tenía tantos galanes

Loquitos todos por mí

Atletas esculturales

Para poder elegir

Pero el flechazo tardó en llegar

Un chico tímido algo especial

Ojos azules me enamorará

Etc.

Contra esta nueva ola de canción comercial y manipulación del gusto popular, nació un movimiento alternativo de música popular, generado a raíz de los movimientos sociales que sacudieron la conciencia desde los años cincuenta.

III. 2. Modernidad y canto alternativo

III. 2. 1 Aspectos histórico-sociales

En contraparte con la música comercial, el rescate de la música tradicional fue uno de los objetivos primarios del movimiento de la canción alternativa. De acuerdo con Jorge Velasco, el objetivo del movimiento fue recuperar la esencia original del canto que tenía antes de su comercialización. "...Recuperar el control sobre el uso que se da a la tradición musical del país desde la trinchera del movimiento alternativo...que lucha en contra de su enajenación."¹³

Según Jorge Velasco una fase de ese movimiento fue el llamado canto nuevo de los años setenta. Este era el resultado de los vientos de cambio de la década anterior. El canto alternativo se presentaba entre otras causas, como una respuesta a la deformación del gusto musical, en tanto enajenación de la música popular, pero también una respuesta de conciencia social que emergía en la década tras las nuevas condiciones que se vivían en Latinoamérica.

Por otro lado, el movimiento alternativo es, de alguna manera, la otra cara de la música moderna. Surgió como reacción al impacto que tuvo la tecnología, en el desarrollo de la música popular del siglo XX. La música del movimiento alternativo, de acuerdo con Jorge Velasco, reivindicó la creación artística libre de

¹³ Ibid. p. 35

la manipulación comercial. Se acercaba a los orígenes de la música popular, revaloró la riqueza de la música tradicional, y entendía que la música debía ser producto de las vivencias colectivas y no del interés particular de un empresario.

Pero no por buscar la tradición deja esta corriente de ser moderna. Es moderna en la medida que trata de valerse de los mismos medios disponibles a su alcance para darse a conocer, se adapta a las circunstancias y expresa esas circunstancias, además es moderna porque no puede ser de otra manera, pues es producto de esta época. Y además, reivindica a la canción como expresión de las realidades tanto pasadas como presentes, y esos elementos le dan también el carácter moderno.

Además, al buscar los orígenes, al hacer música al estilo tradicional está reinventando la tradición, y en ese sentido es también moderna.

Velasco afirma que fue hasta principios de los años sesenta que la reacción hacia la concepción mercantilista se hizo manifiesta; la canción comercial fue cuestionada, así como las circunstancias del autoritarismo del Estado. Y a la par con las luchas sociales y estudiantiles comenzó a surgir este movimiento alternativo.

Algunos de los factores que propiciaron ese resurgimiento se habían dado dos décadas atrás. Fueron las mejores condiciones económicas de la sociedad mexicana durante el llamado "Milagro Mexicano"; posteriormente el consecuente aumento de la clase media, los movimientos latinoamericanos del folclor musical y, finalmente, el movimiento estudiantil del 68, ayudaron a la reafirmación de esta vertiente.

En contraparte con la llamada música comercial, o canción de masas, el movimiento alternativo que surgía en los sesenta se presentaba como algo diferente. De alguna forma, el adjetivo de “Nueva canción” que utilizaba entonces le daba ese sentido.

“... La Nueva Canción propone acercar la realidad circundante con el arte y ligar al arte con la realidad en una tarea de transformación constante.

“El amor, el acontecer político, el cotidiano, el mar, el cielo la tierra, el trabajo; son temas ya tratados en todas las corrientes antecesoras.”¹⁴

En Argentina, en circunstancias adversas (con la política populista de Juan Domingo Perón en su primer periodo, en los años cuarenta), algunas veces y otras, no tanto (...), desde esos años se desarrolló el nuevo cancionero argentino, movimiento originado con Atahualpa Yupanqui, y desarrollado con grupos como Los Chalchaleros, o solistas como Mercedes Sosa o Jorge Cafrune, etc.; logró trascender las fronteras de su país. En Chile, también apareció un movimiento denominado Nueva Canción Chilena en los años sesenta, aunque desde los cincuenta Violeta Parra se destacó por promover la renovación de la música tradicional de su nación. En este país, después del triunfo de la unidad Popular en 1970, se consolidó el movimiento de la Nueva Canción Chilena con los hijos de Violeta Parra, Víctor Jara, y varios otros cantantes y grupos (los Quilapayún o Inti

14 Mario Díaz, Mercado. *Memoria del foro. 1er. Festival del Nuevo Canto Latinoamericano. Abril 1982, ciudad de México.* CREA – UNESCO – INBA – FONAPAS – CASA DE LAS AMERICAS, México. 1982 p. 89

Ilumani), en cuyos contenidos de sus letras y su música se destacan los elementos del rescate de la tradición y la denuncia social y la utopía socialista. En este país, durante el gobierno socialista de Salvador Allende, se le dio un gran impulso de la nueva canción, pero con el advenimiento del golpe de Estado y la dictadura que se implantó, sus representantes y miembros fueron perseguidos como tantos otros luchadores sociales, obligándolos a exiliarse en Europa o en otros países latinoamericanos como México y Cuba.

Circunstancias similares sucedieron en otros países suramericanos como en Uruguay, Venezuela, Perú, etc. con gobiernos militares, cuyas condiciones de dictadura donde no obstante dieron a América Latina representantes conspicuos de su canto nuevo: de Uruguay: Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti; de Venezuela: Alí Primera y Soledad Bravo, en Perú: Nicomedes Santa Cruz , etc.

Cuba fue un caso aparte. La Nueva Trova Cubana, fundada en los años sesenta fue auspiciada directamente por el Estado cubano. Los trovadores difundían entre otras banderas un proyecto de sociedad e influyeron grandemente en los movimientos de nueva canción de Latinoamérica.

En general, en América Latina tuvo lugar un movimiento de renovación y revaloración de la música popular, casi siempre asociado con los movimientos de luchas sociales, con particularidades propias.

Para los años ochenta las condiciones políticas habían cambiado en la mayoría de los países latinoamericanos, y es de notar que en algunos países el movimiento de canción social fue apoyado por las instituciones estatales.

Pero, el que instituciones oficiales e internacionales hayan apoyado las inquietudes de la juventud por la revaloración de la tradición musical de los países

latinoamericanos no quiere decir que de ellos haya partido la iniciativa del movimiento del canto nuevo. Lo que sí se debe reconocer de estas instituciones es haber apoyado a la organización de los eventos y festivales, como en la organización de la Reunión Regional sobre la Juventud en América realizada en Bridgetown (Barbados) en julio de 1980, donde...

“...surgió como una recomendación de los participantes la idea de realizar un festival de la Nueva Canción Latinoamericana... En esta reuniones los jóvenes rechazaron la aparente modernización cultural desarraigadora y plantearon su deseo de búsqueda de los elementos más permanentes y vitalizadores de su tradición cultural en una progresión con identidad nacional pero abierta a lo universal”¹⁵

Hay que mencionar que en esa época la población juvenil era mayoritaria en México. A ese sector iban dirigidos los éxitos de la música comercial de moda. Y era también contra esa influencia que manifestaba la corriente de canción nueva; después reconocida como un movimiento alternativo a la canción de masas, pero que en casi todas partes se identificaba como de Nueva canción, canción social, canción política porque como ya se dijo estaba vinculado a los movimientos sociales.

¹⁵ Vagliani, Pierluigi.. (Introducción y alocución de) En: **Memoria del Primer Foro**. op. cit. p. 9

III. 2. 1. 1 El canto nuevo

En la década de los setenta y ochenta escribió Federico Arana sus libros *La música folcloroide* y *Roqueros y folcloroides*. Arana era un renegado del movimiento del canto nuevo. En sus escritos describe esta corriente como “estúpida y racista”, y a los cantantes e intérpretes del movimiento como imitadores del folclor verdadero. Según su visión esta inquietud de cantantes como Los Folcloristas, Oscar Chávez, Amparo Ochoa era una moda, más que canto popular y folclórico.

Según Arana, sus orígenes se habían producido en París por miembros de la clase media de diferentes países latinoamericanos donde sus miembros eran aficionados que de pronto se vieron movidos por la nostalgia del terruño, y así surgió su interés por la música popular.

El defecto de este autor entre otros era descalificar sin más el valor cultural de una propuesta alternativa a la canción de masas comercial que se producía en la época.

Por otro lado, Jorge Velasco en los años de auge del movimiento de la nueva canción (participó en varios grupos, primero del canto nuevo y después de la música rock) analizó y examinó como miembro e investigador el movimiento, en su libro *El canto de la Tribu*. Y a diferencia de Arana que critica en esencia el aspecto musical donde se le reprocha a los miembros de la nueva canción que se erijan en representantes del folclor, en el aspecto ideológico y político del discurso de los cantantes de la corriente, que sean inconsecuentes con sus ideas, pues les reprocha que se erijan también en precursores de las letras de contenido social; Jorge Velasco hace un análisis muy amplio del problema ya que intenta abordar

todos los aspectos y todos los factores posibles. Establece una clasificación general por dimensiones (histórico social, musical, literaria y contextual) dentro de las cuales se incluye los elementos constitutivos del movimiento de la canción alternativa.

Sobre los orígenes del movimiento menciona que se encuentran en las entrañas de la historia moderna de México, y están relacionados con los movimientos de su historia reciente. En este caso la dimensión histórico-social es el análisis del sector de donde provienen los personajes del movimiento del canto nuevo. Los elementos histórico-sociales corresponden a los orígenes del canto nuevo, la clase media, sector del que provienen mayoritariamente los cantantes, compositores, intérpretes, trovadores, etc. de esta corriente, y los acontecimientos que influyeron en su surgimiento y desarrollo.

Jorge Velasco afirma que los músicos del canto nuevo provienen de diferentes sectores sociales, (obrero, campesino, comerciantes, etc), aunque no descarta la preponderancia de la clase media.

A diferencia de la canción comercial, esta corriente tiene un vínculo especial con la comunidad, es de alguna manera la difusora de las preocupaciones de los sectores sociales oprimidos, y su interés en comunicar las inconformidades con el orden social establecido, con los abusos de los poderosos, con la condición del campesino y del obrero, y en fin está asociada con una ideología que cuestiona el statu quo capitalista. Sin embargo, Velasco no descarta, como ya se dijo, la predominancia de la clase media como sector de origen de los miembros de la corriente, ya que la época posrevolucionaria incrementó su número con el aumento en los niveles de vida.

III. 2. 1. 2 Clase media y canto nuevo

Es común entre los sociólogos e historiadores sostener que las clases medias prosperaron en México en la época del desarrollo estabilizador o también llamado Milagro Mexicano.

Según Arturo González Cosío, las clases medias han sido en la historia de México las que han dirigido los movimientos de cambio más importantes, como la Independencia, La Reforma y la Revolución si bien, en las bases de estas gestas hayan estado las mayorías campesinas. Y fue también con el desarrollo de este sector que hubo una mayor expresión de las ideas y las manifestaciones artísticas. A partir de la segunda mitad del siglo XX, las clases medias se convierten en el ámbito urbano, en el sector mayoritario, resultado de los programas sociales de los gobiernos de la Revolución y de la industrialización de los años treinta y cuarenta. Este sector ofrece un nuevo panorama al país y conforma el “nuevo pueblo” en la historia contemporánea de México.

La clase media aumentó en este país, con la aplicación de la política del Estado de Bienestar como extensión del proyecto del mundo desarrollado, que coincide con el periodo del “Milagro mexicano”, de 1940 a 1970. A medida que creció la población clasemediera se incrementó su participación en la vida política y social del país. Las escuelas aumentaron (edificación de Ciudad Universitaria en 1953, creación del Instituto Politécnico Nacional en 1939, etc.), las instituciones de salud también crecieron (se creó el Instituto Mexicano del Seguro Social y el Instituto de Seguridad Social para el Servicio de los Trabajadores del Estado).

Las instituciones de educación aglutinaron a una gran parte de la población de la clase media, así como a los hijos de estas y a los hijos de obreros y campesinos.

De estas instituciones y del “nuevo pueblo”, como dice el historiador mexicano Héctor Aguilar Camín brotó la conciencia que se opondría a la ideología y a las prácticas del Estado autoritario de la posrevolución, y exigiría un nuevo orden en el que tuvieran voz y voto las nuevas generaciones.

De ahí también surgieron los elementos que plantearon la revaloración de la música popular y la tradicional: el movimiento alternativo de música popular, lo que aquí se ha catalogado como una muestra de nuevo nacionalismo.

Jorge Velasco afirma que esta corriente era heredera del brazo musical de la organización intelectual revolucionaria de los años treinta denominada por sus siglas LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) donde participó la cantante Concha Michel, que al decir de Velasco, se distinguía por su combatividad. Y al igual que su antecedente, el movimiento alternativo estaría vinculado a las luchas sociales más importantes de finales de los años cincuenta y sesenta (ferrocarrileros y maestros en 1958, estudiantes en 1968). Lo mismo que sus miembros aprovecharían las buenas oportunidades que había para los sectores medios, en las instituciones de educación superior, como las becas para viajar y probar nuevos rumbos en la cultura. Así como en los años veinte las elites intelectuales reconocieron y rescataron la cultura popular del olvido y del menosprecio de las elites porfirianas, en los años sesentas también se revaloró al canto popular, con el rasgo de que fue dirigido por las clases medias disidentes; que una vez ganado el terreno en el ámbito político reclamaron sus derechos a permanecer en el escenario e incluso exigir espacios de discusión, y mejores condiciones de vida para la población de menores recursos.

De las clases medias comenzaron a aparecer los primeros tríos y grupos musicales de tipo folclórico, pero estos estaban apegados al mundo del espectáculo de los medios masivos, según Federico Arana.

Si hemos de darle crédito a este personaje, será por la aportación de datos. La vertiente fundadora de la corriente del canto nuevo, según Arana, nacería en Francia, en los años cincuenta.

“Por la década de los 40 estuvo por estos lares el ‘Trío Argentino’. En 1954 hizo su aparición un grupo llamado ‘Los jilguerillos’ que interpretaba bambucos colombianos y vales peruanos... (pero)... es importante señalar que todos aparecieron como fenómenos aislados y ninguno de ellos hizo escuela ni llamó la atención en forma significativa”¹⁶

Los promotores de este nuevo surgimiento de la música de tipo folclórico y tradicional, nuevamente de las elites, esta vez, clasemedieras. Arana menciona a las personas que se interesan en esa época por la música folclórica.

Según él, los precursores del canto nuevo fueron: Rubén López, Salvador Ojeda, Lilian Verine, Rubén Ortiz, Jorge Saldaña, Irene Vázquez y Arturo Warman.

La mayoría de ellos viajaron a París y a otros lugares y al regresar a México promovieron la música de tipo folclórica y constituyeron los primeros grupos y algunos se dedicaron al estudio y difusión del folclor.

¹⁶ Arana, Federico. *La música disqufolclórica*. Editorial Posada, México, 1976. p. 29

Pero Jorge Velasco enfoca su estudio a un objeto más amplio, no lo destina sólo al movimiento del canto nuevo, con orígenes en los años sesenta y afirma que este proviene no sólo del sector clasemediero, sino también de los obreros, de los campesinos, como ya se anotó. Basa su estudio en la obra de varios sociólogos sobre todo marxistas. Menciona a la Escuela de Frankfurt, Walter Benjamin, con su libro **La obra de arte en la época de su productividad**, a George Luckacs, en **Historia y lucha de clases**. Se basa además en el texto **Lo propio y lo ajeno...**, sobre el control cultural del antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla; en él basa su análisis sobre la comercialización de la música popular y el proceso de manipulación de las masas por medio de la moda, y el valor artístico y de resistencia que constituye el canto popular.

Con respecto a los orígenes de la música alternativa destaca que...

“Entre 1940 y 1950 la música popular mexicana, parte esencial de la cultura de amplios sectores de la sociedad mexicana, estaba sufriendo un proceso de apropiación por parte de la industria cultural que hacía más una cultura enajenada al servicio de la reproducción del sistema dominante, que una expresión autónoma de los sectores populares.

“...contra ese control y manipulación que estaba realizando la industria cultural en manos privadas se constituye el movimiento alternativo...es un movimiento de resistencia... (que)...se propone que sean los propios creadores de la música con toda su diversidad y pluralidad los que tengan

el control de sus expresiones creativas, negándose a trabajar bajo reglas de producción y distribución de las grandes empresas disqueras.”¹⁷

Jorge Velasco retoma el valor de la corriente, según el concepto de control cultural, y haciendo alusión a la crítica de Federico Arana sobre la incorrección de llamar folclórico o popular al canto nuevo, detalla que...

“La diferencia y novedad de esta práctica cultural no radica en la creación de un nuevo género musical...(sino que)...se trata de retomar los elementos culturales de un uso diferente, que reafirme el carácter popular del canto y la música... (apoyándose también) ...en el sentido gramsciano del término popular no por su orígenes sino por su uso, por la apropiación y recepción que de ellos hacen los sectores subalternos...”¹⁸

Y agrega que el movimiento alternativo

“... está integrado por un número considerable de compositores, músicos e intérpretes que abrevan en los diversos géneros musicales tanto nacionales como extranjeros y tienen una particular historia organizativa y de vinculación con los movimientos sociales de los últimos 30 años.”¹⁹

¹⁷ Velasco, Jorge. El canto de la tribu. op. cit. p. 28

¹⁸ Ibid p. 65

¹⁹ Ibid. p. 27

Velasco coincide también con otros autores y músicos del movimiento que es en los años sesenta el principio del movimiento de canción social, y sobre todo que el movimiento estudiantil del 68 tuvo gran la influencia en el desarrollo de aquel.

Es evidente que este movimiento de la Nueva Canción dejó una huella en la historia de la música popular de México, sobre todo porque quiso integrar una organización con fines coherentes con el discurso literario de sus producciones.

En otro sentido, al analizar el canto nuevo como una fase del movimiento alternativo de música popular; el estudio de Velasco parece confirmar la posición de que gran parte de la música tradicional es una reinvención.

Por otro lado, con el argumento de que el movimiento del canto nuevo no es sino una manifestación usurpadora del canto popular folclórico, Federico Arana cae también en el mismo error que critica, el de creer que existe todavía cierto tipo de música tradicional. Y finalmente acepta la invención de la tradición, al ver en la música tradicional emergida o promovida por los sectores urbanos como algo original.

Por su parte, Jorge Velasco, al plantear que uno de los objetivos del movimiento alternativo es el rescate de la música tradicional, está aceptando tácitamente la invención de la tradición. Pero el acierto de este es que concibe la utilización de esta nueva música popular no tanto como por su esencia sino por su nuevo papel, de difusor de los sentimientos y las preocupaciones sociales fuera del control y enajenación de los medios de difusión.

De esta manera la música tradicional, y el rescate de la música popular original concebida desde los centros urbanos de la cultura, es una *invención*.

III. 2. 1. 3 Canto alternativo y movimientos sociales

Un rasgo aparte y particular de la música que emerge como tradicional desde los centros urbanos promovida por las elites progresistas, por la clase media y practicada los sectores subalternos es su vínculo con las luchas de estos por lograr mejores condiciones de vida. Como lo señala Jorge Velasco en el Canto de la tribu.

“El canto y la música son parte esencial de la cultura de los sectores populares de la sociedad que expresan líricamente y musicalmente el sentir popular, es decir, el conjunto de aspiraciones, deseos y frustraciones de la gente que tanto en el campo como en la ciudad produce la vida material de la sociedad.

La historia de esta expresión cultural está íntimamente unida a la historia del desarrollo económico, político y social de nuestro país.”²⁰

Coincide con varios autores en que es en los años sesenta en que aparece la efervescencia del canto nuevo, los ideales del movimiento de libertad hacia el autoritarismo a la par del movimiento estudiantil. Como en otros momentos lo habían demostrado en la misma década o incluso años atrás, algunos cantantes y compositores precursores mexicanos de la canción popular alternativa, como lo fueron Concha Michel y Judith Reyes. De manera que el movimiento de la nueva canción, canción comprometida, de protesta o, finalmente alternativo de música

²⁰ Ibid p. 29

popular era "...resultado de un proceso de toma de conciencia de amplios sectores medios de la sociedad."²¹

En este sentido los cantantes, que de alguna manera ya estaban integrados en esta nueva ola de la canción "nueva", como la mencionada Judith Reyes, Los Folcloristas y Oscar Chávez, de pronto se vieron inmersos en los eventos culturales en torno a las luchas estudiantiles.

Siguiendo la trayectoria de Judith Reyes, se reagruparon en torno a las marchas, mítines y demás eventos de apoyo al movimiento de 1968, Oscar Chávez, José de Molina, Enrique Ballesté, Margarita Bauche, y Los Folcloristas. Así lo menciona Rubén Ortiz, citado por Jorge Velasco.

"En toda concentración popular...esta música estuvo presente, ya fuera con artistas y grupos...que aprovechaban la música de canciones tradicionales, corridos revolucionarios o los hits comerciales del momento para incorporarles textos que hablaban de los sucesos del momento"²²

Y no sólo cantantes, sino también gente de teatro y pintores se incorporaron también al apoyo de la lucha de los estudiantes. "...Un grupo de artistas que participaron en los hechos, compositores e intérpretes y de otras disciplinas,, Carlos Bracho, Claudio Obregón, ...y poetas como Leopoldo Ayala y pintores como Mario Orozco y artistas plásticos..."²³

²¹ Ibid p. 63

²² Ibid p. 65

²³ Ibid p. 64

Otro tanto manifiesta René Villanueva de su participación como integrante del grupo Los Folkloristas.

“...La mayoría de los artistas como los Folcloristas actuamos en los festivales de la Universidad y del Politécnico organizados por el Consejo Nacional de Huelga, apoyando el movimiento, informando también por medio de canciones sobre una realidad musical ocultada y distorsionada en los medios”²⁴

Existen además otros factores de tipo externo que influyeron en la conformación del canto nuevo en México, sobre todo hechos políticos y sociales que se desarrollaron desde los años cincuenta hasta los setenta en varios países de América Latina. Jorge Velasco señala los más importantes

“Los acontecimientos más relevantes en la historia de América Latina suceden entre los años cincuenta y setenta apreciándose un clima turbulento, una época de luchas y derrotas; 1955, Masacre de la Plaza de Mayo en Buenos Aires y pocos meses después caída de Perón; 1959, caída de Batista y triunfo de la Revolución Cubana; 1964, caída del gobierno de Joao Goulart en Brasil y comienzo de una dictadura de 15 años; 1964 ascensión al poder de la democracia cristiana en Chile; 1965, intervención estadounidense en Santo Domingo y guerrillas en Colombia y en Bolivia; 1968 guerrillas en Venezuela y en América Central y matanza de

²⁴ Villanueva, René. *Cantares de la memoria*. Planeta, México, 1998 p. 31

Tlatelolco en México; 1970, triunfo de la Unidad Popular que inicia el periodo de tres años del gobierno socialista de Salvador Allende; 1971, comienzo de la dictadura Banzer en Bolivia; 1973, caída de la Unidad Popular y comienzo de la dictadura en Chile.”²⁵

En este sentido en América Latina su movimiento alternativo también e incluso más, se pronuncia, además del rescate de la música tradicional, con características de un nacionalismo tardío por señalar las realidades en sus pueblos.

“La nueva canción en América Latina y en nuestro país surge entonces de esta necesidad de enfrentar la hegemonía estadounidense y a sus representantes nacionales en el plano de la cultura, utilizando el canto y la música como vehículo de identificación entre los sectores subalternos de la sociedad”²⁶

De gran influencia para el movimiento de la canción alternativa en México fue la Revolución Cubana, y su Nueva Trova. Esta última contribuyó además desde la perspectiva estética de la canción para Latinoamérica también sobre el ánimo de los autores mexicanos, en cuestión de ideología.

En el caso de México, otro factor interno mencionado que influyó, no sólo en la canción alternativa sino en el desarrollo de la cultura y la política fue el movimiento

²⁵ Ibid p. 79

²⁶ Ibid

estudiantil de 1968. Este movimiento era parte de una efervescencia mundial de la juventud contra la intolerancia política y cultural de la época.

A partir de los sucesos de este año, en el mundo entero, empieza a crearse otro tipo de conciencia, al menos en una gran parte de aquella juventud, antes mediatizada, y se toma una actitud, por lo menos cuestionadora, frente a los productos “culturales”, sobre todo los norteamericanos. No existe una vuelta a la nacionalización oficial porque hacia ella también hay desconfianza.

“Se emprende una búsqueda de aquellos valores olvidados que hablan de la gente sencilla; se recurre al rescate de lo marginado, al conocimiento de nuestra realidad; se empieza a ser realmente coherente con la sociedad a la que se pertenece.”²⁷

El movimiento estudiantil del 68 es la reacción de la beligerancia de la clase media salida de las universidades, los estudiantes como vanguardia concientizada de esa clase confrontados así mismo con el autoritarismo del Estado.

René Villanueva, en *Cantares de la memoria*, opina que desde los años sesenta en su medio ambiente, entre el sector intelectual empezaba a notarse cierto interés por el folclor, por la música. Empezaron a surgir las llamadas “Peñas”, posiblemente copiadas de la moda estadounidense de “Los cafés cantantes” o del interés que despertó la música latinoamericana en París cuando se encontraron allá nuestros compatriotas y que una vez de vuelta a su tierra les quedó el gusto por cultivar la música popular; y entre las letras que componían se empezaron a

²⁷ Díaz Mercado, Mario. op. cit. p. 90

mezclar el folclor y las ideas de libertad, de justicia, etc., en el ir y venir de los artistas y músicos conscientes. Surgieron así las canciones de denuncia social por el impacto que en ellos tenían las luchas populares. Sobre todo a raíz del movimiento estudiantil del 68.

En la década siguiente, algunos países latinoamericanos cayeron en crisis políticas, en dictaduras y en golpes militares, hubo varios exiliados y con ellos trajeron su música y su folclor. De Sudamérica llegaba la producción folclórica de los fundadores de la nueva canción latinoamericana: Atahualpa Yupanqui (Argentina), Violeta Parra (Chile); Pablo Milanés y Silvio Rodríguez. (Cuba); Alfredo Zitarrosa (Uruguay), etc.

En México, el auge de la nueva canción se da en los años setenta y ochenta. De entonces son los grandes festivales en pro de las luchas sociales en América Latina, sobre todo en Centroamérica. Es a partir de allí que los miembros del canto nuevo intentan organizarse con intenciones no muy definidas sobre su función en las movilizaciones sociales; pero alcanzando cierta unidad en torno principalmente a la solidaridad con las luchas en el subcontinente latinoamericano. Luego vendrán otros momentos y motivos para organizarse, por ejemplo el apoyo a los movimientos urbanos, etc.

Al principio de los años setentas había gran entusiasmo en el público aficionado por expresar su simpatía por las luchas sociales de la época. El canto nuevo dio a algunos jóvenes críticos con ideas progresistas un medio de identificación con las causas sociales, aunque muchos no participaron directamente. Pero sucedía que ni los mismos músicos sabían qué era lo que estaban produciendo, si era música

popular, si era un canto comprometido, etc. Y si era un canto nuevo por qué el adjetivo.

Aparece el carácter renovador y, en consecuencia, reinventor de la música tradicional. Al principio para la organización de los artistas ...

“Las orientaciones comunes están dadas entonces por el rescate de la tradición cultural profunda, el sentimiento latinoamericano, solidario y liberador que los anima, asimismo por la afirmación del valor artístico y cultural respecto a las imposiciones mercantiles o comerciales”.²⁸

También había que determinar qué era el canto nuevo, ya que éste existía en la mayoría de los países latinoamericanos.

En 1982, cuando llegaba a su cenit este movimiento, se organizó el primer foro sobre el canto latinoamericano, donde se identificaba como uno de los objetivos de la nueva canción la definición del concepto y el otro el de su función social. Uno de los participantes de este evento definía de la siguiente manera a la corriente musical.

“La Nueva Canción pasó a ser, pues, el nombre de la corriente musical, que tomando o no los ritmos tradicionales, imprime en la letra preocupaciones sociopolíticas, corriente fundamentalmente desarrollada por los jóvenes sin problema de frontera ni regionalismo”²⁹

²⁸ Vagliani, Pierlugi. *Memoria del primer Foro de la Nueva Canción*. op. cit. p.10

²⁹ Díaz Mercado, Mario. op. cit. p. 87

La necesidad de organizarse se planteó, tanto por sentirse pertenecientes a un grupo que perseguía los mismos objetivos como por difundir las ideas expresadas en su música.

Las instancias organizativas no sólo provinieron de los músicos, cantantes e intérpretes sino también de arreglistas y técnicos de la misma.

Por otro lado, este movimiento estuvo desde los años setenta auspiciado por diversas organizaciones de cultura. Se unificaron también en torno a diferentes causas sociales. En 1968, en torno al movimiento estudiantil como lo ejemplifica el video documental "El Grito", donde aparece Oscar Chávez y José de Molina cantando en Ciudad Universitaria. En los años ochenta, hubo varios eventos para apoyar la reconstrucción en Nicaragua tras el triunfo de su revolución en 1979.

Cuando el movimiento del canto nuevo estaba desarticulado en su organización, hacia fines de los años ochenta, habrá también la tendencia de los cantantes alternativos de unificarse mediante grupos de apoyo a los movimientos urbanos, populares o indígenas, como la unión de vecinos y damnificados de los terremotos de 1985 o en los años noventa, en torno al movimiento neozapatista, según señala Jorge Velasco.

“...la tendencia a la organización se expresa a partir del levantamiento zapatista de 1994 en la formación del colectivo Serpiente sobre Ruedas, posteriormente la Bola, que aglutinando a grupos básicamente de rock

realiza importantes actividades y conciertos de apoyo a la causa indígena.”³⁰

Según Jorge H. Velasco, el primer antecedente de organización de este tipo data de los años treinta (1933-1938), la ya mencionada LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), en la que se podían contar artistas de diversas disciplinas.

Sin embargo, independientemente de las luchas sociales, los artistas del movimiento alternativo deseaban tener su propia organización y desde allí apoyar las causas sociales.

Durante los primeros años de la década de 1970, cuando la canción de tipo folclórico latinoamericano había llegado a México, en el contexto de las experiencias de represión de 1968 y 1971, los grupos, cantantes e intérpretes principalmente de la ciudad de México, constituyeron las primeras formas organizativas. El primer intento de este tipo fue el CEFOL (Centro de Estudios del Folclor Latinoamericano) fundado en 1975, con la participación de sólo algunos grupos, como Cade, Cuicani y Peña Móvil. Luego, en 1976, los miembros de esta agrupación...

“...junto con Folkloristas, el grupo La Nopalera, el grupo Citlalli, Amparo Ochoa y Gabino Palomares forman el Frente para la Libre Expresión de la

³⁰ Velasco, Jorge op. cit. p. 169

Cultura (FLEC), entre cuyos objetivos estaba...difundir...la música folclórica y la nueva canción en México y en América Latina...»³¹

Después vino la LIMAR (Liga Independiente de Músicos y Artistas) en 1978, que de acuerdo con Jorge Velasco, se formó con la idea de imitar los objetivos de la LEAR, de crear una alternativa cultura multidisciplinaria. Y ya en los años ochenta el Comité Mexicano de la Nueva Canción que constituyó una rama del Comité Latinoamericano de la Nueva Canción, donde estaban representados casi todos los países de Latinoamérica.

Estas organizaciones pudieron formarse en un ambiente de holgura en cuanto a libertad de expresión se refiere ya que en cuanto a cultura el Estado estaba en un proceso de ceder espacios a los sectores moderados de la clase media que deseaban expresarse para congraciarse con ellos tras la represión de 1971.

Durante el gobierno de Luis Echeverría, éste trató de reconciliarse con los sectores medios y en su famosa apertura democrática quiso captarse simpatías con ellos tratando de abrir espacios para la cultura y permitiendo la organización de este movimiento de la nueva canción.

Si bien se criticaba desde la música al poder, no había ninguna repercusión social y política que afectara al gobierno. Dicha apertura no benefició, ni a las organizaciones de izquierda legales, ni mucho menos a las clandestinas, pero el movimiento de la nueva canción gozó de esos privilegios que no desaprovecharon y en algunas ocasiones colaboraron con los institutos de cultura del gobierno, como señala Federico Arana, integrante en ese tiempo del grupo Cantos Nobles.

³¹ Ibid p. 87

A mediados de los años setenta se contaban formados varios grupos y cantantes solistas del tipo de música que se está relatando. Algunos de estos eran:

“...1) Grupos: Machete, Alpasinche, Antar y Margarita, Cade, Canek, Cantos Nobles, Corazón del Pueblo, Cuicani, Dueto Ypacarai, Grupo del Cóndor, Más Si Osare Ihuave, Inca Taki, La Nopalera, La Peña Móvil, La Propuesta, Los Alberos, Los cantores de América, Los Folcloristas, O’ntá, Los Malditos, etc; 2) Los solistas: Amparo Ochoa, Guadalupe Trigo, José Angel “el Cuervo “, José de Molina, Judith Reyes, julio Solórzano, Luz Teresa Millán, Nacho Jiménez, Napoleón, Alvaro Dávila, Óscar Chávez, Salvador “El Negro Ojeda”, y Tehua...”³²

De los exponentes más destacados del canto nuevo como solistas trascendieron Óscar Chávez, Amparo Ochoa, Gabino Palomares y José de Molina. Fueron los que de alguna manera continuaron la línea del antiguo canto nuevo hasta los años noventa (a excepción de Amparo Ochoa que moriría en esa década), expresando a través de la música los hechos de la realidad social y política del México de finales de siglo. Y fue, de esa manera, un canto alternativo a la música comercial de esa época.

Sin embargo, esta corriente continuó su camino, aglutinando aquí y allá sonidos regionales y denunciando ya fuera con este elemento o con las nuevas propuestas musicales su visión de los sucesos de la época con una ideología en favor de las luchas sociales. Esta corriente tomó un rumbo relativamente marginal hacia los años noventa.

³² Arana, Federico. *La música dizquefolclórica*. op. cit.

Ahora se puede apreciar al canto nuevo como una fase de este movimiento alternativo. Con cierto rasgo de desunión, hacia los años noventa ya podían pertenecer a esta corriente diferentes grupos de tipo tradicional, y aunque sin organización alguna, siguió siendo una opción dentro del gusto popular en contraposición con el mar de propuestas mercantiles.

Hacia los años ochenta, se puede observar que en las canciones de Gabino Palomares ya no vemos el elemento tradicional de la música, ni los temas alusivos al campo, sino rasgos de pleno reconocimiento a todas las corrientes musicales modernas, como la música rock, la salsa, y mezclando con ellos los géneros tradicionales como el huapango, el son etc. Aunque el elemento de la canción social seguía vigente en la letra, como en el siguiente ejemplo.

Canto a la Patria
(De Gabino Palomares)

Voy a hablarte, querido compañero,
De la patria que ha de forjarse a bajo
Con los que hacen andar las herramientas
Y no tienen más riqueza que sus manos
No te puedo querer como te hicieron
Quiero verte salir con tus consignas
Las que nacen del alma de tu gente
No con las que te dan a que consuman
No te puedo tener siempre engañado
Elijiendo a los que impusieron ellos

Mientras calman sus ansias de grandeza

Tú le eliges los yugos a tu cuello

No te puedo querer siempre callado

Quiero oírte maldecir y blasfemando

Acabar con la paz que te inventaron

Para infundirte miedo por el cambio³³

En los años ochenta los motivos que tenían los miembros de la canción para la organización de festivales eran entre otros, el de la solidaridad con los pueblos de América Latina como ya se dijo, Nicaragua, y El Salvador que vivían el acoso del imperialismo norteamericano.

En 1982 se fundó el Comité Latinoamericano de la Nueva Canción. En Cuba ya se habían realizado para esas fechas numerosos festivales y conciertos de la canción política o de protesta desde los años sesenta.

Y es en el Festival de Varadero donde queda constituido el comité Internacional de la Nueva Canción y poco más adelante en México se haría lo propio con el Comité Mexicano de la Nueva Canción; que tenía entre sus objetivos:

“Asegurar una amplia difusión de la Nueva Canción en todos los países, estimular, y apoyar la creación y desarrollo de comités nacionales..., constituir un frente de lucha común contra la penetración enajenante, y

³³ Palomares, Gabino. *Antología Rebelde*. Grabación de sonido (Cassete), Ediciones Voces de la Tierra, México. 2000

enfrentarle resueltamente desde la trinchera que constituyen las nuevas canciones,.... de forma organizada una expresión de solidaridad contra los atropellos que a diario comete contra la humanidad el imperialismo.

Entre los integrantes del comité organizador se encontraban como representantes del Comité Mexicano de la Nueva Canción: Mario Díaz Mercado (de nacionalidad argentina) y Gabino Palomares³⁴

Posterior a la constitución del Comité Internacional de la Nueva canción se formaron comités en varios países latinoamericanos, e incluso en Estados Unidos y Canadá. Si bien estas organizaciones se fueron diluyendo hacia finales de los ochenta en la efervescencia de los cambios que marcaban la consolidación del capitalismo salvaje o neoliberalismo y la incertidumbre para el triunfo de la utopía socialista.

III. 2. 2 Aspectos musicales

Se ha retomado en esta sección la clasificación que hace Jorge Velasco sobre el movimiento alternativo de música popular en su fase de canto nuevo y posteriormente sus diversas instancias de organización.

De esta manera se puede afirmar que al principio de los años sesenta, los miembros de la corriente, en su mayoría de clase media, se preocupaban por rescatar el folclor, la música tradicional, de los diferentes países de América Latina

³⁴ Durán de Huerta Patiño, Marta. *Orígenes del canto nuevo en México*. Tesis de licenciatura en sociología. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. México, p. 96

(como el caso del grupo Los Folcloristas); luego, hacia finales de los años setenta, empezaron a confluír al movimiento músicos más cercanos al ámbito de origen campesino, y con indicios de ser influidos por la vorágine de la corriente nacionalista desarrollada a principios de los años veinte. Tales fueron los casos de Don Arcadio Hidalgo con su grupo Mono Blanco, y Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra.

También siguieron existiendo los de extracción plenamente urbana dedicados a la música folclórica: el Grupo Machete, el Grupo Zazil, Los Folcloristas. A aquellos y estos Jorge Velasco los ubica dentro de la *vertiente folclórica*. Después se integraron músicos que combinaron el canto latinoamericano, (el argentino y el chileno) con sus características de denuncia social y los nuevos géneros que llegaban con la difusión de los medios de comunicación, a esta corriente Velasco, los nombra de *fusión*. Y posteriormente se identificaron géneros y compromisos sociales en diferentes grupos que abrazaron todos los ritmos tanto latinoamericanos como de origen anglosajón como el jazz, el blues, el rock, el merengue, y donde predominó el ejemplo de la Nueva Trova Cubana (Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Noel Incola, etc.) las baladas etc., como eran los grupos Son de Merengue, Salario Mínimo (de música afroantillana) o los músicos roqueros, como Cecilia Toussaint, Jaime López y ya en los años ochenta, una nueva generación de “nuevos trovadores” como el dúo Mexicanto, Armando Chacha, Fernando Delgadillo, y David Filio, en otros. A esta vertiente se le conoció como *moderna*, y a la corriente de estos últimos se le llamó simplemente “*trova*”.

Guillermo Velázquez pertenece a la vertiente folclórica, de acuerdo con la clasificación de Velasco.

Pero el trovador se destaca también porque su canto es crítico de la realidad social. De manera que, retomando nuevamente el análisis de Jorge Velasco, son los aspectos literario y de difusión que a continuación se exponen.

III. 2. 3 Aspectos literarios y de difusión

III. 2. 3. 1 Literarios

Velasco encontró que en el canto alternativo los géneros literarios eran variados, e iban desde el corrido (que se basa en la narración lírico-épica de la época, en cuartetos) hasta la canción y la décima tradicional. Pero básicamente el aspecto literario se refiere aquí al sentido ideológico. En el movimiento alternativo de música popular, en su etapa del canto nuevo, imperaron los discursos que coincidían con la lucha social, y éstos iban desde el anarquismo, el socialismo, el comunismo e incluso el liberalismo moderado.

La ideología de casi todos los miembros de la corriente la define Alfredo Zitarrosa en su participación en el Primer Foro de Canto latinoamericano celebrado en México en 1982. "...Del liberalismo al anarquismo, pasando naturalmente por el marxismo más o menos ortodoxo, son varias a mi entender las corrientes ideológicas que conforman la nueva canción."³⁵

³⁵ Zitarrosa, Alfredo. *La definición de la nueva canción*. En: **Memoria del Foro...** Op. cit. p. 50

Si ha de caracterizarse a la corriente del canto nuevo ha de ser por su alto nivel de politización como lo afirma el mismo Zitarrosa.

Por ejemplo, algunos de sus miembros militaban en el partido comunista, como Anthar López, uno de ellos, o en el PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores), como Eugenia León. Esto da cuenta que, a diferencia de los cantantes comerciales, los músicos, los trovadores, cantantes y público de esta corriente tienen convicciones, principios y una formación ideológica que se expresa en sus composiciones, interpretaciones, en su gusto por la canción de contenidos reflexivos; pero también, en general son coherentes con estos principios y convicciones en la medida en que participan en la lucha de las causas que dicen defender.

Además de ser coherente su discurso con la práctica y la lucha por las causas de los sectores proletarios y pugna por el establecimiento de un mundo mejor. Esto habla también de que, aunque su canto no se difundiera masivamente en las estaciones de radio ni en los foros más reconocidos, eso no impedía que fueran reconocidos por un sector preocupado por la calidad literaria en la música popular y descubrir en ella una parte de la vida de los sectores oprimidos de la sociedad.

III. 2. 3. 2 De difusión

Por otro lado, desde que empezó la euforia del canto nuevo, los principales lugares de difusión fueron “las peñas”, durante el movimiento estudiantil del 68, las escuelas, las universidades, luego en los años setentas se sumaron las librerías y los museos. Hacia principios de los setenta se empezaron a fundar las primeras

casas grabadoras, y a la par de ellas existió la difusión por las estaciones de radio del Estado como Radio UNAM y Radio Educación, y la propia televisión, con el canal 13, entonces de propiedad estatal. Y desde finales de esa década, hasta fechas recientes el Estado a través de diferentes dependencias relacionadas con la cultura, auspició gran parte de conciertos de la corriente alternativa.

Sobre las “peñas”, Jorge Velasco menciona lo siguiente:

“...en estos lugares, que tenían su antecedente en los cafés cantantes, además de ser centros de difusión de la música tradicional; encontraron trabajo muchos de los músicos sudamericanos: chilenos, argentinos y uruguayos que llegaron a nuestro país a partir de los golpes militares en sus respectivos países.”³⁶

Por ejemplo, el trabajo de Los Folkloristas nació en el interior de una Peña. Nació también de la mirada externa a los productores auténticos del arte popular, de un grupo de clase media que ve desde su condición hacia el otro, el músico popular, el indígena y adopta su arte, lo rescata del anonimato y lo difunde a través de los medios disponibles. Eso pasó con René Villanueva hacia 1963. Los Folkloristas recopilaron diferentes sonidos y canciones populares de diferentes lugares de América del Sur y las difundieron en los foros mencionados.

Federico Arana en *Roqueros y folcloroides*, denuncia a René Villanueva por dar preferencia a la música andina y sudamericana, menospreciar a la mexicana y adoptar una actitud caciquil hacia los músicos. Lo critica cuando en 1976

³⁶ Velasco, Jorge. op. cit. p. 68

incursiona como empresario de la música popular al fundar La Peña de los Folcloristas,

“...donde en lugar de muchachas de clase media baja, asisten chamaconas de la del Valle para arriba...se apodera de un programa de radio (y)...al poco tiempo aparecía Discos Pueblo empresa utilizada por René para mangonear, regular y gobernar a la gente del medio”³⁷

Por otro lado, durante los cuatro años que duró el Comité Mexicano de la Nueva canción (1982-1986) organizó numerosos conciertos en coordinación con las instituciones de cultura del gobierno. En los primeros años de la década, Julio Solórzano fue director del Auditorio Nacional y por sus conducto se organizaron allí numerosos conciertos de apoyo a Nicaragua y el Salvador. También en varios locales donde se llevaban a cabo conciertos menores y con artistas con poco reconocimiento. Por ejemplo en el local del Sindicato Mexicano de Electricistas, en el Centro Comunitario Morelos, en la colonia Pensil, en la explanada del Templo Mayor, en el Parque Nauacalli, por mencionar algunos.

Los Folkloristas tocaron en universidades e incluso alguna vez para un grupo de gente rica de Nuevo León, concierto del cual –al decir de René Villanueva en su libro *Cantares de la memoria*- no les quedaron ganas de aceptar otra invitación igual; pero lo hicieron con gusto en los eventos populares o de solidaridad. Por ejemplo, entre muchos otros participaron en los festivales en apoyo en el proceso de reconstrucción en Nicaragua después del triunfo revolucionario de 1979.

³⁷ Arana, Federico. *La música dizquefolclórica*, op. cit p. 61

Como se ha mencionado, el movimiento del canto nuevo estuvo apoyado en buena medida por el Estado, y fue en los foros oficiales donde se vio la mayor difusión de esta corriente durante las dos últimas décadas.

“...el Estado auspicia la celebración en 1982 del Primer festival del Canto latinoamericano en la Cd. de México con la colaboración del CREA, FONAPAS y el INBA, junto con la UNESCO y la Casa de las Américas y ya en 2001 CONACULTA mediante la Dirección General de Culturas Populares, organizan los Festivales de Trova contemporánea, de compositores y de Fusión... éstas son sólo algunas de las acciones del Estado encaminadas a apoyar a esta música popular alternativa, la cual ha mantenido una constante lucha por tener presencia en festivales como el Cervantino, de la Raza, del Caribe y de las Fronteras, entre otros...”³⁸

Por otro lado, algunos cantantes trataron de valerse por sus propios medios, y llegar a las masas a través conciertos callejeros, como lo hizo José de Molina, hasta poco antes de morir, aunque sus alcances de difusión eran mínimos. Él pertenecía a la corriente más radical cuya ideología se ve reflejada en la canción *La rueda de la historia*.

Es la rueda de la historia

Que no marcha para atrás

Va dejando su huella

38 Velasco, Jorge. op. cit. p. 187

En América Central
Dibujando un arco iris
De felicidad,
Va marcando el camino de la libertad³⁹

El caso de Guillermo Velásquez y Los Leones de la Sierra fue un poco diferente a los de la mayoría del movimiento. Como se ha dicho, Jorge Velasco lo ubica en la vertiente folclórica, y es de los trovadores más cercanos a la música tradicional genuina. El trovador no era precisamente ciudadano, sí era de esa generación de clase media baja que conoce la ciudad de México, trabaja en ella, estudia en la ciudad de Querétaro, ingresa a trabajar en una institución oficial donde conoce a gente del medio artístico del nuevo canto, incluso de otros países. Tiene el antecedente de conocer su cultura musical de origen, la expone a los que ya se encuentran inmersos en el movimiento alternativo de la canción, y éstos le aconsejan adoptar la tradición musical de la región como bandera de identidad y de expresión de su sensibilidad hacia los problemas sociales. Extrae la cultura musical de la Sierra Gorda junto con su problemática en su obra y la expone en los foros mencionados y alterna esos espacios con los de las zonas rurales.

En este sentido se inserta en el movimiento, se involucra paralelamente en la práctica del huapango arribeño en la región, toca en las fiestas, forma su grupo, se confronta con los músicos campesinos; pero al mismo tiempo no pierde el contacto con sus “descubridores”; lo invitan a participar en eventos de la ciudad,

³⁹ De Molina, José. “La Rueda de la Historia”. Grabación de sonido (casete). En: **Manifiesto**. Nueva Voz Latinoamericana, México, 1983

toca en las peñas, en los auditorios, en las estaciones de radio, etc. Se inserta en ese proceso de rescate de la música popular en tanto música que revalore las raíces de la música nacional y regional. En la poesía y en la música de corte tradicional encuentra un medio de dar rienda suelta a sus aptitudes natas de poeta y de crítico de la realidad social y humana de su país.

De esa época surge una poesía que no editó, pero que quedó en la memoria de algunos de los que a principios de los años ochenta realizaban grabaciones del radio y de los conciertos en los foros asiduos de los cantantes del medio. En ella se muestran las dos facetas que tenía el cantor (la tradicional y la moderna), porque lo mismo cantaba en los foros ciudadanos que en las comunidades de la Sierra Gorda.

“...en la Ghandi ya tocamos
y en la Peña del Cantor
y a mi como trovador
y a los cuatro a cada cual,
tocar bajo un encinal
o ante el público más fino
habiendo amigos y vino
a nosotros nos da igual...”

De alguna manera sucede lo que a los otros músicos de la corriente, con la diferencia de que Guillermo se consideraba depositario directo de lo que se consideraba la tradición musical de esta región.

A finales de los años setenta la canción de masas era ya un fenómeno muy amplio y los cantantes del movimiento no sólo tenían que enfrentarse a la música difundida en la radio, sino también a la de la televisión que desde los años cincuentas había empezado a realizar concursos de canto, promoviendo y lanzando al mercado cantantes de los géneros de moda. “La hora del aficionado” de la radio había cedido el lugar a “Siempre en Domingo”; donde se ofrecían las propuestas del medio: los intérpretes variaban entre Vicente Fernández, cantante de ranchera, pasando por baladistas como Julio Iglesias, Camilo Sesto hasta los grupos tropicales del momento como Acapulco Tropical; Bukis, Yonics, Rigo Tovar, etc.

Frente a esta gama de productos mercantiles estaban casi en la clandestinidad los exponentes del canto nuevo y de la música de tipo tradicional, que se difundían en Radio Educación, Radio UNAM, en los foros y “peñas”, y grabaciones en Discos Pueblo, Nueva Cultura Latinoamericana, Fotón y las grabaciones caseras que los oyentes pudieran hacer con sus aparatos grabadores de las estaciones mencionadas, de los intérpretes y trovadores, tales como: Oscar Chávez, Amparo Ochoa, Gabino Palomares y grupos de América del Sur o de Cuba (Los Parra: Violeta, Angel, Isabel; Alfredo Zitarroza, Soledad Bravo, Tito Fernández, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, etc).

En 1983 empezó a sonar el primer disco de Guillermo Velázquez, tras haber recorrido camino en las peñas y festivales en la Ciudad de México difundiendo el huapango serrano que entonces era novedad como música tradicional. En este género se concebía la conjunción de lo ancestral y la utopía social, ya que para los cantantes de ese movimiento era imperativo hablar sobre la realidad, pujante

crítica, conflictiva. Ya fuera la crisis, la carestía, la desigualdad social, los conflictos internacionales, etc. Se sentían comprometidos con la denuncia de estas realidades. Y no hablar de estos temas era incurrir en lo que hacían los cantantes comerciales que cantaban sólo por divertir o cuyo tema principal era invariablemente el amor.

Por eso los trovadores del canto nuevo criticaban esa actitud de los cantantes comerciales.

Pablo Milanés cantaba:

Pobre del cantor de nuestros días

Que no arriesga su cuerda

por no arriesgar su vida

José de Molina planteaba:

El cantor tiene la voz de nuestro pueblo callado

Y el verso vuela veloz hacia el oído atrofiado

Puede si quiere el cantor

Con canto suave o gritado

Despertar al labrador

Al obrero y al empleado

(...)

Yo no quiero ser canto de circo y de festivales

Yo soy un trabajador que lucha por sus ideales

Huelgas, machas y en la acción

En la fábrica y el frente

Ahí estará mi canción

Gritando siempre ¡Presente!

De esta manera Guillermo Velázquez se une a esta posición del trovador que está más allá del entretenimiento y del gusto musical, con la siguiente poesía, donde se define como un *Guitarrero de mano encendida*.

Guitarrero de mano encendida

Y conciencia que no se doblegue

Eso soy y seré hasta que llegue

El momento de mi despedida

(...)

No quiero ser cantador

Especial en vanidades

Hay que trovar el amor

Pero también las verdades

El trovador de los Leones se une a la moderna corriente del canto alternativo, que reivindica la tradición, reconoce la realidad cambiante que habita, y la cuestiona. En eso radican las características que lo hacen trascender. Y al mismo tiempo lo insertan en el proceso de invención y reinvención de la música tradicional, lo cual habla de las dos facetas de su canto.

IV

EL CANTO DE GUILLERMO

VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHÚ

IV. 1 Lo moderno de la tradición

IV. 1. 1 Aspectos literarios y discurso social

El canto de Guillermo Velázquez es tradicional y moderno en diferentes sentidos. Es tradicional porque evoca la tradición de fiesta, baile y canto de la región que se ha nombrado aquí, con toda su trayectoria histórica. Y es moderno por al menos tres motivos: 1) por que su canto pertenece a la generación de los años sesenta, como se ha expresado aquí, una generación que habla de cambio en la conciencia, de cuestionamiento al poder y de reclamos y luchas sociales, etc. 2) porque al pertenecer a esa generación su poesía nos anuncia también una realidad social moderna, conflictiva, vertiginosamente cambiante en esos aspectos. Y, 3) además de ser moderna en esos dos sentidos, el otro sentido moderno es la actitud que asume el trovador al promover la conservación y el cultivo de la música de esa región.

Pero veamos dos de los elementos en los que se manifiestan esas particularidades modernas en el canto de Velázquez.

Uno de ellos es que a pesar de ser clasificado dentro del movimiento del canto alternativo, en la esfera folclórica de acuerdo con la clasificación de Jorge Velasco, según el tipo de discurso, que en su mayor parte es alusivo a los temas sociales y políticos, es la temática lo que lo clasifica como moderno. Veamos el aspecto literario.

a) Aspecto literario. La mayoría de su producción se hace a través de la décima, el corrido y la canción.

b) El discurso social. Los contenidos de sus composiciones son la reflexión sobre la realidad social, la crítica, la sátira política y el encomio de la tradición musical. Eso constituye el discurso social. Este es el aspecto que se considera el más relevante en este trabajo.

Como todos los compositores, trovadores y cantantes de la corriente alternativa, Guillermo asume casi todas las temáticas posibles. Estas temáticas se pueden observar en el repertorio de sus composiciones. Sus poesías abordan contenidos que van desde la migración, pasando por la crítica al medio del espectáculo (los personajes y cantantes de la televisión), la crónica de los movimientos sociales de los últimos tiempos, por ejemplo el movimiento neozapatista, así como el cuestionamiento al poder, la condición humana, el amor, y sobre todo la migración de los trabajadores hacia Estados Unidos. He aquí las temáticas más recurrentes de su repertorio.

La Migración

El tema de la migración es uno de los más recurrentes en las composiciones del autor –tómese en cuenta la particularidad moderna de esta problemática. La migración del campo a la ciudad y sobre todo el fenómeno migratorio de amplios sectores de la población mexicana hacia Estados Unidos por la falta de oportunidades de trabajo en nuestro país, la falta de solución a los problemas sociales por parte de los gobiernos de las últimas décadas, etc.

El primer álbum que editó el grupo aborda la temática de la migración del campo a la ciudad, dejando entrever su experiencia propia de trabajador asalariado que fue

alguna vez Velázquez, y sus andanzas por la ciudad de México, años antes de consagrarse al destino de poeta huapanguero. En el álbum *Los trovadores de Río Verde, San Ciro y Xichú*, trata el caso de un campesino que sufre las causas de la sequía y la carestía de la vida en el noreste de Guanajuato. Esta situación está plasmada en la poesía decimal: *La tierra desfallecida*.

La tierra desfallecida
Y sol caliente que espanta
¿Qué será de nuestra vida?
¡Cuanta pesadumbre, cuanta!¹

Estas condiciones obligaban a los campesinos de las zonas marginadas de finales de los años setenta, a emigrar a la ciudad de México o a otras ciudades del país; como se expresa en la poesía *como un enjambre*, secuencia de la anterior, donde los campesinos se enfrentan al desempleo y a la competencia por conseguir un trabajo.

Como un enjambre desesperado
Anda la gente por dondequiera
Por el D. F., por la frontera
Donde un trabajo se oiga sonado²

¹ Velázquez, Guillermo y Los Leones de la Sierra de Xichú. *Los trovadores de Río Verde, San Ciro y Xichú...* Grabación de sonido (cassete). Discos Pentagrama, México, 1983

² Ibid

Otra problemática constante expresada en casi todas las composiciones posteriores es la migración de los trabajadores mexicanos a Estados Unidos. En una de sus primeras grabaciones hace referencia a las nuevas maneras que traían los emigrantes. Cuestiona la intención de aquellos de copiar del modo de vida americano al regresar del Norte. Ya que de esta forma adquirirían nuevos valores y rechazaban sus orígenes y su identidad nacional.

Regresan a fachosear
Los que van al otro lado
Hablando inglés champurrado
Nos quieren apantallar

No voy a decir que todos
Pero hay bastantes mojados
Que regresan muy cambiados
De costumbres y de modos
Son de ranchos y recodos
Y lo quieren olvidar
¡Qué trazas me da en pensar
nomás porque dicen yes
ya se creen que hablan inglés.!

³

Es la problemática más frecuente en sus composiciones editadas desde 1983.

³ Velázquez, Guillermo y los Leones de la Sierra de Xichú. *México es Magia pero también...* Grabación de sonido (cassete). Discos Pentagrama, México, 1988

Aparece en el álbum número cuatro *Me voy pa'l Norte*, después en el disco 6(en acetato), *México es magia y es tradición*. Luego en el número nueve vuelve a retomar el tema, y en el número 18 que es ya un disco compacto, la temática gira sobre diversos asuntos entre los que destacan los ataques terroristas a las “Torres Gemelas” en Nueva York en septiembre de 2001 y la relación política y económica entre México y Estados Unidos, a propósito de estos sucesos. Y en forma de sátira política presenta una topada, una confrontación entre ambos vecinos.

EUA

Hello amigo mexicano

Conmigo Dios te socorre

Conmigo Dios te socorre

Hello amigo mexicano

Vengo a que me echas la mano

Mira el sudor que me corre

Ya sabes que a mi de plano

Me andaban dando en la torre

México

En las Torres dirá usted

Mal hayan esos dementes

Mal hayan esos dementes

En las Torres dirá usted

Uno pregunta por qué
Y hasta rechinan los dientes
Y he llorado y lloraré
Cuantos muertos inocentes

EUA

Gracias mi México lindo
Gracias por ser solidario
Gracias por ser solidario
Gracias mi México lindo

Ten tu agua de tamarindo
Y un dólar para tu diario
Si me apoyas yo te brindo
El capital necesario⁴

Crítica al Medio del espectáculo y defensa de las tradiciones

La crítica al medio del espectáculo (de la influencia ideológica de la televisión y la industria de la disco), en la poesía de Guillermo lleva implícita la defensa de la tradición y de la música popular (popular en tanto libre del control industrial y mercantil).

⁴ Velázquez, Guillermo y Los Leones de la Sierra de Xichú. *huapangochido. Com.*, Grabación de sonido (Disco compacto). Discos Pentagrama, México, 2003

La defensa que hace Guillermo del huapango y de la música tradicional frente a los géneros comerciales y la canción de masas, lleva esa intención. Esta particularidad se puede apreciar desde el segundo disco editado del trovador, intitulado *¡Viva el huapango!*.

¡Viva el huapango, Viva el tablado
Viva la música Mexicana
Vivan los poetas, venga una diana
Arriba el baile del zapateado⁵

(Poesía decimal)

El comercio está detrás
De artistas dizque de rango
Y sosteniendo al huapango
Pueblo y gusto nada más

Pagando planas, revistas
Usando métodos viles
Intereses mercantiles
Encumbran muchos artistas
Peinadores, publicistas
Hacen de cualquiera un mango
Y aunque aquel parezca chango

⁵ Velázquez, Guillermo. *¡Viva el huapango!* op. cit.

Lo hacen una pepitoria
Se saben la trayectoria de artistas
Disque de rango⁶

Además, se observa en esta poesía, que el trovador denuncia la manipulación que los medios hacen de la canción de origen popular transformada en mercancía. Desde las primeras composiciones editadas, Guillermo imprime a los contenidos de sus poesías un sentido nuevo, de realce a la tradición huapanguera, y contrapone el valor de ello a los contenidos vacíos y falsos de la canción de masas.

Fue en este segundo disco en el que su atención no se restringía ya solamente a la temática campirana y su relación con la ciudad, como sucedía en el primero (*Los trovadores de Rio Verde...*), sino que continúa la reflexión en torno a la migración y al tema de la carestía. Para la edición de esta segunda grabación cuenta con la publicación y difusión de ella por Radio Educación; además en esos años se amplía la difusión de sus grabaciones en las estaciones locales de radio (la estación de San Luis de la Paz, Guanajuato).

Hay que mencionar también que en ese tiempo (1985) empiezan a masificarse los aparatos tocacintas (las grabadoras), y comienzan a difundirse con más facilidad sus grabaciones. Pues la urbanización y la modernidad avanzaba.

Decimal del *Ranchero serrano*⁷

⁶ Ibid

La urbanización avanza
En el campo sin remedio
Sucumbe el rancho al asedio
De cuanto se le abalanza
El cuaco serril se amansa
Con fuerza, maña y rutina
Pero mientras lo domina
El jinete del progreso
Hay tunas, huapango y queso
En la tierra potosina

En una edición posterior (*El pueblo y el mal gobierno*, de 1988), se planteaba la idea del aislamiento de la región mezclada con la temática política del momento, y nuevamente la contraposición de la tradición huapanguera a la cultura del mundo del espectáculo.

Versos introductorios⁸

Muy lejos de show bussines,
De la televisión
En los ranchos humildes,

⁷ Velázquez, Guillermo. *El rancho Serrano*. Grabación de sonido (cassete), Discos Pentagrama, México, 1993.

⁸ Velázquez, Guillermo. *El pueblo y el mal gobierno*. Grabación de sonido (cassete), Discos Pentagrama, México, 1988

En los cerros, los caminos,
Lejos de los turistas
Entre los campesinos
Enraiza y campea el árbol
De nuestra tradición
Del verso improvisado,
Del jarabe y del son
De las noches que se hacen
Tabla para bailar
Del jaripeo, del gusto
De ir a ver jinetear
Algún toro famoso que
Ha tumbado a toditos
¡Qué chulada de veras!
¡Qué ambientes tan bonitos!

La forma de asumir la tradición era también una especie de defensa ante la percepción que tenían las clases medias cultas como grupo impulsor de los conceptos de identidad ante los nuevos valores difundidos por los medios electrónicos de comunicación.

Muchas fiestas de nuestra región⁹

⁹ Velázquez, Guillermo y los Leones de la Sierra de Xichú. *El pleito casero*, Grabación de sonido (cassete), Discos Pentagrama, México, 1988.

Muchas fiestas de nuestra región
han perdido el sabor que tenían
Pero así brotan, crecen y guían
Y echan raíces en el corazón.

El impulso a la tradición huapanguera y de otras formas de cultura de la región, se mantuvo vigente desde las primeras poesías hasta las últimas; sólo que en las primeras se puede percibir un apego todavía más marcado.

Pero además en estas poesías se puede ver que lo tradicional quedó atrás, y lo que hay es una invención de ello, una apropiación del pasado para reestructurar el presente.

Muchas fiestas de nuestra región

Tal vez sea que de niño las cosas
No se ven con la misma mirada
Tal vez cambien o no cambian nada
Y las rosas tan sólo son rosas
Sigue habiendo muchachas hermosas
Regocijo, color, tradición
Pero hay fiestas que hoy día ya no son
Lo que fueron en tiempos pasados
Según dicen los más preocupados

En las últimas composiciones editadas, el trovador expresa la total inmersión de esta región campesina -otrora aislada y marginada- al mundo global y, enuncia la transformación del país, que en poco tiempo dejó de ser un país rural y se convirtió en otro urbano y modernizado.

Cambia la fisonomía ¹⁰

Cambia la fisonomía
De los ranchos donde quiera
Hay tiendas, hay carreteras
Luz, agua y telefonía

En los años noventa la conciencia del aislamiento en la poesía de Guillermo ha quedado atrás, aunque persiste la idea que son ellos los depositarios de la tradición considerada como genuina; que la tradición huapanguera es un imperativo en la cultura local, serrana, y que los campesinos son los que la sostienen, a pesar de que su condición ya no es la misma; de que muchos de ellos han emigrado a Estados Unidos o, a las zonas urbanas.

¹⁰ Velázquez, Guillermo y los Leones de la Sierra de Xichú. *¡Sí se pudo, sí se pudo!* Grabación de sonido (Cassete). México, 2000.

Decimal del *Ranchero serrano*¹¹

El rancharo ya no vive
En las condiciones de antes
Sus hijos son estudiantes
Y hasta el más chiquito escribe
La mujer no se cohíbe
Y aunque el ixtle y el percal
Pierdan frente a lo industrial
Y ante el motor los equinos
En San Luis hay campesinos
Como en Guanajuato igual

Guillermo Velázquez no deja de insistir que la cultura popular de la Sierra, entre ella el huapango, las costumbres y las fiestas, son los fundamentos regionales de la identidad.

Madera de mi guitarra
Vuélveme al tiempo del primer sol
Cuando mi sangre y mi raza
Enfrentó al fiero conquistador
Pájaros a mi garganta

¹¹ Velázquez, Guillermo y los Leones de la Sierra de Xichú. *Andando Arraigo*. Grabación de sonido (cassete). Discos Pentagrama, México, 1993

Denle sus alas para volver
Al origen y a la magia
De mi más viejo y antiguo ser
(...)
Me gusta el son zapateado
Y las valonas y las poesías
Y en esos bailes de rancho
Las largas noches las hago días
Me gusta que fundamenten los
Guitarreros su versería
Y luego que se la mienten
Para que se haga la gritería

Yo soy ranchero serrano
Le tupo y tupo al huarapaleo
Y me amanezco cantando
con los huapangos
En su apogeo...¹²

Y se asemeja a lo que se hacía en los años cuarenta en el cine de comedia ranchera, se glorificaba el mundo provinciano; ya sea el huapango en *Los tres huastecos*, la canción ranchera, en la inauguración del charro cantor o mariachi,

¹² Velásquez, Guillermo y Los leones de la Sierra de Xichú. *huapangochido.com*. op. cit.

en el filme de *Ay Jalisco no te rajes*, o donde se exalta la música, la fiesta y el baile, de la música tradicional de diferentes sitios del país.

Pero la tradición es anónima. La modernidad es propiedad individual. Guillermo se asume como un producto de la modernidad y de la tradición modernizada. Afirma que es resultado tanto de los movimientos musicales, culturales de los años sesenta, como de la tradición musical mexicana. Así lo declama en la siguiente poesía.

Vengo a jugar el juego de la vida
Que es el de desnudarme frente a ustedes
Sobre un trapecio múltiple, sin redes
Que hace posible el vuelo y la caída

El huapango no es mi único credo
Y rasgo de una vez las apariencias
Soy crucero de tiempos y de herencias
Desde los Beatles hasta José Alfredo
Convoco a fiesta en mí, sin ningún miedo
Pájaro, dama, sol, sandía partida,
Mundo, estrella, nopal, o la jodida
En mí el Diablo seduce a la pelona
Ya hasta Juan Diego baila con Madonna

Política y temas sociales

Velázquez es recurrente en abordar de manera de sátira esta problemática, como en la poesía *Ora sí entró la bonanza*, en la que se satirizan las promesas de campaña del entonces candidato del Partido oficial (PRI) Ernesto Zedillo, -su lema era “Bienestar para tu familia”- el cual por razones obvias caía en el lugar común de sus antecesores de olvidarse de sus ofrecimientos sociales, mientras las masas empobrecidas reclamaban justicia a la demanda de una vida digna.

*Ora sí entró la bonanza*¹³
Tenemos que aprovechar
No va alcanzarnos la panza
Y hay billetes a Dios dar.

Salinas el bien amado
Y ahora don Neto Zedillo
Consiguieron que el bolillo
Lo den casi regalado
Máiz, frijol recién pizcado
Todo lo que es de labranza
Papa, ejote, es una danza
Gratis todo en los mercados
¡Ora sí estamos costeados!

¹³ Velázquez, Guillermo y Los Leones de la Sierra. *Ora sí entró la bonanza*. Grabación de sonido (cassete). México, 1995

O bien cuando, en una especie de topada, se enfrentan los personajes del “Pueblo y el Mal Gobierno” donde se alude a la demagogia del gobierno cuando aparenta representar al pueblo y que en la realidad representa al Estado benefactor de los ricos y opresor de los pobres en su poesía ***El pueblo y el mal gobierno***; donde también se enuncian las características del sistema político mexicano imperante durante los gobiernos emanados de la Revolución.

Soy el gobierno legal¹⁴
Por el pueblo establecido
Hijo del pueblo he nacido
Pueblo mío, pueblo ancestral
Al pueblo tengo de aval
Para todas mis funciones
El pueblo en mis decisiones
El pueblo en mis documentos
Pueblo en discursos y eventos
Pueblo de mis elecciones

Soy el pueblo y hablo tosco
Gobierno que pasará
Dices que soy tu papá
Y casi ni te conozco

¹⁴ Velázquez, Guillermo. *El pueblo y el mal gobierno*, op. cit.

Yo no soy un San Juan Bosco
Ni soy la Biblia Sagrada
Soy pura plebe pelada
Gobierno y que te has creído
Yo siempre te he conocido
Como hijo de la... tostada

Poesía donde además, se pueden observar las ideas sociales, de la rebelión de los trabajadores, contra uno de los responsables de la injusticia, el gobierno capitalista, y la consecuente toma del poder por aquellos, idea heredada de la ideología comunista.

Un día sentirás arder
La lumbre en el aparejo
Yo mismo y el pueblo nejo
Soy el que te va a tumbar
Nomás te vas a quedar
Con tu cara de complejo

La Condición humana

En las grabaciones *Por los tiempos que vendrán* y *Uno persigue el brillo de la vida*, existe una reflexión filosófica muy en boga en ese año crucial de fin de siglo y de milenio (1999). En ellos Guillermo, aprovecha para hacer una reflexión en torno a lo más destacado de la vida y la cultura del siglo por terminar.

El siglo se va y nos deja¹⁵

Tela de donde cortar
Cada quien ponga su altar
Y saque su moraleja

El siglo ya de salida
Que presume su calibre
Fue el siglo del amor libre
Pero también el del SIDA
Hizo fulgurar la vida
Y desahuciado se queja
Con displicencia se aleja
Pero invocando al arcano
Con un condón en la mano
el siglo se va y nos deja

(...)

El arte y el pensamiento
En pugna intensa y tenaz
Saramago, Octavio Paz,
García Márquez, ¡qué talento!
Picasso, Dalí ¡un portento!
Diego y Frida ¡Qué pareja!

¹⁵ Velázquez, Guillermo y Los Leones de la Sierra de Xichú. *Por los tiempos que vendrán*. Grabación de sonido (cassete), Discos Pentagrama, México, 1999.

Yupanqui a su vez coteja
Pasiones con José Alfredo
Y cantando el Rey “bien pedo”
El siglo se va y nos deja

IV. 1. 2 Vínculo expresivo del entorno local y la globalidad.

La obra de Guillermo es un trabajo colectivo, las ideas expresadas por éste pertenecen a una generación. Manifiestan un valor cultural que pertenece a una comunidad, a una etapa del desarrollo histórico del pasado reciente (ideas que expresan una realidad cambiante de los años sesenta: la igualdad de género, la justicia social, la democracia, la utopía del socialismo, la revaloración de la tradición como conciencia de que ésta es parte de la riqueza cultural de los pueblos, etc.).

Así encaja el planteamiento de Bonfil Batalla sobre la “La dialéctica del control cultural” según el cual los elementos culturales no son producidos por individuos aislados sino por “...grupos sociales...la dialéctica del control cultural no se establece entre lo mío y lo tuyo, sino entre lo nuestro” y “de los otros”. Propios y ajenos tiene connotación social, no individual...”¹⁶

El canto de Velázquez es ejemplo y manifestación artística de lo expresivo popular, producto de la visión de un sector de la sociedad, en este caso, de clase media de origen campesino, que incursionó en la renovación de la música

¹⁶ Bonfil Batalla, Guillermo. *Lo propio y lo ajeno*. Dirección Nacional de Culturas populares, México, p. 6

tradicional; que confluyó con la clase media urbana que llevaba 50 años en desarrollo. También es producto de la influencia del canto latinoamericano que se incorporó al canto nuevo mexicano, como primera fase moderna del movimiento alternativo de música popular.

El origen clasemediero de esta propuesta se comprueba en la condición del poeta de los Leones, como ya se mencionó: de clase media baja de origen campesino; tienen una vida académica en el seminario en la ciudad de Querétaro, luego lo abandona hacia principios de los años setenta. En 1977 decide plasmar sus preocupaciones y sus impresiones de la vida y de la sociedad en el formato tradicional de la música y poesía de la Sierra. Inserta en este su modo de ver el mundo, el cual está conformado por cierto tipo de ideas de izquierda en boga e incorpora estos contenidos a sus composiciones con música tradicional de la Sierra Gorda, aunque después diversifica los géneros de su canto.

Entonces, Guillermo comienza a desarrollar -tal vez inconscientemente- una especie de reinención del concepto del huapango y, empieza una nueva etapa para la tradición en sí, con la difusión de este nuevo concepto. Se da una renovación de la tradición. No es una invención en el sentido estricto, pero sí una especie de rescate para su conservación frente a los embates de la modernidad manifiesta en la música comercial.

En el acto de emprender esa labor se ensalza a la tradición huapanguera, se recurre a su valoración histórica, y se pondera su carácter de cultura regional; ya que en este caso la Sierra Gorda no tiene por ejemplo la característica de ser una zona industrial en Guanajuato como lo es el Bajío, que carece aparentemente de este tipo de tradiciones.

Por otro lado en las poesías y composiciones de Guillermo, como ya se mencionó, se confronta el canto tradicional huapanguero con la banal canción comercial, para resaltar la importancia del pueblo que recrea en este arte, la cultura popular serrana.

A partir de la popularización del nuevo concepto de la tradición huapanguera introducido por Guillermo y Los Leones, los campesinos medios, los pequeños propietarios y la clase media de la Sierra Gorda se preocuparon por alimentarlo. Se convirtieron entonces en difusores de un huapango renovado desde la visión urbana.

Luego, la tradición huapanguera empezó a tener presencia fuera de esos ámbitos proverbiales hasta los años setentas cuando los pueblos trataron de hacerse presentes por medio de algún valor tradicional que lo representara.

Así sucedió en el caso mencionado del pueblo de Victoria, Gto, en su aniversario número cuatrocientos en el que para la promoción de sus fiestas llevaron a la televisión música huapanguera, como parte de la cultura representativa del pueblo.

Antes de los años ochenta no se sabe que haya habido tal reconocimiento a esta tradición. Lo cual habla de un camino abierto por Guillermo Velázquez.

En los años setentas -como se mencionó- Socorro Perea, también de origen clase mediero, antes que Velázquez había ensayado la difusión del huapango potosino. Pero en su caso, ella sólo era intérprete, al decir del propio Guillermo.

Guillermo se insertó en el movimiento alternativo que lo impulsó a desarrollar su propio concepto de la tradición. El contacto del trovador con el movimiento sucedió del modo siguiente.

En el año de 1977 Guillermo trabajaba en la entonces Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos (SARH), y es a través de esa instancia burocrática que hace contacto con músicos de Chile, Argentina y Uruguay. Con Hebe Rosel –cantante de nacionalidad argentina del grupo Sanampay-, personas que lo introducen al movimiento del canto nuevo. En cierta tertulia, en la que, compañeros de Guillermo y amigos de aquella -varios sudamericanos- estuvieron presentes, Velázquez cantó algunas poesías de la tradición huapanguera, a lo cual, los oyentes se mostraron complacidos y le sugirieron insertarse al movimiento con esta propuesta poético-musical. Así Velázquez se empezó a convertir en vínculo cultural de identidad entre el entorno local y la globalidad. Y en el contexto histórico-social en el sitio general del movimiento alternativo como un vínculo entre la cultura popular y los movimientos sociales.

Ello habla de la inserción de varios artistas populares que como él se suman a esta corriente subrayando lo siguiente.

“... algunos músicos tradicionales salen de su ámbito local regional y se incorporan a sus circuitos urbanos de difusión del movimiento alternativo manteniendo la presencia de su arte en festividades y encuentros de música popular, así como realizando grabaciones con disqueras independientes como Pentagrama. Este es el caso de la banda de Brígido Santa María de Tlayacapan, Morelos; los tríos Aguacero, Xavizende, y

Xoxocapa, así como Juan Reynoso, Arcadio Hidalgo y Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra de Xichú¹⁷.

Al incorporarse a este movimiento el trovador asume un rasgo de la modernidad, no en el sentido musical, sino en el social e histórico.

Es cierto que como tradición, la música y poesía campesinas se han desarrollado por generaciones, pero la difusión del canto de Guillermo Velázquez ha sido en gran parte por los medios electrónicos –aunque seguramente hay poesías que no son editadas y se difunden de la manera acostumbrada en alguna festividad local. De manera que además de las topadas y las conmemoraciones locales su arte se ha difundido en foros urbanos como auditorios de escuelas, museos, festivales nacionales e internacionales.

Ahora Los Leones no solamente se hacen escuchar por estos medios. Desde principios de los años ochenta incluso los poetas campesinos se les podía escuchar en cassetes, en cintas, como era común desde finales de los años setenta. En las presentaciones de algún guitarrero, los asistentes a las topadas iban preparados con sus respectivos aparatos de grabación (las grabadoras).

...Las grabadoras llegan
muy prietas a los borlotes
como parvadas de zopilotes

¹⁷ Velasco, Jorge. op. cit. p. 36

Los tocacintas, las grabadoras y las comunicaciones, en general son símbolo de modernidad, Y habían arribado allí desde finales de los años cincuenta. La radio primero, y después la televisión, facilitaron la difusión de la cultura de la vida urbana. Con la introducción de las grabadoras, se volvía accesible el conocimiento de la música y la poesía de los trovadores, cuyo entusiasmo se ve impelido por el trovador moderno, que sale al exterior, que conoce los problemas sociales, económicos, y políticos del país y expresa su opinión mediante la música tradicional.

En el canto de Guillermo Velázquez se puede encontrar lo moderno de lo tradicional: los medios de que se vale la tradición para seguir siendo tal, pero que es en sí modernidad.

La impronta de la modernidad fue la causa del reinvento de la tradición. La aparición del libro de Eleazar Velázquez *Poetas y juglares de la Sierra Gorda*, parece confirmar esta aseveración; donde se pueden encontrar recurrentemente alusiones al mundo tradicional confrontándolo con la modernidad y el impacto de esta última en la región.

“...No son pocos los lugares donde el gusto por ejercer la memoria y la conversación, la mitología de duendes y lloronas y la amplia gama de colores y rincones de la oralidad, está siendo sustituido por las telenovelas de moda que vacían veredas. En las casetas telefónicas, a todas horas se tienden puentes apasionados (‘por cobrar oper’) con la modernidad.”¹⁸

¹⁸ Eleazar Velázquez. op. cit p.

Aunado a la llegada de los aparatos electrónicos a las zonas rurales, los músicos tradicionales acudían a la ciudad. Guillermo y su grupo también difundían su trabajo en las características “Peñas”, donde se daban cita desde los años sesenta los miembros del canto nuevo.

Pero la fuente principal de difusión del trabajo de Los Leones fueron los medios electrónicos, la radio y las grabaciones editadas, aunque no abandonó la usanza tradicional en “las tocadas” de la región. Pero si este último medio hubiera sido la única forma, no se hablaría del canto de “Los Leones fuera de zona”.



4 Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra de Xichú en el tablado, en el XXII festival del huapango arribeño, en año 2004.

Si la difusión se hubiera dado sólo a la manera tradicional también se conocería el canto de los emigrados de la Sierra Gorda a las ciudades de México,

Guadalajara, Querétaro, etc. Estos emigrados, que por la crisis agrícola, confluían a las grandes ciudades sin tener opciones de trabajo en su lugar de origen, pudieron haber trascendido el anonimato con los elementos que Guillermo le imprimió a sus composiciones, sin olvidar el contacto de éste con músicos clasemedieros que conoció.

Tal vez las primeras poesías editadas de los Leones impulsó a los emigrados a perder la pena por sus raíces musicales; y las utilizaron incluso para amenizar las fiestas familiares. Cuando se editaron los primeros discos de Guillermo y los Leones, los trovadores campesinos todavía no habían trascendido de su ámbito serrano; pero entonces, con el impulso que Velázquez le imprimió, lo tradicional se tornó actual, la tradición fue un asunto de interés cultural. Se empezó a hablar de tradición en los medios electrónicos.

Lo moderno de la tradición es también el empleo de los medios para su difusión que este trovador utiliza y sus temáticas sobre la realidad contemporánea.

IV. 2 Más modernidad en la tradición

IV. 2. 1 Impulso a la tradición

El elemento más importante que caracteriza como moderno al trovador es el impulso a la tradición. Al emprender el camino de la revaloración de la tradición los Leones de la Sierra empezaron con la descripción y estudio de la misma. A partir de allí se tomaría al huapango arribeño como tradición de poesía, baile y canto, que se originó en el Estado de San Luis Potosí. De allí en adelante Los

Leones empezarán a plantear la recuperación de la tradición. Comenzará una nueva parafernalia para “la vieja tradición”.

Se argumentaba que en otros tiempos, en los municipios de San Ciro de Acosta y Río Verde, en San Luis Potosí había habido poetas y trovadores de fama regional. Se aceptaba que la tradición se había ido extendiendo poco a poco hacia el noreste de Guanajuato. Luego, se empezó a hablar de poetas campesinos, que tenían gran raigambre; que sus poesías eran dignas de admirar.

De algunos de esos trovadores sólo quedaba el recuerdo en la memoria de los habitantes de la región. Por los municipios de Xichú y Río Verde se mencionaban los nombres de don Francisco Berrones y don Agapito Briones, que dejaron su ejemplo artístico en las siguientes generaciones entre cuyos nombres destacaban los de don Antonio García y don Antonio Escalante.

Alrededor de Guillermo Velázquez se formó un grupo de promoción cultural, cuyo fin era rescatar y recopilar las poesías de los más viejos, los patriarcas -como les llamaba Eliazar Velázquez-, como don Francisco Berrones, poeta del municipio de San Nicolás Tolentino, San Luis Potosí, del cual se ofrece aquí una poesía, recopilada en los años ochenta por los trabajadores de la serie Poetas Campesinos, de Radio Educación,¹⁹.

Treinta días que tiene el mes

He de estar acompañado

Estará siempre a mi lado

¹⁹ Montejano, Ricardo y Rascón, Froylán. *Poetas Campesinos* (Programa radiofónico de la serie), Programa No. 5 (grabación de sonido). Realizado por Radio Educación, SEP, México. 1986

Pachita, Julia e Inés

El día primero saldré

A pasear con Atanasia

El día dos con Altagracia

El día tres con Salomé

El día cuatro a Bernabé

Demostraré mi interés

El cinco, el seis, después

De estar con Guadalupita

Yo estaré con Jesusita

Treinta días que tiene el mes



5 Tobías Hernández. Poeta huapanguero de Victoria, Guanajuato. De la escuela de Guillermo Velázquez. Foto: anónima

La huella de aquellos viejos trovadores vino a incorporarse a la obra de otra generación entre cuyos nombres se mencionaban a don Adrián Turrubiates, don Pedro Saucedo (que tuvieron su mejor momento en los años sesenta y setenta). De estos músicos aprendieron las generaciones contemporáneas a Guillermo

Velázquez en los años setenta y ochenta, entre quienes se contaban los nombres de Cándido Martínez, don Tranquilino Méndez, ambos de Río Verde, etc.

Y desde los años ochenta se empezó a notar la huella modernizadora de nuevos guitarreros con una clara influencia de Velázquez en sus composiciones. Desde los municipios del noreste de Guanajuato, empezaron a sonar los nombres de Ángel González de Xichú, y Tobías Hernández, de Victoria; de San Luis Potosí son renombrados el Doctor Chessani y Raúl Rodríguez.

Entre ellos hay otros guitarreros más jóvenes, o más viejos pero menos renombrados. Es de notarse que en la región no se habla de grupos sino de trovadores, pues el grupo se conoce por el guitarrero, trovador o, el poeta, que es el que le da el nombre al colectivo, si es que edita alguna grabación; pero lo acostumbrado es que el guitarrero o los músicos se organicen y “hagan tratos” (hacer el contrato para tocar en una fiesta determinada) para una tocada y es así como no siempre un guitarrero va acompañado de los mismos músicos.

Así, el huapango arribeño comenzó a escucharse en las fiestas de los habitantes de los pueblos, y no sólo en las casas de los rancheros serranos. Se empezó a emplear en las fiestas de las familias de clase media y en las celebraciones oficiales.

Don Antonio García da cuenta de la influencia de Velázquez en el resurgimiento de la tradición huapanguera, cuando declaraba que...

“...Los nuevos huapangueros tienen muy buen material, por que ahorita cualquiera puede aprender de otros, como las poesías de Guillermo andan regadas. Aunque no es fácil agarrar la onda, el que memoriza las décimas pero ignora el significado de la palabra no le da entonación.”²⁰

Otra de las labores de Guillermo donde se materializó la promoción cultural de esta tradición fue en la formación de talleres.

IV. 2. 2 Formación de talleres de huapango

Otra de las características del reinvento de la tradición es la creación de festivales, de talleres para la promoción y la conservación de lo que se quiere fomentar. En este sentido, después de la presentación de Los Leones en Radio Educación, y la difusión de su primer disco, Guillermo, algunos amigos y familiares como Eliazar, organizaron la instalación de talleres en algunos lugares estratégicos: en Xichú, en Victoria e incluso en la ciudad de México, en el Exconvento del Carmen, en San Ángel.

En 1995 se produjo en Victoria, una grabación de música de la región a instancias del Instituto de Cultura del Estado de Guanajuato y de Discos Corasón, pero promovida por Guillermo Velázquez; y también, de alguna forma surgida del taller de huapango. De esta grabación surgieron dos cassetts de música popular que en cierto modo podría ser representativa de la zona, más por sus contenidos que por el género, porque lo constitúan piezas de corridos y de huapango

²⁰ Velázquez, Eliazar. Op. cit. p.

arribeño. Era una especie de recopilación de las reminiscencias de la tradición musical que se suponía permanecía en los municipios aledaños (Victoria, Xichú, Santa Catarina, Tierra Blanca, Doctor Mora y San Luis de la Paz).

Esta grabación era, de alguna manera, producto del impacto del pensamiento moderno en la zona. Es decir, era el trabajo de unos hombres como Guillermo, que habían asimilado con anterioridad la preocupación por conservar lo propio de la región, lo que podía identificar a los pobladores, lo que podía hacerlos sentir parte de esa comunidad. Porque entonces, también en esta región, antes de 1970 no se hablaba de tradición alguna, no existía el concepto de huapango arribeño; ni antes, tampoco, hubo tal interés de los pobladores de salir al exterior a mostrar algo de su cultura, decir: “mírenos”, “nosotros hacemos esto”. Y entonces aparece Guillermo Velázquez con su propuesta del huapango como principal referente cultural.

A continuación está el ejemplo de la influencia de Guillermo Velázquez en los nuevos trovadores de la zona.

Vivan, vivan nuestras tradiciones
el huapango, poesía y decimal
que resuenan en Santa y el Real
lindas fiestas de nuestras regiones²¹

²¹ Velázquez, Guillermo (coordinador). *La Sierra Gorda que canta. Canto a lo divino y a lo humano*. Victoria, Gto. Instituto de la Cultura del Estado de Guanajuato / Discos Corasón / Dirección General de Culturas Populares. 1994

Surgieron grupos y trovadores a su usanza. El trovador Doctor Chessani (médico de profesión), es uno de ellos, quien copió de Guillermo hasta los elementos folclóricos que a veces le imprimía a su espectáculo en las presentaciones urbanas y sus grabaciones desde la década de los ochenta. Chessani también incluyó a su familia en sus grabaciones, como el trovador de los Leones de la Sierra lo hizo al invitar a Isabel Flores, su mujer y a su bailarín Don Benito. El otro caso es Tobías Hernández, de Victoria, que empezó a agarrar “el destino” a principios de los ochenta, tras conocer a Guillermo, luego de oírlo en un programa de Radio Educación a principios de esa década.

El primero fue el caso extremo de la emulación, contraria a la intención del movimiento alternativo en cuanto a tener como objetivo la concientización del pueblo través de la canción, pues con escasos veinte años de huapanguero el Dr. Chessani había grabado hasta el año 2000, ochenta discos, cantidad que denota sus fines de lucro. En el caso de Tobías podemos encontrar sólo la admiración hacia el guitarrero, el arraigo a la tradición, la búsqueda de contenidos sociales y el enriquecimiento de su poesía, cuyos ejemplos de sus composiciones los encontramos en el tercer capítulo.

En una poesía del Dr. Chessani tomada al azar se comprueba la influencia de Guillermo en el reforzamiento de la tradición en la zona.

Cómo admiro a Xichú, Guanajuato

Flor y cuna de gran tradición

Donde brota la décima y son

En un mar de paisaje muy grato²²

Elías Chessani también trataba de emular sin conseguir gran cosa en sus composiciones, el segundo elemento que Guillermo introdujo al concepto, el de los contenidos de reflexión social, un ejemplo de esto es una poesía que alude al asesinato de Luis Donaldo Colosio, candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI), a la presidencia de la república, en 1994.

Esa no es la solución
De arreglar nuestros problemas
Faltan medidas extremas
Para hacer otra nación²³
¿Cómo es posible señores
que al final del siglo veinte
siga muriendo la gente
por cobardes agresores?
Dan pena tantos traidores
Que asesinan sin razón
No merecen compasión
Y a la protesta me asocio
Con el crimen de Colosio

²² Chessani, Elías. *Canto al gusto y a lo que arde. Décimas valonas, sextetas y cuartetos de Elías Chessani*. San Luis Potosí, Instituto de Cultura de San Luis Potosí, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Asociación Pro-defensa del Huapango arribeño. 1999
p. 149

²³ Ibid p. 110

Esa no es la solución

Vemos pues que la influencia de Guillermo y los Leones de la Sierra ha sido trascendente en la zona.

E incluso se nota la influencia de su pensamiento en los viejos trovadores como Don Antonio García, en cuanto a las temáticas del cuestionamiento al poder y la injusticia social que plantea el poeta de Los Leones

“...También me da coraje hablar de los tiempos de la inquisición... Desde los españoles, una historia cabrona: en vez de universidades hicieron iglesias para rezar, para inculcarnos que no había que robarle al amo por que era pecado. En la Iglesia hay corrupción, hay quien tiene la palabra verdadera pero también monjas paridas y padres que no merecen ese nombre. En una topada, le traté a Guillo Velázquez de religión y muy fácil se quitó el fregadazo, me dijo: ‘las religiones son el opio del pueblo...’²⁴

La formación de talleres es, en fin, otra de las formas en que consistió la promoción cultural de Velázquez y sus Leones en la Sierra Gorda, que venía a sumarse a la renovación en general de la tradición huapanguera que desde finales de los años setenta se estaba llevando a cabo. Ya que los “viejos y grandes poetas” -como se les llamó a los huapangueros -, de los que se hablaba en los años ochenta, eran de San Luis Potosí: don Pancho Berrones (homenajeadado en 1984), don Tranquilino Méndez, don Antonio Escalante, don Antonio García y aun

²⁴ Ibid p.147

los de generaciones más recientes como don Pedro Saucedo o don Adrián Turrubiarres. Por eso se ha dicho que existe una especie de reinvención de la tradición.

Este fenómeno representado por el canto de Guillermo puede ser también una especie de formación de un estereotipo regional en el concurso de la formación de las identidades nacionales, para constituir la nacionalidad mexicana a finales del siglo XX, según los planteamientos de Ricardo Pérez Montfort. Pero eso puede ser tema de un estudio posterior.

IV. 3 Análisis de la invención de la tradición a partir de lo propio y lo ajeno

En este apartado se expone la manera en que los conceptos de invención de la tradición, y de propio y lo ajeno encajan en el canto de Guillermo Velázquez.

IV. 3. 1 Invención de la tradición

La actitud de conservar el huapango arribeño como música tradicional de la región, y defender otras manifestaciones por el estilo, además de utilizar esta música para expresar el sentir sobre diferentes asuntos relacionados con la realidad social, política y la condición humana, es una característica de un sector de los intelectuales de la sociedad moderna.

De diecisiete álbumes de las grabaciones de sonido editados que arroja el análisis del trabajo del trovador, los contenidos sociales, de sátira política y otros temas de la actualidad, pueden clasificarse a sus composiciones como actuales y un 90 % de la música se puede catalogar como tradicional.

Esto se puede ver de la siguiente manera:

De un análisis general de la mayoría de grabaciones de sonido de Los Leones de la Sierra de Xichú, existen 43 piezas con contenidos modernos, 25 piezas de contenido que aquí se ha calificado como meta-tradicional -es decir, las composiciones que buscan ser alusivas a las tradiciones-, y 9 con temas tradicionales. De lo que se ha deducido con estos resultados es que el canto de Guillermo y los Leones en cuanto a la temática es más tendiente a ser un cantante moderno; su preocupación de impulsar la tradición del huapango arribeño y de otras tradiciones musicales se puede observar en el cassette Sierra Gorda, de 1994, con los temas: 1, Introducción; 2, gorjeos; y 3, Coro de Malinto; donde destaca la intención de hacer un reconocimiento a la música tradicional de la región invitando a algunos campesinos y gente de comunidades de la zona a la grabar sus habilidades artísticas de cantar gorjeos que se practican en los velorios; o la grabación en la misma edición de músicos de flauta y tambor (los llamados "tundidos") que tocan en las fiestas de los santos patronos de los pueblos, hablan de un reinventor moderno de la tradición.

El título meta-tradicional que se le ha dado a algunas poesías se usa para definir a aquellas en las que de alguna forma Guillermo las presenta como tradicionales pero que son en realidad alusiones a la cultura musical de la región.

La tradición inventada de la que se habla aquí no es la del invento del huapango arribeño, sino de los nuevos propósitos del canto del autor. Pues -y aquí es donde encaja el concepto de invención que plantea Hobsbawm- "...las tradicionales prácticas de costumbres ya existentes, como las canciones

populares... fueron modificadas, ritualizadas e institucionalizadas para nuevos propósitos.”²⁵

El concepto de invención se aplica, pero sólo en el sentido de que el trovador de “Los Leones” utiliza la vieja estructura huapanguera para trovar nuevos contenidos e incluso el movimiento mismo del canto nuevo es una especie de invención ya que en gran parte de su parafernalia y en el hecho mismo de declararse herederos de la vieja canción (del corrido, de la canción romántica, etc) están inventando una tradición: la tradición de ser lo que otros fueron, de representar lo que otros hicieron y querer implantar un modelo para ser continuado, de cantar corridos como los personajes anónimos durante el movimiento revolucionario lo hicieron; de entonar cantos tradicionales andinos o chilenos para difundir nuevos contenidos con el fin posiblemente de ser imitados y contrarrestar el dominio de la cultura anglosajona que se difundía por la radio y la televisión durante esa época o de retomar los géneros regionales para expresar ideas alusivas a nuevas realidades; o en su caso, tratar de revivir un tipo de música, rescatarla y fomentar su ejecución con el ánimo de estructurar algunas partes de la vida social de la comunidad “con nuevos propósitos”, diferentes a los que antiguamente estaba destinada su práctica. Esta es en sí una actitud moderna.

Es invención en este sentido: recrea algo que existe con anterioridad, sólo que con una nueva intención. Y en este otro: el trovador inventa su propio estilo, su propia obra, a partir de algo que se reconoce como tradición.

²⁵ Hobsbawm, Eric. op. cit. p. 12

IV. 3. 2 Lo propio y lo ajeno

Existen dos acepciones de lo propio y lo ajeno: a) la que explica lo que es el sentimiento del concepto de nacional, y que atribuye como propio lo representativo y original de un país; y b) la que considera como propio lo artístico popular, lo que crea el pueblo y cuando este prescinde del control o la intervención de los modernos medios de comunicación y la industria de la música para desarrollar su creatividad artística sin tintes de manipulación.

En esta sección se da mayor importancia a la segunda acepción, aunque en el desarrollo del trabajo sí ha tenido cabida la primera acepción.

En este sentido, la labor del trovador desde el punto de vista de *lo propio y lo ajeno*, y de lo artístico popular frente a la comercial enajenado funcionaría de esta manera:

Según los planteamientos de Guillermo Bonfil Batalla sobre el control cultural, el trabajo editado de Guillermo Velázquez, es propio en todos los álbumes, no existe ningún tipo de control cultural. El contenido y la forma de todas las composiciones son del autor y no de ninguna institución o empresa del espectáculo. Su capacidad de decisión sobre el producto de su creatividad es del poeta y del grupo; no dan cuenta a nadie de la forma ni el contenido de su trabajo. Los elementos culturales son propios.

Los materiales de que se vale para la producción de su obra, en este caso, los instrumentos musicales, la fiesta, el baile y la poesía, son parte de una tradición de lo que se asume, desde los sectores que defienden lo propio en el sentido nacional, como tradición y parte de nuestra identidad.

En resumen es el grupo de Guillermo Velázquez y la permanencia de la tradición poético musical dancística los que determinan el producir y reproducir el canto y sus contenidos.

La obra de Los Leones no es un producto de la enajenación y la manipulación. No pertenece a la idea de ningún grupo dominante.

Los dieciocho álbumes son inventiva propia del autor, el concepto de ajeno no cabe aquí, sólo en el sentido de que algunas interpretaciones no son de Guillermo sino de cantantes invitados.

La forma en que la reinvencción de la tradición renace es otra manera en que lo propio popular se revitaliza en una sociedad cada vez más globalizada; donde se pretende homogeneizar la cultura, dejando atrás las raíces y la identidad, como se ha venido haciendo desde la aparición de los medios masivos de difusión.

IV. 3 Análisis de la invención de la tradición a partir de lo propio y lo ajeno

En este apartado se expone la manera en que los conceptos de invención de la tradición, y de propio y lo ajeno encajan en el canto de Guillermo Velázquez.

IV. 3. 1 Invención de la tradición

La actitud de conservar el huapango arribeño como música tradicional de la región, y defender otras manifestaciones por el estilo, además de utilizar esta música para expresar el sentir sobre diferentes asuntos relacionados con la realidad social, política y la condición humana, es una característica de un sector de los intelectuales de la sociedad moderna.

De diecisiete álbumes de las grabaciones de sonido editados que arroja el análisis del trabajo del trovador, los contenidos sociales, de sátira política y otros temas de la actualidad, pueden clasificar a sus composiciones como actuales y un 90 % de la música se puede catalogar como tradicional.

Esto se puede ver de la siguiente manera:

De un análisis general de la mayoría de grabaciones de sonido de Los Leones de la Sierra de Xichú, existen 43 piezas con contenidos modernos, 25 piezas de contenido que aquí se ha calificado como meta-tradicional -es decir, las composiciones que buscan ser alusivas a las tradiciones-, y 9 con temas tradicionales. De lo que se ha deducido con estos resultados es que el canto de Guillermo y los Leones en cuanto a la temática es más tendiente a ser un cantante moderno; su preocupación de impulsar la tradición del huapango arribeño y de otras tradiciones musicales se puede observar en el cassette Sierra Gorda, de 1994, con los temas: 1, Introducción; 2, gorjeos; y 3, Coro de Malinto; donde

destaca la intención de hacer un reconocimiento a la música tradicional de la región invitando a algunos campesinos y gente de comunidades de la zona a la grabar sus habilidades artísticas de cantar gorjeos que se practican en los velorios; o la grabación en la misma edición de músicos de flauta y tambor (los llamados “tunditos”) que tocan en las fiestas de los santos patronos de los pueblos, hablan de un reinventor moderno de la tradición.

El título meta-tradicional que se le ha dado a algunas poesías se usa para definir a aquellas en las que de alguna forma Guillermo las presenta como tradicionales pero que son en realidad alusiones a la cultura musical de la región.

La tradición inventada de la que se habla aquí no es la del invento del huapango arribeño, sino de los nuevos propósitos del canto del autor. Pues –y aquí es donde encaja el concepto de invención que plantea Hobsbawm- “...las tradicionales prácticas de costumbres ya existentes, como las canciones populares... fueron modificadas, ritualizadas e institucionalizadas para nuevos propósitos.”¹

El concepto de invención se aplica, pero sólo en el sentido de que el trovador de “Los Leones” utiliza la vieja estructura huapanguera para trovar nuevos contenidos e incluso el movimiento mismo del canto nuevo es una especie de invención ya que en gran parte de su parafernalia y en el hecho mismo de declararse herederos de la vieja canción (del corrido, de la canción romántica, etc) están inventando una tradición: la tradición de ser lo que otros fueron, de representar lo que otros hicieron y querer implantar un modelo para ser continuado, de cantar corridos

¹ Hobsbawm, Eric. op. cit. p. 12

como los personajes anónimos durante el movimiento revolucionario lo hicieron; de entonar cantos tradicionales andinos o chilenos para difundir nuevos contenidos con el fin posiblemente de ser imitados y contrarrestar el dominio de la cultura anglosajona que se difundía por la radio y la televisión durante esa época o de retomar los géneros regionales para expresar ideas alusivas a nuevas realidades; o en su caso, tratar de revivir un tipo de música, rescatarla y fomentar su ejecución con el ánimo de estructurar algunas partes de la vida social de la comunidad “con nuevos propósitos”, diferentes a los que antiguamente estaba destinada su práctica. Esta es en sí una actitud moderna.

Es invención en este sentido: recrea algo que existe con anterioridad, sólo que con una nueva intención. Y en este otro: el trovador inventa su propio estilo, su propia obra, a partir de algo que se reconoce como tradición.

IV. 3. 2 Lo propio y lo ajeno

Existen dos acepciones de lo propio y lo ajeno: a) la que explica lo que es el sentimiento del concepto de nacional, y que atribuye como propio lo representativo y original de un país; y b) la que considera como propio lo artístico popular, lo que crea el pueblo y cuando este prescinde del control o la intervención de los modernos medios de comunicación y la industria de la música para desarrollar su creatividad artística sin tintes de manipulación.

En esta sección se da mayor importancia a la segunda acepción, aunque en el desarrollo del trabajo sí ha tenido cabida la primera acepción.

En este sentido, la labor del trovador desde el punto de vista de *lo propio y lo ajeno*, y de lo artístico popular frente a la comercial enajenado funcionaría de esta manera:

Según los planteamientos de Guillermo Bonfil Batalla sobre el control cultural, el trabajo editado de Guillermo Velázquez, es propio en todos los álbumes, no existe ningún tipo de control cultural. El contenido y la forma de todas las composiciones son del autor y no de ninguna institución o empresa del espectáculo. Su capacidad de decisión sobre el producto de su creatividad es del poeta y del grupo; no dan cuenta a nadie de la forma ni el contenido de su trabajo. Los elementos culturales son propios.

Los materiales de que se vale para la producción de su obra, en este caso, los instrumentos musicales, la fiesta, el baile y la poesía, son parte de una tradición de lo que se asume, desde los sectores que defienden lo propio en el sentido nacional, como tradición y parte de nuestra identidad.

En resumen es el grupo de Guillermo Velázquez y la permanencia de la tradición poético musical dancística los que determinan el producir y reproducir el canto y sus contenidos.

La obra de Los Leones no es un producto de la enajenación y la manipulación. No pertenece a la idea de ningún grupo dominante.

Los dieciocho álbumes son inventiva propia del autor, el concepto de ajeno no cabe aquí, sólo en el sentido de que algunas interpretaciones no son de Guillermo sino de cantantes invitados.

La forma en que la reinención de la tradición renace es otra manera en que lo propio popular se revitaliza en una sociedad cada vez más globalizada; donde se

pretende homogeneizar la cultura, dejando atrás las raíces y la identidad, como se ha venido haciendo desde la aparición de los medios masivos de difusión.

CONCLUSIÓN

La primera hipótesis que sirvió de punto de partida para la presente investigación, es que a partir de Guillermo Velázquez, el huapango arribeño había resurgido como tradición en la Sierra Gorda y se había dado a conocer fuera de esta región.

En este trabajo, no solamente se demostró este primer planteamiento, sino que se llegó a una conclusión más trascendente: reconocer que la mayor parte de la música que se conoce como tradicional es de alguna manera, una reinención (que para este caso significa la mera renovación de una música anterior, tradicional) o incluso una invención, si se toma como referente la creación de “música típica” creada desde los círculos intelectuales de determinada época (en México, sobre todo en el siglo XX).

El primer planteamiento que condujo a esta conclusión general, fue cuestionarse sobre el carácter moderno del canto de Guillermo Velázquez, ya que en los contenidos de sus composiciones se podían apreciar letras sobre la problemática actual, es decir, letras visiblemente modernas. Pero por otro lado, también, no había duda de que la música con la que interpretaba estos contenidos era de origen tradicional. Así que estas dos facetas del autor me llevaron a desentrañar esa condición de algunos cantantes modernos. De manera que fue necesario buscar la respuesta a esa característica, y la encontré de alguna forma en el estudio general de la música popular y tradicional de México. La primera parte del rasgo tradicional del canto de Guillermo Velázquez la distinguí en esta raíz. Y la otra particularidad, ahora se puede considerar, se encuentra en el desarrollo

posterior que siguió la música popular durante el siglo XX, en el proceso de construcción de la identidad del ser mexicano. Identidad que está constituida por nacionalismos, regionalismos, e identidades colectivas que se forjaron en el proceso de la cultura posrevolucionaria, como se ha visto aquí.

Encontré, en síntesis, como expuse en el desarrollo de los capítulos III y IV, que este fenómeno se presentaba en el contexto de una búsqueda recurrente de la identidad nacional a través de las expresiones artísticas populares del país que había comenzado desde los años posteriores del final de la Revolución Mexicana, y que esta otra búsqueda de la música tradicional de las postrimerías del siglo veinte podía ser el epílogo de aquel proceso anterior.

Se detalló que durante los años cuarenta hubo un ascenso intelectual de la clase media, y que los hijos de estas generaciones promovieron el rescate de una de las que se suponían sus raíces culturales de este nacionalismo: la música. En el curso de este desarrollo cultural se insertó Guillermo Velázquez y su grupo, con su propuesta musical hacia el final de los años setenta. Y, conciente o inconscientemente de esto, el autor aprovechó este boom de la preferencia por lo tradicional para exponer sus preocupaciones, y su pensamiento sobre la realidad que vivía (ahí radicaba la modernidad de su labor).

La otra respuesta a este asunto es que el resurgimiento de la tradición se debió a la amenaza que sintieron estos sectores por la expansión de la música comercial moderna difundida en la radio y la televisión (la cara moderna más común de la cultura actual del capitalismo). De manera que descubrí que el movimiento cultural del rescate de la música de tipo tradicional fue esa respuesta de los

sectores medios y subalternos hacia la invasión de la comercialización de la música popular.

Por otro lado, el proceso de metamorfosis que va de la tradición a la modernidad, en la música de Guillermo Velázquez y su grupo, constituye el eje fundamental del trabajo. En él comprobamos que la música tradicional no es tal. Que la búsqueda de la tradición es un imperativo de la sociedad moderna. De manera que la música de tradicional pierde su esencia original, y se convierte en una reconstrucción, en una reinvención. Esta cualidad la adquiere para no desaparecer en el marasmo de una globalización cultural que mueve a la homogeneización; borrando en muchas ocasiones la herencia cultural de los pueblos en beneficio de la moda y los intereses económicos de los negociantes de la música.

De esta manera parece resurgir la tradición. Por eso se destacó aquí, que cantantes como Guillermo y su grupo se les ha llamado erróneamente de música tradicional, ya que en esencia la música de este autor es en conclusión una reinvención de un canto tradicional anterior. Su canto es un canto moderno a fin de cuentas.

Pero, a pesar de eso, la producción de autores como Guillermo Velázquez, resulta altamente positiva, por cuanto que retoman las raíces forjadoras de la cultura musical propia del país y al actualizar estas raíces (al modernizarlas), defienden nuestra identidad y la reinventan, integrándolas a un mundo de profundos y acelerados cambios culturales.

FUENTE

FUENTES DE INFORMACION

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre Tinoco, Humberto. *Sones de la tierra*. Red de Jonás, Premia Editora, México. 1983

Agustin, José. *La contracultura en México. la historia y el significado de los rebeldes sin causa, Los Jipitecas*. Grijalbo, México. 1996 168 p.

-----*Tragicomedia mexicana 1*. La vida en México de 1940 a 1970. Planeta, México, 1998.274 p. (espejo de México)

-----*Tragicomedia mexicana 2*. La vida en México de 1970 a 1982. Planeta, México. 1999. 273 p. (espejo de México)

-----*Tragicomedia mexicana 3*. La vida en México de 1982 a 1994. Planeta, México, 1998. 368 p. (espejo de México)

Arana, Federico. *Roqueros y folcloroides*. Joaquín Mortiz.-Grupo editorial Planeta, México, 1988. (Contrapuntos)

-----*La música dizquefolclórica. ¿Canto Nuevo, estúpido o racista?*. Posada, México, 1976 (Colección DUDA semanal)

Ayala blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. Editorial Posada, México, 1979

Barraza, Fernando. *La nueva canción chilena*. Editora Nacional Quimantú Ltda.. Chile,1972 (Publicación quincenal de: Nosotros los chilenos; No. 26).

Bartok, Bela. *La música popular*. Siglo XX, México, 1989

Basañez, Miguel. *La lucha por la hegemonía en México 1968-1990*. Siglo XXI editores.9ª. Ed., México. 1991. (Sociología y política)

Bertoncelli, Ricardo. *Rock story. From Elvis to The Beatles*. Novara, Instituto Geográfica de Agostini. 1986 (Speak up)

Bonfil Batalla, Guillermo. *Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural*. Dirección General de Culturas Populares, Pátzcuaro. 1982 (Cuadernos de trabajo).

Brading, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Era, México, 1988

Braudel, Fernand. *La historia y las ciencias sociales*. Alianza Editorial, México. 1989.

Blanco, José Joaquín y Woldemberg, José. (compiladores). T II *México a fines de siglo*. Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993

Campos M., Rubén. *El folclore y la música mexicana*. Secretaría de Educación Pública México. 1928.

Carr, Barry. *La izquierda mexicana a través del siglo XX*. Trad., del inglés por Paloma Villegas. Era, México, 1996 423 p. (Colección problemas de México)

Carracedo Navarro, David M. *Del huapango arribeño te cuento risueño*. Unidad Cultural de Culturas Populares Querétaro – CONACULTA, Querétaro, 2000. 63 P.

Casasola, Gustavo. *Seis siglos de historia gráfica de México (1325-1925)*. Vol. IV, Ediciones Gustavo Casasola. México. 1967

Casaus, Víctor y Noguerras, Luis Rogelio. *SILVIO: Que levante la mano la guitarra*. Editorial Letras cubanas, La Habana, 1987

Chavez, Carlos. *Hacia una nueva música*. Ensayo sobre música y electricidad. El Colegio nacional, México, 1992

Cordera, Rolando y Tello, Carlos. *La disputa por la nación*. Siglo XXI Editores, México, 1981

Díaz, Clara. *Pablo Milanés*. Letras cubanas, La Habana. 1999. 89 p.

Díaz Mercado, Mario. *La nueva canción y los medios de comunicación*. En: Memoria del Foro, Primer Festival de Canto Nuevo Latinoamericano. Abril 1982, Ciudad de México, CREA-UNESCO-INBA-FONAPAS-CASA DE LAS AMERICAS México, 1982.

Durán de Huerta Patiño, Marta. *Los orígenes del canto nuevo en México*. Tesis de Licenciatura en Sociología por la Facultad de Ciencias Política y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. México, D. F. 1990

Estrada, Jesús. *Música y músicos de la época colonial*. Secretaría de Educación Pública, México, 1973. (SepSetentas No. 95)

Fernández de Rota, José Antonio. *Nacionalismo, Cultura y Tradición*. Antrhopos, Barcelona, 2006.

Flores S., Isabel. *A Dios... el gusto y a la "niña"... el beso (Décimas y anécdotas de don Ruperto flores)*. Ediciones del Lirio, México, 2001 116 P.

Folk music research en Hungary. Akadémiai Kiadó, Publishing House of The Hungarian Academy o Sciencies; UNESCO. Budapest. 1964

Foster, M. Jorge. *Las culturas tradicionales y los cambios técnicos*. Fondo de Cultura Económica, México, 1980

Franco-lao, Meri. *BASTA. Canciones de testimonio y rebeldía de América Latina*. Era, México, 1970. 356 p (biblioteca Era-Testimonio).

García canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva imagen, México, 1994 224 p. (Antropología)

Gellner, Hernest. *Naciones y nacionalismo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Alianza Editorial, México. 1992.

Guillén Romo, Héctor. *Orígenes de la crisis en México. 1940-1982*. Ediciones Era México,. 1984. p. 140

González Navarro, Moisés. *El Porfiriato, La vida social*. En: Daniel Cosío Villegas. Historia Moderna de México. Editorial Hermes, México. 1990

Gonzalez Cosío, Arturo. *Clases medias y movilidad social en México*, Editorial Contemporáneos, México. 1976 .

Hayes, Carlton. J. H. *El nacionalismo, una religión*. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, México.1984.

Homs, Ricardo. *Análisis descriptivo de la canción de masas*. Tesis de licenciatura en Ciencias de la comunicación por la Universidad Iberoamericana. México, D. F.1982

----- ROCK 'N ROLL. *La revolución sociocultural más importante del siglo xx*. Edamex, México. 1996

Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX 1914-1991*. Trad. Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells. Crítica, Barcelona, 2001.

----- (et al.). *La invención de la tradición*. Trad. Omar Rodríguez Crítica, Barcelona. 2002

Iñigo, José Ma. y Diaz, Joaquín. *Música pop / Música folk*. Planeta-Editora Nacional Barcelona. 1975 (Biblioteca cultural; No. 14)

Ibargoyen islas, Saúl. *Alfredo Zitarroza y sus canciones*. Editores mexicanos unidos, México, 1982

Jiménez de Baez, Ivette. (Editora). *Voces y cantos de la tradición*. Textos inéditos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares. El Colegio de México, México. 1998

Lara Cisneros, Gerardo. *El cristianismo en el espejo indígena. Religiosidad en el occidente de Sierra Gorda. Siglo XVII*. Tesis de maestría en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2000.

Leymarie, Isabelle. *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*. Trad. Isabel Romero. Ediciones B., Barcelona 1997 128 p. (Biblioteca de bolsillo Claves, No. 2)

Llinas, Julián. *La música a través de la historia*. Salvat, Navarra, 1984 63 p. (Aula Abierta Salvat. Temas Clave No. 95)

Los municipios de Guanajuato. Gobierno del Estado de Guanajuato / Secretaría de Gobernación . Guanajuato. 1989 (Enciclopedia de los municipios de México)

Los municipios de San Luis Potosí. Secretaría de Gobernación, San Luis Potosí. 1988 (Enciclopedia de los municipios de México).

López Barrios, Francisco. *La nueva canción en castellano. Luis Eduardo Aute. pablo Guerrero. Julia León. Rosa León. Luis Pastor, Elisa Serna*. Ediciones Júcar, Madrid. 1976. (Los Juglares)

Los movimientos pop. Salvat, Barcelona. 1974. 142 p. (Grandes temas; No. 41)

Memoria del foro. 1er. Festival del Nuevo Canto Latinoamericano. Abril 1982, ciudad de México. CREA – UNESCO – INBA – FONAPAS – CASA DE LAS AMÉRICAS, México. 1982

Mendoza, T. Vicente (Antología, introducción y notas de...) *El corrido mexicano*. M, Fondo de Cultura Económica, México. 1954

Moedano, Gabriel N. *La vida y la obra de Vicente T. Mendoza (1894-1964)*. Estudios de folclore y de arte popular - 1 (Boletín del Departamento de investigaciones de las tradiciones populares, de la Dirección General de Arte Popular de la Secretaría de Educación Pública). Secretaría de educación Pública, México. 1976. 91 p.

Monsivais, Carlos. *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX*. En: **Historia General de México. T. 2**. El Colegio de México, México. 1977.

Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. Ed. Patria / Consejo Nacional para la Cultura y las artes, México. 1987. 280 p. (los noventas)

Nieto Ramírez, Jaime. *Los habitantes de la Sierra Gorda*. Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro.. 1984

Nouss, Alexis. *La modernidad*. Publicaciones Cruz, México, 1997.

Padilla, Ramón. *Canciones de protesta*. Del pueblo norteamericano. Ediciones de Cultura Popular, Barcelona. 1968.

Pardo, José Ramón. *EL canto popular. Folk y nueva canción*. Salvat, Navarra, 1985. 63 p. (Temas clave No. 52)

Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología social / Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, México. 2003

-----*Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México. 2007

-----*Música popular e Historia. De la necesidad de integrar la historia de la música a la historia de México*. En: ¿Qué onda con la música popular?(Varios autores). Ediciones del Museo Nacional de Culturas Populares. México, 1983 111 p. (Cultura/SEP, Serie Encuentros, 1).

Petit de Murtat, Ulises. *Atahualpa Yupanqui, Antología*. Novaro, Barcelona,. 1973

¿Que onda con la música polpular? (Varios autores). Ediciones del Museo Nacional de Culturas Populares, México. 1983 111p. (Cultura / SEP, Serie Encuentros)

Ramos – Smith, Maya. *La danza en México durante la época colonial*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Alianza Editorial Mexicana, México. 1990 (Los noventa).

Rebeil Corela, María Antonieta (et. a). *Perfiles del cuadrante...* Trillas, México. 1989.

Reuter, Jas. *La música popular de México*. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano. Panorama, México. 1985 192 p. (Colección Panorama)

Romo, Cristina. *La otra radio*. Fundación Manuel Buendía-Instituto Mexicano de la Radio, México. 1990

- Roura, Víctor. *Lo no visto no vale la pena*. En: María Antonieta (et. al). *Perfiles del Cuadrante*. Trillas, México. 1989
- Rubio Mancilla, María del Carmen. *"Difusión del canto nuevo en México"* (Reportaje). Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. México, D. F. 1994
- Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México (Época precortesiana y colonial)*. Secretaría de Educación Pública, México. 1934
- Semo, Illán (et, al). *La transición interrumpida México 1968-1988*. Universidad Iberoamericana / Nueva Imagen, México. 1994.
- Serna, Enrique. *Jorge el bueno. La vida de Jorge Negrete I*. Clío, México. 1993
- Sermeño, sergio (Compilador). *Movimientos sociales e identidades colectivas*. Universidad Nacional Autónoma de México, México. 1997
- Stanford, Thomas. *El son mexicano*. SEP/ Fondo de Cultura Económica, México. 1984 (SEP ochentas)
- Subercaseaux, Bernardo. y Londoño, Jaime. *Gracias a la vida. Violeta Parra, Testimonio*. Galerna, Buenos Aires. 1976
- Torrent, Lourdes. *La conquista espiritual de México*. Fondo de Cultura Económica, México. 1993
- Tierno Galván, Enrique. *Tradición y modernidad*. Ed. Temas, Madrid, 1962.
- Velasco García, Jorge H. *El canto de la tribu*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México. 2004
- Vázquez Valle, Irene (introducción y selección). *La cultura popular vista por las élites*. Universidad Nacional Autónoma de México, México. 1989
- Velázquez, Eliazar. *Poetas y juglares de la Sierra Gorda. Crónicas y conversaciones*. Ediciones la Rana, Guanajuato. 2004. 363 p.
- Villanueva, René. *Cantares de la memoria*. Planeta, México. 1993
- Villanueva, René. *La música popular*. En: ¿Qué onda con la música popular?. Dirección Nacional de Culturas populares, México. 1983
- Zetina Osorio, Lorenzo. *Lágrimas, risas y campanazos. La hora del aficionado*. Anaya lectores, México. 1986.

OBRAS DE CONSULTA GENERAL

Anuario estadístico, Edición 2003. Guanajuato. Aguascalientes, INEGI (Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática) - Gobierno del Estado de Guanajuato. 2003. www.inegi.gob.mx

Barfield, Thomas (Editor). *Diccionario de antropología*. ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ. Trad. de Victoria Schussheim. México, Siglo XXI editores. 2000.

Diccionario de la Real Academia Española. En 10 tomos. Real Academia Española. 2001 Edición en México patrocinada por: CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), Fundación Televisa, Mexicana y Volkswagen)

Historia de México. Tomo. 12, México, Salvat 1978.

Enciclopedia Microsoft Encarta biblioteca de consulta 2000.

Enciclopedia Microsoft Encarta biblioteca de consulta 2002.

Gallino, Luciano. *Diccionario de Sociología*. ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ. Trad. del italiano de Stella Mastrangelo. México, Siglo XXI editores. 1995

Atlas Nacional de México, División municipal, Instituto de Geografía. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1980 1. 1. 3

María Moliner. *Diccionario de uso del Español*, Dos tomos. Ed. Gredos. Madrid. 1979

Palacios Roji García, Agustín Y Palacios Roji García Joaquín. *Por las carreteras de México y Estados Unidos de América*. 2003 (Atlas de carreteras). México, Guía Roji. 2002 140 p.

El transporte en México (Atlas de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes). México, Secretaría de Comunicaciones y Transportes. 1989

Huerta Ibarra, Salomón. *Guanajuato*. (Mapa del Estado y planos de las ciudades de Celaya, San Miguel de Allende, León, Irapuato, Guanajuato y Salamanca). México, Ediciones Independencia. (Fuentes de información: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e informática). Circa 2000

HEMEROGRAFÍA

“Atahualpa cantó para la dictadura” (AFP). Uno mas uno. Año 1, Número 190 (México D. F., 26 de mayo de 1978).

Álvarez Boada, Manuel. “La música en la Huasteca”. Tierra adentro No. 87 (México, D. F., Agosto-septiembre, de 1997)., pp. 39-40

Cevallos, Miguel Ángel. “Resurge la décima. Poesía y canto en América Latina”. El Universal. Francisco Ealy Ortiz (presidente y director general). Año LXXXV, Número 31, 253. (México, D. F., lunes 19 de mayo de 2003), Sección F, Cultura

Herrera Silva Armando y Rascón Córdova, Froylán. “El proceso iniciático del trovador de huapango”. Entrevista con Eleazar Velázquez Benavides. Tierra Adentro (México, D. F.) No. 87 Agosto-Septiembre de 1997. pp. 42-53

Montiel, Erasmo y Güemes Jiménez, Román. “Los sones”. No. 87 Tierra Adentro. (México, D. F. Agosto-Septiembre de 1997), pp 34-38

Jiménez, Gabriela. México puerta de las Américas. Escenario incompleto.” El Universal. Año LXXXV. Número 31, 274 (México, D. F., lunes 19 de mayo de 2003) Sección F, Cultura.

“Mi nuevo cidí sintetiza ideales y amor, afirma Guillermo Velázquez”, (De la redacción) La Jornada, Carlos Payán Verver (Director fundador), Carmen Lira Saade (Directora general). Diario. Año Diecinueve, Número 6725. (México, D. F. 19 de mayo de 2003). Sección espectáculos. P. 6ª.

Poole, Robert M. “Japan’s imperial palace”. National Geographic. John M. Fahey Jr., President. Revista. Washington, D. C.

Zenteno, Alejandro. “Tierra de grandes artífices”. Guía de México Desconocido. (México) No. 45 . 1998

-----“Testigos inmemoriales”. Guía de México desconocido. No. 45 (México, D. F. 1998),

ENTREVISTAS

Guillermo Velázquez Benavides. Trovador y poeta de los Leones de la Sierra de Xichú. Entrevista oral: 27 de abril de 2003, Chapingo, Edo. de México. Y, a través de jugardefiestayquebranto@hotmail.com

Inés Suárez . Músico de Los Leones de la Sierra. Entrevista oral: 27 de abril de 2003 en Chapingo, Edo. de México.

Tobías Hernández . Trovador y poeta, de Victoria, Gto. Entrevista oral: Agosto y Diciembre de 2003 y Diciembre de 2004. Victoria, Gto.

Salvador “El Negro” Ojeda. Cantante, intérprete y fundador del grupo Los Folcloristas. Entrevista oral: Octubre de 2003, México, D. F.

Rafael Catana. Músico, roquero rupestre: Octubre de 2002

Adrián Calzada. Músico, huapanguero y antropólogo. Noviembre de 2003, México D. F.

ARCHIVOS DE SONIDO

Fonoteca de Radio Educación:

Programas :

La canción del la Esperanza Productor y conductor: Raúl Jardón. 17 de mayo de 1993. Tema: “La canción obrera estadounidense: 1910-1930”

Ibid. 9 de marzo de 1993. Contenido: “Potpurri de la música que incluirá la serie. Música de izquierda y popular”.

No hagan ruido Productor Edmundo Zepeda, 3 de Noviembre de 1989,

Letra y Música en América Latina. Productor: René Villanueva, 15 de febrero de 1983 Programa No. 166.

Fonoteca del Museo Nacional de Culturas Populares.

Cintas: Programas: “Poetas campesinos”, programas 4 y 5 . Productor Ricardo Montejano, Fuente: Radio Educación

Grabaciones de sonido de Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra

- 1- Velázquez, Guillermo y los Leones de la Sierra de Xichú. “Los trovadores de Río Verde, San Ciro, y Xichú”. (cinta), Discos Pentagrama, México. 1983
- 2-----“¡Viva el huapango!”. (Cinta). México, Discos Pentagrama 1984
- 3- Chávez, Oscar –Velázquez, Guillermo con los Leones de la Sierra de Xichú y Los Morales. “Décimas topadas”. (cinta), Discos Pentagrama, México. 1985
- 4-----“Me Voy Pa’l norte”. (cinta). Discos Pentagrama, México. 1986
5. Velázquez, Guillermo – Chávez, Oscar con los Leones de la Sierra de Xichú. “El pueblo y el mal gobierno”. (cinta). Discos Pentagrama, México. 1988
- 6-----“El pleito casero”. (cinta). Discos Pentagrama, México. 1988
- 7----- “México es magia, pero también...”. (cinta), Discos Pentagrama, México. 1988
- 8-----Está cambiando el mundo. (cinta), México. 1992.
- 9-----“500 años....retos a futuro”. (cinta), México, 1991
- 10-----“Carcachas y muchachas”. (cinta). Producción: Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra de Xichú, México.1996
- 11-----“Andando Arraigo”. (cinta). Discos pentagrama, México. 1993
- 12-----“Tradición y destino”. (cintas:1 y 2). Producción: Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra de Xichú, México. 1998
- 13-----« ¡Ora sí entró la bonanza! » (cinta). México. 1995
- 14-----« Sierra Gorda ». (cinta). Producido por los Leones de la Sierra de Xichú para el XXIII Festival Internacional Cervantino, México. 1994
- 15----- “¡Sí se pudo, Si se pudo!” . (cinta), México. 2000
- 16-----“Huapangochido.com. Disco compacto. Discos pentagrama, México. 2002
17. Velázquez, Guillermo.“Uno persigue el brillo de la vida”. Disco compacto, Discos Pentagrama, México. 2003

Otros archivos de sonido

Hernández Dorado, Tobías. "Poesía decimal y son... Pensamientos y reflexiones". (cinta). Ciudad Satélite, Edo. de México, Decibel. 1998

"La Sierra Gorda que canta: a lo Divino y a lo Humano". (cinta No. 2) Corrido y huapango arribeño. Victoria, Gto. Instituto de la Cultura del Estado de Guanajuato, Discos Corasón, Dirección General de Culturas Populares.

De Molina, José. "Manifiesto". (cinta). México, Nueva Voz Latinoamericana. 1983

Palomares, Gabino. "Fabricando la luz". (cinta). México. Discos Pueblo. 1979
----- "Antología rebelde". (cinta). México. Editado por Voces de la tierra. 2000

Andión, Patxi. "A donde el Agua". (Disco compacto)

Archivos de video

Rovirosa, José. Perdón... Investidura. Colección: La vida en México en el siglo XX, No. VI, (1951-1955). Video documental. Difusión Cultural UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México. 2001

y Joskowicz, Alfredo. Recordar es vivir. Colección: La vida en México en el siglo XX, No. VI, Video documental. Difusión Cultural UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001

Pérez Montfort, Ricardo. Cuando la sombra de la duda se cruza en el camino. (1936-1940). Video documental, Colección: La vida en México en el siglo XX, No. IV, Difusión cultural UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2006

Páginas electrónicas

kumbala.com

<http://anatolio.galeon.com/xichu.htm>

<http://www.guanajuato.gob.mx>

huapango.com

juglardefiestayquebranto@hotmail.com.