



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
DOCTORADO EN ANTROPOLOGÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS / INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ANTROPOLÓGICAS

“EL CANTO CARDENCHE”
IDENTIDAD Y REPRESENTACIONES SOCIALES
EN UNA CULTURA MUSICAL DEL NORCENTRO DE MÉXICO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN ANTROPOLOGÍA

PRESENTA:
NADIA CRISTINA ROMERO GARCÍA

TUTOR PRINCIPAL:
DR. HERNÁN JAVIER SALAS QUINTANAL (INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
DR. MARIO ALBERTO CASTILLO HERNÁNDEZ (INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS)
DRA. CECILIA SHERIDAN PRIETO (DOCTORADO EN ANTROPOLOGÍA)

MÉXICO D.F., ENERO, 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Sí, el Dios de Jacob ha establecido mi casa;
ha hecho conmigo un pacto eterno,
su acuerdo es claro y seguro.
Dios hace que brote mi Salvación
(y Su Justicia en mi)
y que se cumpla todo mi deseo.
2 Samuel 23: 5

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN 7

I. ¿QUÉ ES EL CANTO CARDENCHE?

EL CORPUS.....	20
FIGURAS, VERSOS Y ESTROFAS.....	24
LA RIMA Y EL EFECTO DE ACARDENCHAR.....	40
LA PIEL DEL CANTO, TRES RASGOS MUSICALES: COMPÁS, TONO / MODO Y ESTRUCTURA ARMÓNICA.....	43
CARDENCHAS DE POSIBLE PARENTESCO CON SONES TRADICIONALES DE MÉXICO.....	51
POLIFONÍA A UNA SOLA VOZ.....	80
EL RELATO SUBYACENTE, O LO QUE SE DICE EN ESTOS CANTOS.....	94

II. ANTECEDENTES HISTÓRICO-CULTURALES DE LA TRADICIÓN CARDENCHERA

LA ESTRELLA DEL NORTE, LLAVE DEL MUNDO COLONIAL: ASOMOS DE GRUPOS SUBALTERNOS Y DEL DOMINIO HISPANO-TLAXCALTECA.....	101
LA TIERRA FUERA Y LA LAGUNA: LA CONFORMACIÓN SOCIAL DEL ESPACIO LAGUNERO.....	152
LA MODERNA COMARCA Y SU MÚSICA DE ÉLITE Y POPULAR: SIGLOS XIX Y XX.....	175
POR DISCURSO “LOS ÚLTIMOS CARDENCHEROS”.....	194

III. IDENTIDAD, ESPACIOS Y REPRESENTACIONES SOCIALES A TRAVÉS DE LOS CANTOS DE POLIFONÍA A CAPELLA

POR SOBRE LO NATURAL (PASTORELAS, ALABANZAS Y DIFUNTOS).....	222
OTRAS PRÁCTICAS CULTURALES EN LAS HACIENDAS, VILLAS Y RANCHOS.....	254
ESPACIOS MASCULINOS, REGULACIÓN SOCIAL Y SU TRANSGRESIÓN.....	279
NAVEGANDO HORIZONTES: IDENTIDAD Y REPRESENTACIONES SOCIALES.....	312

CONCLUSIONES	327
--------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	333
--------------	-----

ANEXOS EN CD

A. CONSTRUCCIÓN DEL CORPUS	354
B. CORPUS DE ANÁLISIS	384
C. RASGOS LITERARIOS Y MUSICALES	524
D. RESULTADOS SEMIÓTICOS	569

EJEMPLOS MUSICALES:

1. POR ESTA CALLE, *canción cardenche* por Los Cardencheros de Sapioríz, en CD “Canción Cardenche”, Instituto Coahuilense de Cultura (ICOCULT), Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (DGCPI) y Juan Francisco Cázares Ugarte, Pentagrama, México, D.F., 2004
2. EL PASO LIGERO, fragmento de *pastorela*, grabación conseguida en campo, La Loma, Durango, 2001
3. EL PECADOR ARREPENTIDO, fragmento de *alabado* interpretado por Regino Ponce Valles, grabación de campo, Sapioríz, Durango, 2008
4. AMIGO AMIGO, *canción cardenche* interpretada por Mariana y Otila García Cortés, grabación de campo, Sapioríz, Durango, 2007
5. JACINTO DE LA CRUZ, *tragedia* cantada por cardencheros de La Flor de Jimulco, en CD “El canto cardenche: cardenchas y tragedias de La Flor de Jimulco”, Héctor Lozano y Proyecto de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), Estudio Alternativa, México, D.F. 1986

*A mi amado Señor Jesús,
por comprarme la oportunidad de una vida distinta
y por heredarme todo lo que necesito para alcanzar
mi gran propósito y destino en ella.*

*A mis padres Francisco y Ana Luisa,
por su amor incondicional y por ayudarme a cumplir mis sueños.*

*Ya pesar de haber terminado este trabajo sin ti,
fue un trayecto de gran enseñanza y crecimiento a tu lado,
gracias por todo mamita, nos vemos en el cielo.*

*A mi esposo Eduardo por llegar en el mejor momento
con tu precioso corazón dispuesto y con nuestro bebito maravilloso.*

*A mis hermanos Ana Luz e Iván por su entrañable apoyo
y por ser amigos en todo tiempo.*

*A mis amigos Zula, Adriana, Santiago, Mercedes, Samuel, Sandra y Susana
por ser hermanos en todo tiempo.*

*A toda mi gran familia de Neza,
en especial a mis tíos Rafael y Martha, Octavio y Virginia, Héctor y Susana,
y por supuesto a mi queridísima tía Beatriz (†),
quienes me han sostenido con su amor, alegría y ayuda*

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación fue hecha con la ayuda de muchísimas personas, de modo que no puedo adjudicarme la autoría completamente. El conocimiento del Canto Cardenche, en tanto construcción social basado en experiencias, me fue dado al vivir en los ranchos, comer en lugares lejanos con personas no tan lejanas a mi cultura, reír con las anécdotas locales, observar los rostros hallados en los camiones y escuchar las pláticas suscitadas en ellos, oír y bailar las músicas del norte con la “gente del norte”, cantar o tararear las cardenchas y en ocasiones pedirles a mis tías potosinas más viejitas que las escucharan y me dieran su opinión, así como al repetir una y otra vez las voces de los entrevistados y asimilar los puntos de vista de mis diferentes colegas. Todo ello hizo nacer este trabajo desde el mar de las ideas y acciones de mucha gente. Por esto confieso que la ayuda que recibí fue numerosa. Sin embargo quiero hacer una mención especial al equipo de trabajo de la Casa de la Cultura Jurídica-Torreón y a la Lic. Graciela García Hernández, al del Archivo Municipal de Saltillo y a la Lic. Elsa de Valle Esquivel, así como al equipo del Archivo General del Estado de Coahuila y al Lic. Lucas Martínez Sánchez. También quiero reconocerles su invaluable ayuda al Dr. Sergio Antonio Corona Páez y a su colaboradora Consuelo Blanco del Archivo Histórico “Juan Agustín de Espinoza” perteneciente a la Universidad Iberoamericana Campus Torreón y al Dr. Carlos Manuel Valdés de la Universidad Autónoma de Coahuila. Igualmente agradezco a las familias Quesnel Mejía del Distrito Federal, Becerril Belmares de Texcoco, Silva Flores de Charcas, Antúnez Chavarría de Sapioríz, González Rodríguez de Torreón y a la familia Fantini Cárdenas de Saltillo, por su cariño, hospedaje y cobertura en los tiempos de guerra. Estoy enormemente agradecida con la familia Guardado Torres por aceptarme y abrigarme en su hogar. Otro reconocimiento va para el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo económico que destina a los estudiantes mexicanos y también al personal administrativo del Posgrado, principalmente a Luz, Vero, Hilda, Gille y al Dr. Fernando Nava, por extenderme su mano tanto en lo académico como en lo personal. También brindo mi gratitud a todos mis profesores del Instituto de Investigaciones Antropológicas. Y por su puesto a mi Comité Tutor, los doctores Hernán Salas, Cecilia Sheridan y Mario Castillo, a quienes agradezco profundamente el formarme y acompañarme en este proceso mucho más allá de sus labores institucionales. A todos ustedes ¡muchas gracias!

INTRODUCCIÓN

La tradición... se dice que es de la Comarca Lagunera, pero en realidad la Comarca Lagunera es reducto más que el origen, el canto estaba para el siglo XIX, estaba presente prácticamente en todo el noreste del país, en los estados de Nuevo León, en Coahuila, partes de Coahuila, partes de Durango, partes de Zacatecas y de Chihuahua y bueno en los demás estados se fue perdiendo y... donde aún hay presencia de este canto es en la región de la Laguna... éste es el último grupo que existe, con un repertorio pues importante con calidad de interpretación, hay en la región todavía gente que canta pero ya no en grupo, que cantan solos, gente de mucha edad, por eso es un canto que está en riesgo de desaparecer porque ya no hay grupos.

Fragmento de la presentación del grupo "Los Cardencheros de Sapioriz", por el Licenciado Juan Francisco Cázares (director de la Unidad Regional de Culturas Populares, Coahuila) en el *Festival Smithsonian de las Culturas Populares*, Washington, E.U.A., 2010.
(Programa de radio *Línea abierta: México en el Smithsonian: Día Dos*)

El verdadero valor de un texto
no le viene de la cultura que la ha producido;
le vendrá siempre de la cultura del lector.
En la medida en que haya aún
un lector para leer este texto,
éste tendrá una vida; el texto morirá
cuando ya no quede nadie para leerlo.

Obertura
Jacques Escande
(Equipo, 1982: 54)

Amigos míos,
les contaré una historia
que me pasó
¡ay! de tanto navegar

Canción cardenche

NAVEGANDO

“Si son ellos, pregúntales”, le decía una señora a su pareja quien se animó y se acercó a preguntarles si eran ellos Los Cardencheros pues habían asistido a esta actividad sólo para escucharlos. Poco después de las ocho de la noche, se anunció la participación de este grupo. “Ganaron el Premio Nacional de Ciencias y Artes 2008 en la categoría de Tradiciones Populares.

Son los mejores de México”. Los organizadores les acomodaron unas sillas y al frente de cada uno un micrófono al que ninguno le hizo el famoso “sound check”, quizá porque están acostumbrados a que sus pulmones sean sus únicas bocinas. La primera canción fue “A las dos de la mañana”, que atrajo de inmediato la atención del público que los seguía atento y hasta algunos asombrados.

Al escuchar su canto, se erizaba la piel y el corazón palpitaba más fuerte.¹

Antonio Valles, Genaro Chavarría, Fidel Elizalde y Guadalupe Salazar navegan ya por los grandes escenarios, ellos son Los Cardencheros de Sapioríz, un ejido del estado de Durango. La Unidad Regional de Culturas Populares de la Laguna logra por primera vez el reconocimiento del gobierno federal para estos músicos con el premio arriba mencionado. Desde las primeras grabaciones de campo del Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1978 hasta la barra actual de Noticieros Televisa, pasando por diversos foros artísticos nacionales e internacionales y por algunos medios de comunicación, se dice que estamos ante “los últimos cardencheros”.² Pero sólo se ha dado a conocer la canción cardenche, la cual es una de las siete expresiones que junto a las pastorelas, las alabanzas a los santos, los alabados o cantos para difuntos, la canción comercial acardenchada, el corrido y la tragedia acardenchados, forman un conjunto mayor de cantos polifónicos pertenecientes a una *cultura musical* encontrada en la región conocida como la Laguna (situada en las fronteras de Durango y Coahuila, México). En este trabajo precisamente estudio la cultura musical que integran este **conjunto de cantos** caracterizados por la interpretación a voces sin instrumentos y hallados mucho más allá de los límites de dicha región, y también expongo una

¹ Milenio Online, *Canto Cardenche*, en la clausura del “Segundo Festival del Día del Artesano” en la Alameda Zaragoza, Torreón, 2009 (Fragmento).

² Entre muchos otros ejemplos, el grupo Los Cardencheros de Sapioríz han llevado la canción cardenche al Festival Smithsonian de las Culturas Populares de Washington, al foro del Rockefeller Center de Nueva York, al Festival de Otoño de París o al espacio de Noticieros Televisa, barra *Primero Noticias*, programa “Los últimos cardencheros”, 02/02/12 [en línea] <http://tvolucion.esmas.com/noticieros/primero-noticias/155994/los-ultimos-cardencheros-primera-parte/>

interpretación que sobre la *identidad y las representaciones sociales* se puede dar acerca de esta cultura musical tan especial del norcentro del país, a quien por continuidad con el nombre “cardenche” y para hacer hincapié en su particular forma de interpretación opto por llamarle **Canto Cardenche**.

En cuanto a la expresión musical más difundida del Canto Cardenche, la *canCIÓN cardenche*, ha sido empíricamente definida como cantos de amor y desprecio antiguamente entonados por los peones acasillados de las haciendas laguneras del siglo XIX, interpretados en formato de grupo a tres voces sin acompañamiento instrumental, en un sentir plañidero y desgarrador que puede llegar a estremecer el corazón de cualquier público, no sólo por su particular sonoridad e histrionismo sino por su aparente estado de extinción. Además su nombre se dice tomar de la metáfora entre la cactácea regional llamada “cardenche” cuyas espinas producen mucho dolor y la pasión amorosa que duele como espina clavada en el corazón.³ Las definiciones atribuidas a las voces que se presume la conforman y su efecto “desafinado” para el oído occidental, atraen por sí mismos al escucha: *el fundamental, primera fundamental o central*, es la voz media o segunda que generalmente lleva la melodía; el apoyo armónico lo brinda *la marrana o primera de arrastre*, quien es la voz más grave y *la contralta o requinto*, es la voz más aguda.⁴

Cabe mencionar que de las ideas antepuestas, en un principio me generaron mayor inquietud las del origen y el tipo de ejecución, pero sobre todo la idea permanente de un supuesto declive como agrupación musical me obligó a convertir todo lo anterior en otro tipo de cuestionamientos, a saber: ¿Cuál es el trasfondo histórico y cultural detrás de una muy lucida presentación de Los Cardencheros de Sapioríz? ¿Podríamos hablar de una cultura musical de polifonía a capella en vez de la existencia de grupos musicales específicos? ¿Sólo los peones de las haciendas laguneras del siglo XIX interpretaban cantos amorosos a voces sin instrumentos? ¿Hay registros históricos del término cardenche? ¿En México a cualquier canto polifónico a capella le podríamos llamar “cardenche”? ¿Y si estudiamos al Canto Cardenche como una cultura musical que al paso del tiempo se convierte en tradición, entonces a qué necesidades sociales

³ Esta caracterización es un punto de convergencia entre instituciones como el INAH (1978), la DGCP- Unidad Regional de Culturas Populares de La Laguna (1991: 13-14), y autores como Martínez (1999: 13), Lozano (2002), entre otros.

⁴ DGCP, Unidad Regional de Culturas Populares de la Laguna, 1991: 15-16

responde? ¿Que elementos identitarios y de representación social podríamos encontrar en un fenómeno que se presenta ante nuestros ojos como tradicional? Así, el tema de estudio comenzó a navegarse desde estas incógnitas, tomando mucho mayor interés el resolver las dos últimas cuestiones.

Para comenzar, es necesario advertir que la información más difundida sobre “lo cardenche” deviene de las primeras y únicas grabaciones del INAH de 1978. Es un hecho irreversible que el LP, perteneciente a la colección *Testimonio Musical de México* en su número 22 “Tradiciones musicales de La Laguna” cuyo subtítulo es “La canción cardenche”, asienta el nombre de *cardenche* a ciertos cantos amorosos que supone sirvieron para la socialización de los peones algodoneros y que su origen es sugerido para fines del siglo XIX y su decadencia a partir de 1930. Además la caracterización y el término “cardenche” fue empleado en las notas del disco para referirse a la vez a un género y a un estilo interpretativo, a pesar de que no encontré dicha palabra en ninguna de las cédulas del Archivo Municipal de Saltillo, del Archivo General del Estado de Coahuila y del archivo histórico de la Casa de la Cultura Jurídica-Torreón correspondientes a los siglos XIX y XX. Como estilo se indica en el LP que esta manera de cantar a varias voces “acardenchó” a otros géneros de la región, principalmente al corrido, a la canción mexicana y a los cantos de pastorelas. Como género, fue definido exclusivamente a partir de la canción cardenche, y he aquí lo espinoso del asunto, porque la caracterización de ésta dejó de lado a las otras seis manifestaciones que la acompañan. Por tales motivos y como ya he mencionado, en este trabajo se prefiere llamar **Canto Cardenche** al conjunto de cantos que tienen en común ser ejecutados en español de manera polifónica y a capella, con las voces anteriormente señaladas (en algunos casos se integran más voces) y que es posible agruparlos en tres dimensiones según su tematicidad. Entonces el Canto Cardenche incluye en la *dimensión religiosa* a las pastorelas (cantos navideños), a las alabanzas (cantos a los santos católicos) y a los alabados (cantos a los difuntos); en la *dimensión social* a la canción cardenche (cantos de amor y desprecio) y a la canción acardenchada (canciones comerciales) y en la *dimensión política* al corrido y a la tragedia acardenchados. De este conjunto supongo que la mayoría, sino es que todos, fueron *socialmente practicados* en la Laguna por lo menos durante el siglo XIX y XX y en el caso de la canción cardenche y las pastorelas aún siguen cantándose en lo que va del siglo que corre. Como he mencionado, el Canto

Cardenche es para esta investigación una cultura musical, entendiendo por *cultura* a toda «una configuración específica de reglas, normas y significados sociales constitutivos de identidades y alteridades, objetivados en forma de instituciones y de *habitus*,⁵ conservados y reconstruidos a través del tiempo (en este caso como tradición) en forma de memoria colectiva, actualizados en forma de prácticas simbólicas puntuales (aquí como prácticas musicales), y dinamizados por la estructura de clases y las relaciones de poder».⁶

Por otra parte, es conocido que durante el porfiriato, en las fronteras de Durango y Coahuila se consolidó la economía algodonera que transformó a esta zona en un polo de atracción laboral nacional e internacional considerable.⁷ Durante este periodo hubo un incremento sumamente importante de la población rural nacional y su acomodo en un capitalismo local fundado sobre viejas estructuras coloniales.⁸ Concretamente en las haciendas laguneras al parecer fueron empleados trabajadores en gran medida de los estados vecinos de Zacatecas, San Luis Potosí, Jalisco y Aguascalientes,⁹ como la fuerza productiva principal entre 1880 y 1910. Los peones acasillados, los peones eventuales que se enfrentaron a las fluctuaciones temporales y los bonanceros que cada año migraron para la pizca del algodón, cohabitaron contrastantemente con la oligarquía de los hacendados laguneros.¹⁰ La circulación de elementos que estos flujos migratorios aportaron a la zona y la matriz cultural probablemente compartida desde tiempos coloniales y activada ante una estructura de clases, nos permiten enfocarnos y partir de un rasgo común existente entre dichos trabajadores agrícolas: el conjunto de cantos polifónicos a capella, mencionados líneas arriba.

Esta investigación se abre con la premisa de que el Canto Cardenche conforma una cultura que se convirtió en una tradición musical y hasta donde se conoce tuvo

⁵ Concepto de Pierre Bourdieu (1990).

⁶ Giménez, 1987: 75, complemento mío. Utilizo esta versión por considerarla más amplia y apropiada para los fines de la tesis, aunque este autor también ha dado varias versiones contemporáneas de su concepto de cultura, como por ejemplo: «la organización social de significados interiorizados por los sujetos y grupos sociales y encarnados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados» Giménez, 2002 a: 18-19.

⁷ Este desarrollo atrajo la migración de pobladores de los estados vecinos y del extranjero como estadounidenses, chinos, españoles, vascos, libaneses, alemanes, palestinos, franceses, griegos, entre muchos otros. En las urbes emergentes, los nacionales se convirtieron en la nueva fuerza de trabajo que la industria textil necesitaba, mientras los extranjeros llegaron a invertir en la industria y los servicios (Castañón, 2006: 170).

⁸ Plana, 1996: 205, 251-252.

⁹ Aunque también arribaron trabajadores del centro de Durango y de Coahuila (Martínez, 1999:13).

¹⁰ Salas, 2002: 158

mayor presencia, pero no exclusividad, entre el peonaje del tiempo-espacio referido. Al considerarlo un fenómeno tradicional por su duración en el tiempo, se admite que este conjunto de cantos polifónicos posee una memoria cuyo “interior” porta un sistema de significación *pertinente* para el grupo social que los usó en una dinámica particular, es decir, los cantos de polifonía a capella contienen elementos que fueron *necesarios* y *suficientes* para que esa clase trabajadora alcanzara alguna finalidad o cubriera ciertas necesidades. ¿Pero a qué se debe esta pertinencia y cuál fue el propósito? La problemática aquí gira en torno al aspecto pragmático del fenómeno, al empleo de los cantos por sus usuarios.

La hipótesis a tratar es que si esta tradición conlleva en su memoria interna elementos lo suficientemente cohesionadores para organizar una identidad colectiva inclinada hacia los aspectos de género y de clase¹¹ a través de las generaciones, entonces podemos considerar que fue utilizada por los trabajadores como un medio para representarse a sí mismos ante un orden socioeconómico regional donde ocuparon posiciones de subalternidad.¹² Es decir, probablemente estos sujetos sociales a través de sus cantos pudieron entablar una *relación identitaria en la Laguna* sencillamente como “hombres peones”, debido a que esta representación les suministró fuertemente una pertenencia a un grupo y a un espacio social en el que se adscribieron y sobre el cual ejercieron su hacer cotidiano y sus creencias. Siguiendo al sociólogo Gilberto Giménez (2008) esto es posible porque las *identidades colectivas* pertenecen al sujeto-grupo o

¹¹ Es notable que la identidad de género y de clase forman parte de los grupos de pertenencia básicos dentro de la red conceptual de la identidad, ver por ejemplo un esquema de esta red en www.haralambosholborn.com. De hecho Giménez al seguir la entrada de Stephen Frosh sobre el término ‘identity’ en el diccionario *The New Fontana Dictionary of Modern Thought*, 1999, retoma: «Para desarrollar sus identidades... la gente echa mano de recursos culturalmente disponibles en sus redes sociales inmediatas y en la sociedad como un todo. Por consiguiente, las contradicciones y disposiciones del entorno sociocultural tienen que ejercer un profundo impacto sobre el proceso de construcción de la identidad». Giménez, Gilberto, *Culturas e Identidades*, [en línea]:

<http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Cultura%20e%20identidades.pdf>

¹² La subalternidad es entendida aquí como una posición político-económica en una sociedad dividida en clases sociales, donde la equivalencia entre subalterno y dominado hace frente a hegemónico y dominante como bloques históricos en sentido de Antonio Gramsci en sus famosos *Cuadernos de la cárcel* (Portielli, 2003). Teóricamente las clases “media” y “baja” quedan en posición subalterna ante la clase “alta” o la clase que es dueña de los medios de producción y los aparatos ideológicos, la posición es relacional pues depende de la variabilidad interna en cada sociedad. Esta variabilidad corresponde a desniveles internos o distancias culturales entre los cuales se dan fenómenos de *circulación social de los hechos culturales*, ya sea de manera ascendente o descendente (Cirese, 1997: 29-32). Por ejemplo una manifestación musical o tradición *folk* (con el significado alemán de “pueblo” para designar lo relativo principalmente a las tradiciones orales) en posición dominada, puede circular ascendentemente al ser retomada por los medios de comunicación masivos que le pertenecen a la clase dominante, quienes la vuelven “folklorizante” en un escenario televisivo, distinto a su contexto cotidiano.

sujeto-actor colectivo quienes comparten un núcleo de símbolos y *representaciones sociales* y, por ende, una orientación común a la acción, como por ejemplo el configurar el pasado del grupo a través de una memoria colectiva que los distinga de los demás grupos.¹³ Así el Canto Cardenche visto como representación social es «una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, y orientado a la práctica, que contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social».¹⁴ De esta manera, las prácticas, las normas y las vivencias de estos trabajadores así como la memoria cultural implícita en sus cantos, apoyan la confirmación de estos enunciados. Es decir, esta tesis aborda al Canto Cardenche como una cultura musical vuelta tradición, a su vez dicha tradición contiene una memoria interna, quien a su vez es capaz de generar una identidad colectiva que incluye símbolos y representaciones sociales. De tal modo que el Canto Cardenche sirve para la construcción de una identidad a partir del género y la clase y conlleva representaciones sociales correspondientes al contexto lagunero, mientras que fuera de éste puede funcionar como símbolo de una música regional explotable a escala nacional y ahora transnacional.

Por objetivos generales, el presente trabajo brinda una explicación del contenido interno del conjunto de cantos, de los procesos históricos y culturales que los nutren y de la función social que han tenido en la región que nos ocupa. Mientras que por objetivo particular ofrezco una interpretación del sentido o representación social que creo construyen los trabajadores de las haciendas a través del sistema sociocultural compartido y de su tradición musical que los distingue. Para ello, primero describo y

¹³ «... se puede hablar en sentido propio de identidades colectivas si es posible concebir actores colectivos propiamente dichos...Tales son los grupos (organizados o no) y las colectividades en el sentido de Merton. Tales grupos (v.g., minorías étnicas o raciales, movimientos sociales, partidos políticos y asociaciones varias...) y colectividades (v.g., una nación)... Se trata más bien de entidades relacionales que se presentan como totalidades diferentes de los individuos que las componen y que en cuanto tales obedecen a procesos y mecanismos específicos... Dichas entidades relacionales están constituidas por individuos vinculados entre sí por un común sentimiento de pertenencia, lo que implica... compartir un núcleo de símbolos y representaciones sociales y, por lo mismo, una orientación común a la acción. Además, se comportan como verdaderos actores colectivos capaces de pensar, hablar y operar a través de sus miembros o de sus representantes según el conocido mecanismo de la delegación (real o supuesta)... Con excepción de los rasgos propiamente psicológicos o de personalidad atribuibles exclusivamente al sujeto-persona, los elementos centrales de la identidad -como la capacidad de distinguirse y ser distinguido de otros grupos, de definir los propios límites, de generar símbolos y representaciones sociales específicos y distintivos, de configurar y reconfigurar el pasado del grupo como una memoria colectiva compartida por sus miembros (paralela a la memoria biográfica constitutiva de las identidades individuales) e incluso de reconocer ciertos atributos como propios y característicos- también pueden aplicarse perfectamente al sujeto-grupo o, si se prefiere, al sujeto-actor colectivo» Giménez, 2008: 11-12, Énfasis mío.

¹⁴ Jodelet, Denis, *Les représentations sociales*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989: 36. Citada en Giménez 2008: 7, *Ibid.*

analizo qué son y cómo funcionan internamente los cantos para comunicar su memoria cultural, en qué consiste esta memoria y cómo provoca al sentido otorgado externa y socialmente. Dado que esta tradición es producto de una cultura determinada, en segundo lugar analizo el contexto del cual depende la sociedad “lectora” de estos cantos, es decir aquí interesan los procesos históricos y culturales que entretujan al Canto Cardenche para darle ese sentido social. Y por último doy una interpretación de cómo posiblemente ocurrió el ensamble entre la memoria contenida en esta tradición y la lectura colectiva que se usó como representación social, o mejor dicho, de cómo ese complejo de conocimientos prácticos guardados en el Canto Cardenche sirvió de “preparación para la acción”¹⁵ y guió socialmente a los peones en su vida diaria. La estrategia metodológica a seguir consistió en aplicar un análisis estructural a un corpus de cantos para obtener la memoria cultural que forman entre todos ellos, luego se buscaron los antecedentes contextuales que rodean y sustentan a la tradición, para finalmente delimitar las condiciones espaciales que los trabajadores requerían para realizar sus cantos y la regulación social que enmarca la representación que considero fue dada por la clase trabajadora en el tránsito de los siglos XIX y XX, todo ello a través del trabajo de campo y de archivo.

Presentándola esencialmente como una investigación que propone una lectura antropológica a los datos semióticos, históricos y por supuesto etnográficos entorno al Canto Cardenche, la exposición se organiza en tres apartados. En el primer capítulo intento responder a la pregunta *¿Qué es el Canto Cardenche?* al escudriñar en un corpus de cantos sus elementos superficiales (los rasgos literarios y musicales) y la organización lógica y narrativa (el nivel profundo), para describir los elementos que constituyen la memoria interna así como las unidades que posibilitan o “disparan” el sentido del *relato subyacente* al total del corpus. Para analizar el objeto de estudio en sí mismo, o sea el Canto Cardenche, se usaron algunos componentes de la Semiótica estructural de los textos narrativos,¹⁶ abarcando sobre todo a la canción cardenche, la canción acardenchada, el corrido y la tragedia acardenchados, es decir, las dimensiones social y política son analizadas en esta sección, mientras que la dimensión religiosa se aborda en el tercer capítulo sólo por fines expositivos de la tesis.

¹⁵ Moscovici, 1979: 32

¹⁶ Courtés, 1980; Equipo, 1982; Grupo de Entrevernes, 1982; Greimas, 1989.

En el segundo capítulo me ocupé de los *Antecedentes histórico-culturales de la tradición cardenchera* partiendo de los resultados semióticos del apartado anterior para dirigirnos ahora al contexto externo de la tradición, enfocándome principalmente en tres aspectos: a) la conformación social del espacio lagunero a partir del concepto del espacio geográfico de Milton Santos (2000) como resultado de una dinámica social y no como un territorio físico exclusivamente, involucrando los llamados Caminos de Tierra Adentro y la historia que entrelaza a lo que actualmente es el sur de Coahuila, Zacatecas y San Luis Potosí; b) la Comarca Lagunera del siglo XIX y su cultura musical desde la propuesta de Henri Lefebvre (1991)¹⁷ sobre *La producción del espacio* a partir de tres espacios distintos pero interconectados (llamados práctica espacial, representación del espacio y espacios de representación),¹⁸ en la cual la joven Comarca Lagunera de los cien años de historia moderna es revisada aquí como una *representación del espacio o espacio concebido*, el cual se refiere «a los espacios concebidos y derivados de una lógica particular y de saberes técnicos y racionales... Estos saberes están vinculados con las instituciones del poder dominante y con las representaciones normalizadas generadas por una "lógica de visualización" hegemónica»,¹⁹ es decir, enfocaremos a la Laguna en su trazo urbano y productivo, en la explotación de sus recursos naturales con orientación capitalista donde, siguiendo al antropólogo Hernán Salas, las históricas aguas del río Nazas conforman su patrimonio e

¹⁷ Lefebvre, Henri, *The production of space*, Blackwell Publishing, Oxford, UK, versión digital en: http://www.healthcity2013.be/psaa2013/sites/default/files/shared%20space/Burak/lefebvre_production_space%5B1%5D.pdf

¹⁸ Lefebvre desde los años setenta venía empujando hacia una nueva manera de concebir la espacialidad, dando a la geografía una propuesta que ha sido retomada e incluso reformulada sobre todo partir de la publicación de su obra en inglés *The production of space*, por autores como Andrew Merrifield "Place and space: a Lefebvrian reconciliation" (1993), Edward Soja *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (1996), David Harvey *Justice, nature, and the geography of difference* (1996), Milton Santos *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. Razón y emoción* (1996), entre otros y tanto su teoría de la espacialidad como las reformulaciones de sus seguidores han sido aplicadas en diferentes países como Colombia con Ulrich Oslender "Espacio, lugar y movimientos sociales: 'Hacia una espacialidad de resistencia'", en Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, *Scripta Nova*, Universidad de Barcelona, Vol. VI, núm. 115, 1 de junio de 2002, ISSN: 1138-9788, [en línea]: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-115.htm>; en Chile con Daniela Franco en "Espacios de representación e imaginario social en aldeas escolares de la provincia del Chubut", Revista *Párrafos Geográficos*, Año II, No. 2, marzo del 2004; en Costa Rica con Marcela Guzmán Ovares en "El espacio urbano y las relaciones sociales: una mirada a las teorías de Edward Soja", revista *Comunicación*, agosto-diciembre, Vol. 16, número 002, Instituto Tecnológico de Costa Rica, Cartago, Costa Rica, 2007, pp. 36-42, [en línea]: <http://www.tec-digital.itcr.ac.cr/servicios/ojs/index.php/comunicacion/article/view/916>; en Bolivia con Rafael Rojas Piérola en *Estado, territorialidades y etnias andinas: lucha y pacto en la construcción de la nación boliviana*, Universidad Mayor de San Andrés, 2009, por mencionar algunos.

¹⁹ Oslender, Ulrich, Espacio, lugar y movimientos sociales: "Hacia una espacialidad de resistencia" en Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, *Scripta Nova*, Universidad de Barcelona: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-115.htm>

identidad lagunera;²⁰ y c) la cuestión sobre los “últimos” cardencheros, problematizando un poco los discursos y el contexto contemporáneo de los “portadores” de tradiciones.

En el capítulo tercero, *Identidad, espacios y representaciones sociales a través de los cantos de polifonía a capella*, exploro las dinámicas socioespaciales de las haciendas del siglo XIX. Hoy día, la población mayor a sesenta años recuerda a la tradición principalmente bajo los motes de cantos “orilleros”, cantos “de basureros”, cantos “de borrachos”, cantos “de cerca”, cantos “esquineros”, canciones “laboreñas” y más recientemente y debido a las presentaciones de grupo Los Cardencheros de Sapioriz, les llaman canciones “cardenches” o simplemente “cardenchas”.²¹ Esta terminología émica apunta cinco veces al espacio físico en que la polifonía se llevaba a cabo; la orilla del rancho, el basurero de la hacienda, la cerca del potrero, las esquinas de las casas o en las labores o tierras de cultivo; una sola vez señala a las personas que la cantaban, los borrachos; también se resalta una cualidad temporal, canciones del trabajo o labor; y por último se retoma un cardo del paisaje desértico regionalmente conocido como cardenche. Esta manera de nombrar a la tradición va más allá de sus contextos inmediatos, pues nos indica fuertemente la posición de sus cantadores en una *dinámica socioespacial*. Por tales características, ahora es el turno de *la práctica espacial o espacio percibido* pero sobre todo de *los espacios de representación o espacio vivido*. El *espacio percibido o práctica espacial* señala las formas en que los peones utilizaron el espacio netamente material o físico cuando trabajaron en las haciendas, los basureros, los potreros, las tierras cultivables, las acequias, entre otros. Por práctica espacial entendemos «las formas en que nosotros generamos, utilizamos y percibimos el espacio... estas prácticas espaciales están asociadas con las experiencias de la vida cotidiana y las memorias colectivas de formas de vida diferentes, más personales e íntimas. Por eso llevan también un potencial para resistir la colonización de los espacios concretos». ²² Además de la canción cardenche, incluyo la dimensión religiosa donde las pastorelas, las alabanzas y los cantos para difuntos son explicados dentro del sistema de creencias del catolicismo español que es reformulado en términos populares en la

²⁰ Salas, 2011

²¹ Desde las miradas académicas o artísticas externas al contexto original, es decir en sentido *etic*, algunos consideran llamar a esta tradición como “canto a voces” (Aguayo, 2005); “canción lagunera” o “canto del desierto” (Lozano, 2000: 19).

²² Oslender, Ulrich, Espacio, lugar y movimientos sociales: “Hacia una espacialidad de resistencia” en Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, *Scripta Nova*, Universidad de Barcelona: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-115.htm>

Laguna. Por su parte, *los espacios de representación* «son los espacios vividos que representan formas de conocimientos locales y menos formales; son dinámicos, simbólicos, y saturados con significados, construidos y modificados en el transcurso del tiempo por los actores sociales»,²³ en ellos la subjetividad está presente, por lo tanto la historia personal es muy importante. En este sentido veremos como la masculinidad, el amor, el peonaje, las razones para migrar, el orden social propio se definen y evalúan frente al de los “otros”, sobre todo a través de los casos legales expuestos.

Toda vez analizados el corpus, el contexto laboral y la trispacialidad en la Laguna, me enfoco finalmente en la manera en que los trabajadores agrícolas probablemente se definieron a sí mismos. Una vez descrita la tradición cardenchea y cómo se desempeña en sus diferentes contextos convirtiéndose en una cultura musical, finalizo con una reflexión en torno a la identidad y la representación social que permita hacer una propuesta del sentido *pertinentemente* elegido para esta tradición. Es necesario aclarar que la lógica interna de los cantos nos sugiere ya un sentido particular, sin embargo se busca el *sentido compartido*, el cual en tanto propósito elaborado y representado socialmente, está “fuera” de ellos y sólo es reconstruible por sus “efectos” en la sociedad en cuestión.

En síntesis, en el presente estudio ilustro la forma en que la cultura musical del Canto Cardenche pudo haber funcionado como representación social que ayudara en gran medida a construir una identidad regional históricamente caracterizada por la movilidad de sus pobladores. La Laguna, conformada en esencia por un vaivén de hombres trabajadores del campo, dio su fruto sonoro a manera de voces fuertemente entrelazadas por las experiencias, los espacios y las representaciones compartidas. El Canto Cardenche nos deja por huella principal *su producción en colectivo, su cultivo social*, igual que el tipo de trabajo en la tierra que a los laguneros alimentó desde las épocas virreinales hasta los siglos XIX y XX.

²³ Oslender, Ulrich, Espacio, lugar y movimientos sociales: “Hacia una espacialidad de resistencia” en Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, *Scripta Nova*, Universidad de Barcelona: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-115.htm>

I. ¿QUÉ ES EL CANTO CARDENCHE?

EL CORPUS

Todo discurso es desmontable,
pero ningún semiótico pretenderá explicar
lo que hay detrás de una frase
como “te amo”.

Louis Panier
(Equipo, 1982: 57)

¿Cuáles fueron las inquietudes de los peones? ¿Por qué les gustó cantar juntos? ¿Qué formas tomaron sus afectos? ¿Cómo se apropiaron de la Laguna? ¿Qué valores sociales siguieron? Son tan sólo algunas incógnitas que probablemente nunca sabremos con total certeza, sin embargo en este capítulo me aventuro a la descripción semiótica, literaria y musical de uno de sus frutos culturales que nos dirigen a estos terrenos: su tradición musical.

En el conocimiento de que no todas las piezas que recopilé del Canto Cardenche corresponden a la misma época, sobre todo los corridos donde la mayoría son posteriores a la Revolución y la canción acardenchada que se integra tardíamente (siglo XX) a este sistema de cantos, me di a la tarea de juntar el mayor número de registros posibles, pues si bien unos tratan sobre el amor, otros sobre la religión o la política, la lectura intertextual de ellos aportaron una comprensión más global sobre las posibilidades o esas “preparaciones para la acción”²⁴ que los cantadores difundieron en cualquiera de estos ámbitos.

Para elaborar el corpus de análisis recopilé las piezas referidas a título de “tradiciones musicales o escénicas de la Laguna”, de “canción o canto cardenche” o simplemente de “cardenchas”, en la bibliografía especializada, en el material audiovisual disponible hasta junio del 2011 y durante el trabajo de campo. Se logró reunir un total de 270 piezas, de las cuales para el análisis sólo fueron seleccionadas 142 piezas (ver el *Anexo A. Construcción del Corpus*) a través de los acervos de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, del Instituto Nacional de Antropología e Historia, del Colegio de México, de la Dirección General de Culturas Populares en sus Unidades del Distrito Federal y Coahuila, del material

²⁴ Moscovici, 1979: 32

dispuesto en internet, de las colecciones personales y del trabajo de campo realizado desde el 2007 al 2010 en las localidades de Sapioríz y la Loma (Durango), Viesca, La Paz y La Palma (Coahuila) y Charcas (San Luis Potosí). El material recopilado durante el trabajo de campo y de archivo del año 2011 en Torreón, Saltillo y Ramos Arizpe (Coahuila) será expuesto en los capítulos restantes.

No obstante y a reserva de que cada fuente nombra al material de diferentes maneras, lo encontrado hasta el momento es que todos estos cantos tienen en común ser ejecutados de manera polifónica sin acompañamiento instrumental o *a capella* (excepto las pastorelas que agregan a la polifonía un “gancho” o bastón percutor con campanitas) y que por su tematicidad pueden agruparse en tres bloques:

Canto Cardenche

Manifestaciones de la polifonía a capella en la Laguna

Dimensiones (por su contenido)

Género/estilo “cardenche” (por su institucionalización)

Dimensión religiosa	Dimensión social (aspectos sociales y afectivos)	Dimensión política
<i>Pastorelas navideñas</i> (cantos sobre el nacimiento de Jesús que acompañan su escenificación)	<i>Canción cardenche</i> (canción a lo humano con temas de amor, cortejo, desprecio, separación, traición y consejos; a esta canción también se le conoce como cantos “orilleros”, cantos “de basureros”, cantos “de borrachos”, cantos “de cerca” canciones “laboreñas”, “cantos plañideros”, “cantos de lamento”, “canto a voces”, “canción lagunera”, “canto del desierto” o “cantos de amor y de desprecio”)	<i>Tragedia acardenchada</i> (cantos narrativos sobre un suceso siempre terminado en muerte, no necesariamente es asesinato político incluso puede ocurrir por algún motivo natural, accidental o sentimental)
<i>Alabanzas</i> (cantos que relatan la vida de Vírgenes y Santos católicos)	<i>Canción acardenchada</i> (canción romántica de origen comercial o “moderno” adaptada y cantada al estilo cardenche)	<i>Corrido acardenchado</i> (cantos narrativos acerca de un evento trascendente, comúnmente es una hazaña política de un héroe local, puede terminar o no en asesinato)
<i>Alabados</i> (cantos dedicados a los muertos, también conocidos como cantos a los “cuerpos” y “angelitos”/niños)		

De estas siete manifestaciones encontradas hasta el momento en la Laguna, como ya he mencionado la *canción cardenche* es la que ha recibido mayor atención. Etnólogos, políticos, maestros, sociólogos, músicos, promotores culturales, etnomusicólogos, artistas, cardencheros, antropólogos, reporteros, entre muchos otros, nos hemos encargado de construir una narrativa para lo “cardenche”, un ensamble epistemológico descrito en el apartado *Por discurso “Los últimos cardencheros”* del capítulo segundo de esta tesis. Por el momento, observemos algunos aspectos que resultan importantes acerca de su clasificación.

Según la idea de las instituciones gubernamentales²⁵ en base al esfuerzo de recopilación y revitalización que de ellos se ha realizado, los cantos referidos en este esquema como *canción cardenche*, son el eje definidor de la dimensión social y política, donde la canción cardenche *acardencha* a las otras manifestaciones. No obstante, los trabajos que han contribuido en términos estrictamente académicos (en formato de tesis) son los egresados de la UNAM, los etnomusicólogos Héctor Lozano (2002) y Montserrat Palacios (2007), así como la licenciada en Estudios Latinoamericanos, Minerva Rojas (2008). Héctor Lozano nos propone dividir a estos cantos en polifonía religiosa y en canto cardenche, al seguir a sus predecesores que apuntalaron una segmentación entre lo profano y lo sagrado.²⁶ Para Lozano, el *canto cardenche* genéricamente comprendería lo que en nuestro esquema atañe a la dimensión social y política. Por su parte Minerva Rojas agrupa en el *canto cardenche* a tres ramas: las canciones cardenchas, las tragedias y los cantos religiosos. Mientras que Montserrat Palacios propone en referencia a la *canción cardenche* que podríamos considerarla un género, por el repertorio de canciones, y un estilo, por la forma de cantarlas, porque ambos en este caso no son antagónicos sino complementarios.

La propuesta que para los fines de este trabajo resulta útil, es ubicar a las siete manifestaciones en un “saco de prácticas entrelazadas” donde el elemento mínimo

²⁵ Como en su momento aportaron el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional Indigenista, la Dirección General de Culturas Populares, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, el Ayuntamiento de Torreón y el Instituto Coahuilense de Cultura.

²⁶ Por ejemplo, las primeras grabaciones de la fonoteca del INAH en 1978, las grabaciones de Culturas Populares en los 90 y la definición formal de *canto cardenche* por el etnomusicólogo Thomas Stanford en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, donde: «el canto cardenche es un género musical definido como un canto campesino a lo divino o a lo humano, practicado por lo menos desde finales del siglo XIX en la región de La Laguna de los estados de Durango y Coahuila, cuya característica principal es ser interpretado *a capella* a tres o cuatro voces» (en Casares, 1999: 176).

común es la polifonía a capella llevada a cabo ya como tradición en la región lagunera de finales del siglo XIX, y que entre todas esas prácticas se alberga una memoria que apunta a *una parte* de la visión del mundo previamente compartido por quienes las usaron. Así, este conjunto de prácticas deviene en una *cultura musical* con un repertorio y un estilo propios que me permitió buscar más pistas de sus hacedores.

Bajo estos parámetros, se abordó el corpus de tal suerte que se obtuvieron los mejores elementos para caracterizar a esta tradición. Por sus características históricas y narrativas, la dimensión religiosa será tratada en el tercer capítulo (la cual consta de 16 ejemplos). En cuanto a la dimensión social y política, fueron seleccionadas las 126 piezas que no se repetían y a las cuales se les incorporaron las estrofas variantes a un costado (ver el *Anexo B. Corpus de Análisis*). De este repertorio, las primeras 100 corresponden a la dimensión social y las 26 restantes pertenecen a la dimensión política. Cabe resaltar que la inclinación del corpus resultó acentuadamente hacia la temática social, concretamente a los terrenos moral y afectivo.

Debido a esta tendencia, al corpus se le aplicó un análisis bajo el modelo de la *Semiótica estructural de los textos narrativos*²⁷ para posicionarnos directamente en el mundo del “deseo”, ya que nos permite explorar la relación de los sujetos que desean y los objetos que son deseados. Además, el modelo ayudó a examinar las piezas de tal manera que podemos conocer sus aspectos superficiales, entender su interrelación, obtener su funcionamiento interno así como los elementos más significativos para la cultura en la cual se recrearon. En seguida se presenta la descripción y *una* interpretación de los resultados.

²⁷ De manera general, la semiótica tiene dos grandes orígenes uno es la tradición fundada por Ferdinand de Saussure y el otro es la tradición acuñada por Charles S. Peirce, no obstante, la semiótica particular aquí empleada tiene sus antecedentes en la primera y su exponente principal es Algirdas Julien Greimas. La lógica, el análisis narrativo del cuento de Vladimir Propp (las funciones y su carácter binario, el sistema de oposiciones, los actantes, el modelo sintagmático) y el análisis del mito de C. Lévi-Strauss (la estructura del mito; mitemas, transformación de un estado inicial-carencia-estado final con adquisición suplementaria, el modelo paradigmático) sirvieron a Greimas para elaborar un *análisis estructural del relato*, el cual busca desenmarañar el funcionamiento de cualquier producto del lenguaje (la pintura, la arquitectura, la música, etcétera), entendiendo a este producto como un texto con sus propias reglas internas, a través de las cuales podemos detectar un sentido. Su hipótesis principal es que todos los relatos del mundo tienen la misma estructura y ésta tiene fundamentos binarios. A Greimas le interesa llegar a la lógica más profunda del texto, le interesa «dotar de instrumentos que permitan hacer aparecer la estructura y la forma del contenido, dando reglas concretas para la construcción de los ‘efectos de sentido’ producidos por el texto en unas oposiciones estructurales que están fundamentadas en las oposiciones» Equipo, 1982: 14

FIGURAS, VERSOS Y ESTROFAS

Desde la Semiótica estructural de los textos narrativos, las piezas recopiladas de la tradición cardencheña son entendidas como textos proclives a ser desmontados en sus aspectos superficiales y en su estructura profunda.²⁸ En dicha perspectiva esta tradición es analizada en dos planos: a *nivel de la forma manifestada* o capa superficial del fenómeno, donde expongo los recursos con los que están compuestas literaria y musicalmente las canciones cardenches y acardenchadas, los corridos y las tragedias también acardenchados, para entender aquello presentado a nuestros sentidos; es decir, el efecto de “lo cardenche” que se nos genera “a primera vista” está diseñado con múltiples elementos, de los cuales examino los elementos literarios y musicales más básicos. Y a *nivel de contenido o inmanencia* se buscaron la memoria colectiva y los disparadores de sentido que veremos en los siguientes capítulos cómo se convierten en reglas sociales fuera de estos “textos musicales”.

Para el análisis literario ubiqué el tipo de versos y estrofas, el estilo al que pertenecen los cantos, además de las figuras literarias que se encuentran en ellos. Para el análisis musical consideré el compás, el tono y modo y la estructura armónica, así como la probable filiación con piezas de otras tradiciones y regiones musicales. De estos rasgos, si bien no son los únicos, sí extraje los más reveladores para los aspectos culturales a mostrar en los capítulos siguientes. En este apartado presento solamente los resultados finales, pero el análisis de cada pieza en particular se puede cotejar en el *Anexo C. Rasgos literarios y musicales*. Ahora bien, comencemos con los hallazgos.

Cada una de las 126 piezas recopiladas en el corpus es cantada en español, con un lenguaje sencillo donde predominan los términos coloquiales o cotidianos para la cultura que los usa. Ese lenguaje es directo sin importar la temática y aún sus metáforas y adornos son sencillos también al ser expresados en un estilo *llano*. Por los efectos al reflejar sentimientos y emociones, las canciones cardenches, acardenchadas y las tragedias tienen el estilo que se conoce como *patético*; en cambio los corridos acardenchados conservan más un estilo *serio* por exponer los asuntos con gravedad; estilo propio de la didáctica y de la historia aunque también expresan emociones.²⁹

²⁸ Grupo..., 1982: 15-17

²⁹ Montes de Oca, 2003: 56-58

En estos cantos la lengua empleada admite contracciones (‘ora, qu’ella, pa’ juera, pa’ que, etcétera) y lo que se ha llamado “barbarismos” y solecismos (verdá, disperté, naiden, rial, pasiar, zinzontle, deregido, engrido, etcétera), sin embargo estos dos últimos no los admito como vicios, errores o imperfecciones del lenguaje «que se comete al corromperlo pronunciando o escribiendo mal una palabra (ortográficamente) o al adulterarlo sustituyéndola innecesariamente por una de otro idioma»;³⁰ para este análisis no son defectos del español ni errores de sintaxis, sino sociolectos de un dialecto que refieren al uso del español del norte de México por un estrato económico y cultural diferente a la clase dominante que impone el empleo “correcto” de la lengua. Pues se encuentran palabras del español antiguo (aluminar, porfiado, vide, haiga, etcétera) y referencias directamente europeas usadas en estos cantos que nos indican una apropiación de la lengua española y de algunos conceptos que son importantes para el análisis.

Además de las referencias grecolatinas (Cupido, sirena, Venus, astros) y religiosas (Dios, el Eterno, Creador, Jesús, ángeles, virgen de Guadalupe, Ave María) halladas en esta tradición, en el corpus detecté algunos elementos de los tres grandes grupos de las figuras literarias más comunes. Dentro de las *figuras de dicción o de palabra* se encuentra en uso a la anáfora, al epíteto, al oxímoron, a la onomatopeya y a la aliteración. En cuanto a las *figuras de pensamiento* tenemos a la descripción, a la comparación o símil, a la prosopopeya, a la sentencia, a la antítesis, al apóstrofe, a la hipérbole y al pleonasma. Y de los *tropos* aparecen la metáfora y la metonimia.³¹

³⁰ Beristáin, 2004, 74

³¹ *Figuras de dicción o de palabra*: anáfora (repetición de una o varias palabras al principio de frases análogas, o al comienzo de cada verso), epíteto (palabra, frase u oración, de naturaleza adjetiva que puede resultar necesaria, en distintos grados, para la significación), oxímoron (consiste en poner contiguos o próximos dos palabras o frases, a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente a la otra), aliteración (combina repetidamente ciertos sonidos en la frase, para aumentar la sugestión rítmica) y onomatopeya (es cuando la aliteración consigue imitar sonidos reales). *Figuras de pensamiento*: descripción (enumera los rasgos sensibles de un objeto), comparación o símil (compara... un hecho real con otro que posee las mismas cualidades en mayor grado), prosopopeya (consiste en atribuir a los seres no racionales -animados o inanimados- cualidades humanas), sentencia (es la expresión de una verdad profunda en términos breves y lacónicos), antítesis (opone ideas que, por el hecho de oponerse, cobran mayor relieve), apóstrofe (es cuando se dirige la palabra con vehemencia [con exclamación o interrogación] a seres reales o imaginarios), hipérbole (exagera el verdadero concepto de las cosas, aumentándolas o disminuyéndolas) y pleonasma (repetición de una palabra o de una idea... para dar mayor fuerza a la expresión). *Tropos*: metáfora y metonimia (consiste en designar una cosa con el nombre de otra por existir entre ambas alguna relación de sucesión o dependencia) (Montes de Oca, 2003:28, 31, 35, 38, 39, 42, 44, 46, 50; Beristáin, 2004: 194, 374; Carreter, 2003:199).

La canción cardenche utiliza en gran medida la descripción, la metáfora, la hipérbole, el apóstrofe y la prosopopeya; la canción acardenchada prefiere la anáfora, la metáfora y el símil; los corridos acardenchados recurren a la hipérbole, la metáfora, el símil y la metonimia; y las tragedias emplean principalmente la metáfora.

Como es posible observar, esta última es la figura literaria que está presente en todo el corpus. Para Fernando Montes de Oca, un clásico del análisis literario, la metáfora consiste «en expresar una idea con el nombre de otra que tenga con ella cierta relación de semejanza. *En la metáfora reside la esencia de la visión poética, es la revelación directa y más inmediata de la visión personal del poeta. Traduce su modo de ver la realidad, de tal manera que no hay para él otra expresión posible...* La metáfora se basa en el parecido entre un plano real y un plano evocado. Sólo que el plano evocado posee casi siempre mayor intensidad o más expresividad que el mismo real».³²

En estos cantos, la visión personal del autor o la traducción de su modo de ver la realidad, ancla el plano real y el evocado donde la mujer entra en relación de identidad principalmente con tres elementos del entorno para evocar los conceptos que desde esta cultura musical refieren a la belleza y a la pureza, y aunque aparecen muchas otras, las metáforas de la mujer más recurrentes en todo el corpus es ser una *flor* (blanca flor), ser *trigueña* (del color del trigo o dorado y hermosa, pieza 71) y ser una *paloma* (en asociación con la pureza y el color blanco, “paloma blanca”, pieza 52). Los siguientes fragmentos nos ilustran:

84. *Ya vino el que ausente
andaba (otra)*
(canción cardenche)

Este es el barrio
donde hay *mujeres* bonitas
como el naranjo
que te encienden sus aromas
son igualmente
a las preferidas palomas
que hasta por marzo
comienzan a gorjear

40. *Los caracoles*
(canción cardenche)

Al pie de un árbol
frondoso
triste me senté a llorar,
de ver a mi *palomita*
que anda en otro palomar.

....

Por dejar pasar el tiempo
y hacerme disimulado,
cuando fui a cortar *la flor*,
otro ya la había cortado.

39. *Las tres palomas*
(canción cardenche)

Tres *palomas* paradas en una rama
y las tres tienen su color muy firme
que te olvide, vida mía, es imposible,
¡ay!,
tres *palomas* son las dueñas de mi
amor.

³² Montes de Oca, 2003: 50, énfasis mío.

36. *Jesusita de mi amor*
(canción cardenche)

Dime, *trigueña* del alma,
blanca flor de un mirasol,
no pierdo las esperanzas
de ser dueño de tu amor.

Aunque se cree (sobre todo desde la década de los setenta) que la canción cardenche tiene su origen a finales del siglo XIX y principios del XX durante el auge algodonerero en la Laguna (INAH, 1978) únicamente se encuentra una estrofa que utiliza la metáfora del algodón para referir a la mujer, y casualmente no aparece en una canción cardenche sino en una tragedia acardenchada:

122. *Juan de Dios*

Santiago como auxiliar
y el interés que él llevaba
una mata de algodón
esa es la que lo ha tumbado

En las metáforas correspondientes al hombre apasionado, la semejanza del hombre principalmente con las *aves que emprenden el vuelo* y con el *gallo*, entra en relación para evocar la migración y el valor, ambos implicados en esta cultura en torno a las cualidades del varón que “sí es hombre y es gallo” (pieza 105), por ejemplo:

90. *Yo soy periquito el loro*
(canción cardenche)

Ya no te amo cotorrita
porque soy *periquito el loro*
si por ti me ves que lloro
piensas que yo no sé amar

64. *Quisiera de un vuelo*
(canción cardenche)

Quisiera de un vuelo
volar esa sierra,
volar a mi tierra,
mi tierra natal.

109. *Hilario Carrillo*
(corrido acardenchado)

Pascual Ortega se cortó
como que era el mejor *gallo*
le dio un balazo a Carrillo
que lo tumbó del caballo.

También hay que considerar aquellas figuras utilizadas para describir la realidad de una manera plástica y que en estos cantos, si bien a la descripción la mencionamos como *figura de pensamiento*, dentro de ella hay una gama importante a definir con algunos ejemplos:

- a) la *prosopografía*, descripción del exterior o físico de una persona (sobre todo en las canciones cardenches se describe a la mujer, pieza 30);
- b) la *etopeya*, descripción de sus cualidades morales (se emplea para describir el “deber ser” del hombre y de la mujer, pieza 37);

- c) el *retrato*, descripción de las cualidades físicas y morales (pieza 45);
- d) el *carácter*, descripción de un tipo social o de una colectividad (se usa para describir a la mujer citadina y a la mujer del campo, al hombre pobre y al rico, o a los hombres laguneros, pieza 116);
- e) el *paralelo*, descripción comparativa de dos individuos (se usa para describir sobre todo al buen hombre frente al mal hombre; a la mujer fiel frente a la mujer traidora, pieza 11);
- f) la *cronografía*, descripción del tiempo o época en que se realiza algún hecho (sobre todo se usa en los corridos y las tragedias, pieza 104);
- g) la *topografía*, descripción de un lugar o paisaje (mayormente se emplea en las canciones cardenches, pieza 80).³³

A primera vista, algunas de las canciones, corridos o tragedias nos resultarían elaborados desde un “machismo”, donde el hombre incluso se da permiso de ser sensible: *¿Qué no ves mis ojos / cansados de llorar?*; y donde la mujer se convierte en pertenencia, en una auténtica y literal conquista: *¡ay! que ojitos de María, tan simpáticos y bellos, me los agostan de peso, a que me quedo con ellos*. En el corpus se expresa una voz que solicita ser escuchada, sin rodeos ni vacilaciones; una voz “masculina” (que para algunos pudiera parecer hasta misógina), una voz prototípica en México y culturalmente aceptada casi como un imperativo. Basta con ver algunos de los títulos: *Amarme, María amarme, Chaparrita por tu culpa, Hasta aquí llegó lo bueno, Tres vicios hay, Ando borracho, Cierra esos ojos, Cuando más dormida estés, Déjame, déjame llorar, Tengo un par de ojitos negros, Preso me encuentro, Ya vino el que ausente andaba*, etcétera. Sin embargo, con el nivel profundo de este análisis veremos que estos cantos van mucho más allá de la aparente prescripción a ser “macho” con pistola, sombrero, caballo, que toma vino, juega y enamora (ver pieza 70).

Los versos

Los cantos polifónicos de estudio al estar elaborados en español, permiten ser analizados con la clasificación europea de Fernando Montes de Oca (2003), bajo el objetivo de resaltar lo que en términos estrictamente literarios y académicos se entiende por formas cultas y formas populares. Las canciones cardenches y acardenchadas copiosamente utilizan versos de *arte menor*, es decir, aquellos versos que comprenden hasta ocho sílabas. Los versos de nueve sílabas en adelante, los de *arte mayor*, son usados también pero con menos frecuencia; sin embargo de todo el corpus, las

³³ Montes de Oca, 2003: 35

canciones cardenches son las que muestran un repertorio considerable de piezas elaboradas con eneasílabos, decasílabos, dodecasílabos, endecasílabos, tridecasílabos e incluso encontramos versos alejandrinos y eneadekasílabos; la utilización de una versada larga nos hace pensar en una elaboración más compleja y en el aprendizaje de fórmulas europeas más precisas. De todo el conjunto de cantos, al parecer la canción cardenche tiene más esquemas de versificación de la cultura culta hispánica que incluso las mismas pastorelas (expuestas en el tercer capítulo). Por su parte, los corridos y las tragedias emplean al octosílabo y al heptasílabo como base métrica y en ellos los versos de arte mayor brotan escasamente.

Además observé que en algunas piezas, al iniciar el primer verso con la sílaba “Y...” se trasforma el verso de arte menor a verso de arte mayor, sobre todo en las piezas de Sapioríz, Durango, lo cual nos hace considerar que es una marca de interpretación local. Por ejemplo en la pieza 42. *Los sauces en la Alameda*, el primer verso pasa de octosílabo a eneasílabo: “Y los sauces en la alameda”. En el caso de las interpretaciones registradas por cardencheros de La Flor de Jimulco, llevan algunas piezas el alargamiento de la consonante “m” como señal del comienzo de la pieza; “Mmmmm.... dicen que el valle es bonito”, del corrido 106. *Donato Cispado* que nos ilustra.

En cuanto a la combinación de versos, en la dimensión social, aparecen frecuentemente los octosílabos junto a los heptasílabos, y los decasílabos en rima con los eneasílabos. Mientras que en la dimensión política la combinación de octosílabos y heptasílabos predomina. De tal manera que los versos más comunes a lo largo y ancho del corpus son los de ocho y de siete sílabas:

Versos	Dimensiones	Total
octosílabos 8 sílabas	canciones cardenches (75), canciones acardenchadas (4), corridos (16) y tragedias (9)	en 104 piezas de 126
heptasílabos 7 sílabas	canciones cardenches (69), canciones acardenchadas (5), corridos (15) y tragedias (9)	en 98 piezas de 126
pentasílabos 5 sílabas	canciones cardenches (43) y canciones acardenchadas (3)	46
hexasílabos 6 sílabas	canciones cardenches (39) y canciones acardenchadas (1)	40
eneasílabos 9 sílabas	canciones (24), corridos (4) y tragedias (4)	32

tetrasílabos 4 sílabas	canciones cardenches (25) canciones acardenchadas (2)	27
decasílabos 10 sílabas	canciones (22), canciones acardenchadas (2) y corridos (2)	26
dodecasílabos 12 sílabas	canciones cardenches	19
endecasílabos 11 sílabas	canciones cardenches (18) y canciones acardenchadas (1)	19
tridecasílabos 13 sílabas	canciones cardenches (17) canciones acardenchadas (1)	18
alejandrinos 14 sílabas	canciones cardenches	6
trisílabos 3 sílabas	canciones cardenches	2
eneadecasílabos 19 sílabas	canciones cardenches	1

A grandes rasgos el corpus presenta 23 piezas elaboradas con versos de arte mayor, todas son canciones cardenches, algunas son canciones acardenchadas e incluye al corrido *101. La batalla de Puebla* (ver: 2, 4, 7, 13, 15, 21, 24, 25, 38, 39, 41, 43, 47, 48, 50, 51, 52, 54, 59, 71, 72, 86 y 101). También aparecen 55 piezas de arte menor que fundamentalmente utilizan al octosílabo y al heptasílabo (ver: 1, 3, 17, 18, 20, 22, 23, 26, 30, 31, 33, 37, 40, 42, 45, 46, 58, 60, 61, 63, 68, 73, 74, 76, 77, 78, 82, 85, 87, 88, 89, 91, 97, 100, 102, 103 hasta la 126). Y el resto de las piezas tiene otra explicación declarada enseguida.

Según los esquemas clásicos de los análisis literarios, en las poesías cultas los heptasílabos aparecen unidos a los endecasílabos. Las estrofas rimadas entre versos de siete y once sílabas no las encontramos tal cual en el corpus, sólo en las piezas 70, 71 y 98 surgen a la par de otras medidas. Pero cuando los heptasílabos se combinan con los pentasílabos, dicen los especialistas que adquieren un ritmo popular y forman un tipo de estrofa llamada *seguidilla*.³⁴

La seguidilla como estrofa de cuatro versos al parecer surge en el siglo XV y se dice que «primitivamente era irregular; la única condición que los versos habían de cumplir era que los impares sueltos, fueran más largos que los pares asonantes; después se fijó el esquema actual: dos heptasílabos sueltos (1º y 3º) y dos pentasílabos consonantes o asonantes (2º y 4º)». ³⁵ Con forma de seguidilla irregular podrían ser las piezas 53, 64, 65, 84, 67, 69, 70, 74, 79, 80 y 83. La unión de heptasílabos y

³⁴ Montes de Oca, 2003:108

³⁵ Carreter, 2003: 201-202

pentasílabos la hallamos en gran manera, aunque también junto a métricas distintas (ver las piezas: 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 19, 27, 28, 29, 32, 34, 35, 36, 44, 49, 55, 56, 57, 62, 66, 69, 70, 79, 81, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99). No obstante la regla métrica de la seguidilla primigenia y de la actual no está presente en el total de las piezas mencionadas en este párrafo. Solamente podría sugerir cierto parentesco entre la seguidilla y los cantos del primer bloque por la presencia de versos largos y cortos en sus estrofas; y con los del segundo bloque por la combinación de heptasílabos y pentasílabos.

En cuanto al verso dominante en el corpus, el octosílabo, el de ocho sílabas (además de que en nuestra lengua corresponde al número de sílabas emitidas en la respiración natural) ostenta características que vale la pena enunciar: «Llamado también verso de arte real, verso de arte menor y verso de redondilla mayor, es el verso más *genuinamente español* y el más *popular*. Es el verso de nuestros romances, el que ha dado forma a nuestro teatro. Cualquier asunto le conviene y por eso se le emplea en todos los géneros: en la poesía lírica, dramática y didáctica. Nacido de la escisión de los dos hemistiquios del verso épico de los últimos Cantares de gesta, posee la agilidad de todo ritmo popular y ha perdurado ininterrumpidamente a través de toda la literatura española, como *viva expresión de la vena poética de un pueblo*».³⁶

Si bien en el corpus, sobre todo en las canciones cardenches, tenemos versos de nueve sílabas en adelante y es conocido que estos versos de arte mayor «se usaron sobre todo en la poesía castellana del siglo XV»,³⁷ podríamos sugerir que junto al empleo predominante de los versos de arte menor como el heptasílabo (con su probable antecedente en la seguidilla también del siglo XV) y el octosílabo, son tres rasgos indiscutibles de una herencia netamente hispánica enmarcada a su vez en precedentes factiblemente renacentistas³⁸ cultos y populares. En tanto, vislumbramos por primera

³⁶ Montes de Oca, 2003: 108, énfasis mío

³⁷ Carreter, 2003: 182

³⁸ El renacimiento es el «periodo histórico que sucede a la Edad Media y precede al Barroco. En España tiene lugar durante el siglo XVI. Se produjo por la imitación de los escritores de la antigüedad y de los grandes autores italianos del siglo XIV (Dante, Petrarca y Boccaccio)... El mundo que antes era un valle de lágrimas, un camino que conduce a la única vida verdadera, la eterna, es en el siglo XVI algo amable. Piensan los renacentistas que Dios lo da al hombre como medio de que gane el cielo, y también para que dignifique en él su vida, mediante la fama. Los poetas cantan, de un lado el amor divino (místicos) y, de otro, el amor humano, la naturaleza (el paisaje) y los hechos guerreros» Carreter, 2003: 200.

vez que desde el punto de vista literario, en el Canto Cardenche conviven formas cultas y populares, como los datos descritos en seguida también refuerzan esta idea.

Las estrofas

Son el conjunto de versos que se repiten periódicamente según cierta medida y si ésta última es la misma en todos los versos, tendremos estrofas *parasilabas*. Si hay versos de distinta medida dentro de una misma estrofa, serán *imparasilabas*.³⁹ En el corpus encontramos dominando a las estrofas imparasilabas y a las estrofas combinadas (parasilabas e imparasilabas) de la siguiente manera:

	Estrofas Parasilabas	Estrofas Imparasilabas	Combinadas Imparas./Paras.
canciones cardenches	en 2 piezas	<i>en 80 piezas</i>	en 14 piezas
canciones acardenchadas	en 1 pieza	<i>en 3 piezas</i>	en 1 pieza
corridos	en 1 pieza	en 2 piezas	<i>en 14 piezas</i>
tragedias	en 2 piezas	Ø	<i>en 7 piezas</i>

Las estrofas también se dividen en asonantadas y aconsonantadas. Las primeras son aquellas donde la rima es parcial o vocálica y se cuenta a partir de la última vocal acentuada (como niño y vivo); las segundas son las estrofas que riman de manera idéntica o total, es decir la homofonía o identidad de sonido se da en todos los fonemas, también a partir de la última vocal acentuada, y no sólo en las vocales (por ejemplo, amor y dolor).⁴⁰ En este punto del análisis surge otro aspecto culto del corpus al ser notable la diferencia entre el número de piezas con rima consonante respecto a las de rima asonante, sin embargo despunta la rima combinada:

	Piezas sólo consonantes	Piezas sólo asonantes	Piezas Combinadas ason./conson.	Total de rimas ason. y conson. empleadas en todas las piezas
canciones cardenches	23 piezas	16 piezas	<i>56 piezas</i>	consonantes: 230 asonantes: 192
canciones acardenchadas	2 piezas	Ø	<i>3 piezas</i>	asonantes: 19 consonantes: 8
corridos	1 pieza	Ø	<i>16 piezas</i>	consonantes: 121 asonantes: 44

³⁹ Montes de Oca, 2003: 116

⁴⁰ Beristáin, 2004: 417

tragedias	1 pieza	Ø	8 piezas	consonante: 67
				asonantes: 24

En el corpus de 126 piezas obtuve que 83 de ellas contienen rima asonante y consonante, mientras que 27 piezas son de rima exclusivamente consonante y 16 piezas de rima asonante. A pesar de que prevalecen las piezas mezcladoras de ambas rimas, al contar una por una de las rimas por estrofa en cada una de las piezas del corpus sobresale el empleo de la rima consonante en un 60.43% sobre la rima asonante 39.57%, lo cual nos indica que la rima consonante o forma culta de rima es altamente valorada y por lo tanto empleada en el Canto Cardenche.

Estos datos llaman la atención porque de manera formal las estrofas de rima consonante son consideradas «más cultas que las de rima asonante, casi siempre populares».⁴¹ Por ende sugiero que la convergencia entre estrofas combinadas donde impera la rima consonante o forma culta de rima, puede indicar la circulación de las estrategias de poesía culta al ámbito popular, es decir la apropiación de fórmulas literarias pertenecientes a una cultura dominante, y por lo tanto de prestigio, son adoptadas y transformadas en los términos de una cultura subalterna como se puede observar en el Canto Cardenche.

Entonces se nos presenta ante nosotros un conglomerado de cantos que muestran temáticas políticas y sociales, elaborados de manera predominante con una métrica considerada popular e hispánica de remembranza renacentista, como lo son el heptasílabo y el octosílabo, a través de una rima de estilo culto como lo es la rima consonante. También recordemos que hay una apropiación considerable de los versos de arte mayor. Además si adelantamos que el *estilo* cardenche convierte lo asonante en consonante por lo menos vocálicamente, tendremos una tendencia aún más marcada hacia la rima culta. Lo interesante aquí es que **ocurre una circulación social de las formas cultas de la poesía española hacia una tradición que se presume característica de un peonaje agrícola subalterno**, porque hay un flujo «entre estratos sociales de nivel jerárquico diferente, es decir dotados de diferentes grados de poder, prestigio social y cultural: de un lado estratos dominantes y de otro estratos dominados. En estos casos se habla de un proceso de descenso (de los hechos culturales) cuando el

⁴¹ Montes de Oca, 2003: 116

tránsito ocurre de los estratos dotados de mayor poder y prestigio... hacia los estratos subalternos».⁴²

La estructura de la estrofa

Antes que nada revisé la cantidad de versos por estrofa. La gama obtenida va de las estrofas de 2 versos a las de 9 versos, resultando predominantes las estrofas de 4 versos, ya sea de manera simple o combinada con otras medidas. Sin embargo cabe resaltar que en las pastorelas encontré estrofas de 10 versos, esta medida es conocida como *décima* y su localización es de gran importancia para este trabajo, por lo cual la detallaremos en el apartado *Por Sobre Lo Natural (Pastorelas, Alabanzas y Difuntos)* del capítulo tercero. No obstante, en las canciones cardenches, en los corridos y en las tragedias las estrofas de 4 versos son mayoritarias, y aunque en las canciones acardenchadas sólo aparecen intercaladas con otras estrofas sí es relevante que todas las piezas del corpus presentan a la estrofa de 4 versos como su componente esencial:

	estrofas de 4 versos	estrofas de 5 versos	estrofas de 6 versos	estrofas de 7 versos	estrofas de 8 versos	estrofas combinadas
canciones cardenches	en 69 piezas		en 1 pieza		en 2 piezas	en 23 piezas, de varios tipos: 4-2,4-3,4-5,4-6,4-8,2-5-4,2-3-4 y 5-4-9 versos
canciones acardenchadas			en 2 piezas	en 1 pieza		en 2 piezas, de dos tipos: 4-3 y 4-3-6 versos
corridos	en 16 piezas	en 1 pieza				
tragedias	en 9 piezas					

En un segundo momento fue examinada la estructura de las estrofas para determinar el tipo de forma que adoptan. Se encontró una marcada diferencia entre las canciones acardenchadas (quienes entran más tardíamente a este sistema de cantos) y el resto, pues la canción cardenche, los corridos y las tragedias están hechas bajo una misma “base” donde ocupa un lugar preponderante la **copla**, definida como “estrofa de cuatro versos de arte menor, frecuentemente [no exclusivamente] octosílabos, de

⁴² Cirese, 1997: 32

carácter popular, con rima asonante [o consonante] en los pares” [de estructura abcb],⁴³ observemos los resultados:

a) CANCIÓN CARDENCHE: **158 coplas**, 103 enlazadas, 29 semi redondillas, 17 semi cuartetos, 16 estribillos, 12 redondillas, 9 octavas italianas, 6 semi enlazadas, 4 sextillas, 4 versos libres, 3 semi coplas, 2 cuartetos, 2 semi octavillas, 2 semi octavas italianas, 2 serventesios, 1 semi seguidilla de siete versos, 1 semi sextilla, 1 semi cuarteta y 1 pareado.

b) CANCIÓN ACARDENCHADA: 4 sextillas, 2 enlazadas, 2 estribillos, 1 redondilla con estribillo intercalado, 1 verso libre, 1 cuarteta y 1 copla con dos versos libres.

c) CORRIDO: **131 coplas**, 12 redondillas, 2 cuartetos, 1 enlazada, 1 semi cuarteto, 1 semi cuarteta, 1 versos libres con pareado y 1 versos libres con estribillo.

d) TRAGEDIA: **82 coplas**, 3 redondillas, 1 semi redondilla, 1 cuarteta y 1 enlazada.⁴⁴

En las clasificaciones antiguas de las estrofas de 4 versos tenemos al cuarteto, al serventesio, a la redondilla, a la cuarteta, a la seguidilla (mencionada páginas arriba), incluso a la cuaderna vía y a la estrofa sáfica.⁴⁵ Cada una de ellas recibe su nombre de acuerdo a la estructura que históricamente han conservado, sin embargo una de las estrofas de 4 versos manifestada predominantemente en esta tradición, o sea la copla, asoma su propia particularidad. El tipo de copla que aparece en el Canto Cardenche se distingue como una estrofa diferente e independiente del resto y puede ser acomodada

⁴³ Carreter, 2003: 185

⁴⁴ «REDONDILLA, cuatro versos de arte menor, generalmente octosílabos, rimando el primero con el cuarto y el segundo con el tercero, o bien el primero con el tercero y el segundo con el cuarto [abba/abab]... CUARTETO, cuatro versos de arte mayor, endecasílabos por lo común, que riman el primero con el cuarto y el segundo con el tercero [ABBA]... CUARTETA, la antigua *cuarteta* de la copla popular, común a todos los pueblos hispánicos, está constituida por cuatro octosílabos, con el segundo y cuarto rimados [-a-a/-a-a]... SERVENTESIO, cuatro versos análogos a los del cuarteto, rimando el primero con el tercero y el segundo con el cuarto [ABAB]... SEXTILLA, seis versos de arte menor, generalmente octosílabos, aconsonantados con cualquier rima, siempre que no haya tres consonantes seguidos, las estructuras más frecuentes son [ababba] [abbccb] y [aabccb]... OCTAVA ITALIANA, fórmase de ocho versos de arte mayor, rimando el cuarto y el octavo en consonante agudo y los demás al arbitrio del poeta o bien libres” [ABBCDEEC]... OCTAVILLA, tiene la misma combinación de la octava italiana, pero con versos de arte menor. Metro éste muy apropiado para el canto, su estructura es [abbdceec]... ESTRIBILLO es un verso suelto, un dístico, u otra estrofa corta cualquiera, que se emplea repetida para rematar las estrofas de algunas composiciones líricas. Repite la idea central de la composición poética y viene a ser como el tema que se va glosando y desarrollando en las estrofas. Todas las estrofas con estribillo pertenecen a la lírica popular... VERSOS LIBRES, son los que no se sujetan a las leyes métricas normales; su medida y su rima (cuando esta existe) quedan al arbitrio del poeta... PAREADO, estrofa de dos versos, de arte mayor o menor, con rima consonante o asonante...» (Montes de Oca, 2003: 118-119, 123-124, 126, 138-139 y Carreter, 2003: 194, 198).

⁴⁵ «CUADERNA VÍA o tetrástrofo monorrimo, estrofa monorrima de cuatro alejandrinos [AAAA]... ESTROFA SÁFICA, tres endecasílabos con acento en la cuarta, octava y décima sílabas, y de un pentasílabo, con acento en la primera y cuarta, los versos son sueltos» (Montes de Oca, 2003: 118-119).

en cualquier parte o quedar incrustada en una estructura fija que describa o narre los hechos según sea el caso. Esta observación es muy importante porque generalmente la copla en los sones tradicionales de México⁴⁶ se caracteriza por ser manejada o acomodada con mucha libertad a lo largo de toda una pieza sin alterar el sentido de lo expresado o el contenido temático del son, funcionando como *coplas libres* debido a su naturaleza autónoma.⁴⁷ En el Canto Cardenche, pareciera ser que se retoman coplas de otros lados y se adecúan a la pieza ya sea de manera libre (sobre todo en el caso de la canción cardenche) o fijándola en una estructura particular (como en los corridos y tragedias acardenchados); es decir, como si las cardenchas agarraran coplas de otras tradiciones musicales para reestructurar sus piezas, rompiendo al mismo tiempo con la estructura de la *canción* formal (estructura fija que el autor define y que al ser cambiado el orden de las estrofas se altera el sentido temático de la pieza, generalmente consiste en estrofa fija + estribillo fijo) y del son tradicional (estructura de estrofas de cualquier tipo y estribillos, en donde estrofas como las coplas pueden colocarse en cualquier orden sin afectar el sentido formal y temático de la pieza). El Canto Cardenche podría considerarse como una especie de son tradicional vuelto canción o de canción formal con coplas integradas, es decir, desde ambos ángulos podríamos situar a esta tradición en el proceso intermedio que históricamente va del son tradicional (que en muchos casos tienen antecedentes coloniales) a la canción formal del siglo XIX y de la época moderna en México.

Por otra parte, de las cuatro subcategorías de las dimensiones social y política, ciertamente la canción cardenche es la más rica y variada en cuanto a formas de las estrofas (además del uso también diverso de versificación de cultura culta ya mencionada). Otro hallazgo importante encontrado a partir de su análisis es la estructura que llamaré *estrofa enlazada*. Este tipo de estrofa no es una especie de

⁴⁶ Pese a las múltiples definiciones de “son”, actualmente se entiende como «género lírico–coreográfico de carácter festivo que en la actualidad es cultivado, principalmente, por la población mestiza de diversas zonas localizadas a lo largo de las costas mexicanas y regiones aledañas en las estribaciones de las Sierra Madre Oriental y Occidental» Sánchez García, 2005: 401, *Hacia una tipología del son en México* [en línea]: <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/acta-poetica/26-1-2/399.pdf>

⁴⁷ «El carácter autónomo propio de las coplas es lo que permite que éstas se asocien de manera aleatoria en *series* que suelen variar de una interpretación a otra; es decir, que del repertorio total —mayor o menor— de coplas que pueden cantarse en un son particular, los trovadores hacen, en cada ejecución musical, una selección a su entero gusto y sólo cantan algunas de ellas, por lo que las distintas coplas no tienen un lugar específico dentro de la composición... es un género de estructura lírica abierta». Sánchez García, 2005: 403, 407 [en línea]: <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/acta-poetica/26-1-2/399.pdf>

“encabalgamiento”⁴⁸ entre estrofas, sino que consta de una estrofa de cuatro versos de metro diverso quienes pueden o no rimar entre sí, en este último caso aparentemente podríamos contarlos como versos libres, no obstante el cuarto verso rima regularmente en asonante o consonante con el segundo verso de la estrofa siguiente y en ocasiones puede recibir refuerzo por la rima con otros versos de la misma o de estrofas diferentes; su estructura es **abcd/edfg** o bien podríamos contarlas como estrofas separadas **abcd/abcd** donde **d** y **b** forman el enlace rimado. Escogida a propósito por tener la misma terminación, la pieza 10. *Amigo, amigo* nos servirá de ejemplo, en ella observemos las dos estrofas iniciales que de manera independiente no riman en su interior. En este ejemplo el cuarto verso de la primera estrofa rima en consonante con el segundo verso de la segunda estrofa, esta rima es reforzada con el segundo verso de la tercera estrofa y a continuación rima también en consonante el cuarto verso de la tercera estrofa y el segundo verso de la cuarta estrofa:

PIEZA	RIMA ESCRITA
10. Amigo, amigo (1ª- 4ª estrofa)	Amigo, amigo [DGCP, p.36]
Amigo, amigo,	a
con usted traigo un sentimiento,	b
quisiera decirle,	c
pedazo del alma mía	d
Por esa mujer;	e
que usted trajo siendo mía	d
usted la admitió,	f
<i>amigo porque es traidor.</i>	g

Y usted bien supo	a
que me quiso la vida <i>mía</i> ,	b
y usted bien supo	a/c
que yo la estreché en mis brazos .	d
Donde quiera que la encuentre	e
le he de dar muchos balazos ,	d
y a usted también,	f
<i>amigo porque es traidor.</i>	g

El patrón encontrado en la gran mayoría de las piezas con este tipo de estructura enlazada se presenta generalmente al inicio, entre la 1ª estrofa- 4º verso y la 2ª estrofa-

⁴⁸ El encabalgamiento es el «desajuste que se produce entre una frase y un verso, de tal modo que aquella tiene que continuarse en el verso siguiente... Obliga de ordinario a una lectura más rápida ya que va a buscarse en el verso siguiente, el sentido que ha quedado incompleto en el anterior» Carreter, 2003: 187.

2º verso, de hecho sirve de introducción al tema de la pieza, a manera de “estructura de comienzo”. Por supuesto que hay variantes en cuanto a los versos que entran en juego, pero la regularidad es que rimen estrofas contiguas no importando si el enlace se superpone o sucede entre cuartetos, versos libres, estribillos, cuartetos, pareados, semi octavillas, etcétera. Por esta razón la estructura enlazada articula a cualquier tipo de estrofa (ver: 1, 5, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 40, 41, 44, 45, 49, 50, 53, 55, 56, 57, 60, 62, 66, 67, 69, 71, 76, 77, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 90, 93, 94, 98 y 112), pero sobre todo el enlace afecta sobremanera a las coplas y a las redondillas del corpus.

Es de suma importancia señalar que *todas* las estructuras de las estrofas utilizadas por esta tradición presentan variantes (por eso son señaladas como semi octavillas, semi cuartetos, semi..., etcétera) debido a siete fenómenos identificados: las estrofas pueden aparecer *convertidas* en versos de arte menor las que son de arte mayor o viceversa; con *mezcla* de versos de arte menor y mayor; *intercaladas* con métricas diferentes a las establecidas por las fórmulas históricas; *duplicadas* con versos de su misma rima; *simplificadas*, *incompletas* o *cambiadas* de orden. Lo cual nos hace reparar en el hecho de que si bien llegaron todas estas estructuras por vena española, se arraigaron en nuestro país en espacios sociales donde existió un manejo y una recepción no tan estrictos y hasta cierto punto autónomos de la reglamentación hispánica, principalmente sobre el uso de la copla, la redondilla, el cuarteto, la cuarteta, el serventesio, la sextilla, la octava italiana, la octavilla, el estribillo, el pareado y qué decir de los versos libres.

Hasta aquí se detallan las cualidades generales que sobresalen del corpus desde la perspectiva literaria, la cual presupone una división entre una “cultura culta” o “arte mayor” y una cultura popular o “arte menor” según el punto de vista europeo. No podemos negar que hay reglas fijas, fórmulas históricas, tradiciones poéticas, etcétera, que sirven de guía para contextualizar a las “cardenchas” al usar esas clasificaciones como parámetros comparativos. Gracias a ellas se concluye que los cantos de polifonía a capella encontrados en la Laguna, en sus dimensiones social y política, son cantados en español del norte de México con adornos de estilo serio, patético y llano, que recurren a diversas figuras literarias entre las que destacan las metáforas de la mujer como hermosa y pura flor, trigueña y paloma y del hombre como ave viajera y gallo valeroso, así como son descritos los aspectos físicos, morales, sociales, comparativos, de

tiempo-espacio de los personajes a través del octosílabo y el heptasílabo principalmente, con estrofas combinadas (parasílabas e imparasílabas) de tendencia a la rima consonante, donde se adoptan y coexisten algunas formas clásicas cultas y populares de la literatura española, en la cual la copla es su base y la estrofa enlazada es quizá uno de los productos más genuinos de esa apropiación, así como el efecto de acardenchar las piezas también le imprime su propio carácter sonoro a esta cultura musical, que bien podríamos situarla como un paso intermedio entre son tradicional y canción formal.

Probablemente la conjugación de todos estos elementos sea el motivo por el cual a los escuchas contemporáneos nos llame tanto la atención el Canto Cardenche, pues nos está rompiendo los esquemas internalizados en nosotros respecto a los sones y a las canciones. Nos atrae tal vez “eso que desgarrar” lo conocido a nuestros oídos y a nuestros conceptos musicales. Quizá nuestros cerebros tratan de buscar acomodo a estas músicas en sus casillas de “sones” y “canciones”, pues nos suenan a los primeros y a la vez a las segundas, pero no coinciden con lo ya aprendido por nuestros oídos. Y entonces irrumpe *lo nuevo*, convirtiéndose en lo bello para unos, o lo estéticamente distante para otros.

En cuanto a la manera en que los fonemas son organizados para formar palabras, frases, versos y estrofas en una pieza, en esta tradición hay un factor que es necesario tener en cuenta: el de su registro. Ciertamente en el corpus se incluyeron piezas que están disponibles en cassettes, cds e incluso audiovisualmente, sin embargo la gran mayoría de ellas fueron tomadas del registro escrito de sus recopiladores sobre todo institucionales y en algunos casos originarios de la zona y luego se transcribió la letra con el mayor número de estrofas por parecerme la más completa; en tanto, el análisis literario se elaboró a partir de la forma escrita (ver *Anexo B. Corpus de análisis*).

El problema surge cuando al escuchar los cantos de los que se tiene registro auditivo, el papel del verso como parte de la expresión rítmica⁴⁹ es modificado para fines musicales ya sea al alargar las vocales en cualquier punto del fraseo (mi corazoón o miii coraaazóon), al hacer una pausa para romper los diptongos o triptongos y/o ajustar el fraseo (“tu-gus-to-fueha-cer-meun-lado” en vez de “tu-gus-to-fue / ha-cer-meun-la-do”), al cambiar el acento de las palabras (sandía por sándia) o al contraer las palabras para modificar la métrica (dodecasílabo “un besito que sirve para memoria”, por endecasílabo “un besito que sirve pa’ memoria”). Siguiendo al etnomusicólogo Héctor Lozano es común que en esta tradición la «última vocal se ejecuta en *glissando* para terminar a tiempo con la melodía»⁵⁰ a esto último es a lo que se le llama “acardenchar” la voz, es decir, la nota es *mantenida* en el tiempo requerido para cada frase musical. Es por eso que encontramos una versificación “maleable” que al ser leída simplemente nos parece “descuadrada” sin embargo al ser cantada, la pieza entera nos presenta su propia completud musical y literaria que le imprime un carácter particular a esta tradición.

Especificaré un poco más. En cuanto a la rima o repetición significativa de fonemas⁵¹ en las estrofas sucede algo muy interesante, pues de manera escrita riman con una estructura y de manera cantada riman de otra forma pues al alargar las notas se intensifican las vocales y el estilo hace “desbordar” la rima hacia otros versos, resultando una rima diferente a la escrita, por ejemplo:

⁴⁹ Montes de Oca, 2003: 118

⁵⁰ Lozano, 2002: 127

⁵¹ Beristáin, 2004: 427

PIEZA 55. Por esta calle (3ª y 4ª estrofas)	RIMA ESCRITA Por esta calle [DGCP, p.85]	RIMA CANTADA Por esta calle [CÁZARES, CD, pista 4] ejemplo musical 1
Y ella me dice que no tome vino que si la quiero que le haga ese favor	Y ella me dice a que no tome vino b que si la quero c que le haga ese favor d	Y ella me diceeee a que no tomee vino a/b que si la quierooo b que le haga eseeee favoooooor a/b'
Yo le respondo con caricias tiernas: -Voy a olvidar estos vicios por tu amor	Yo le respondo e con caricias tiernas: f -Voy a olvidar g estos vicios por tu amor d	Yo le respondoooo b' con caaricias tiernas c voy olvidaaar c estos vicios poooor tu amoooooor b'
	[abcd + efgd]	[a, a/b, b, a/b' + b', c, c, b']

En la rima escrita obtenemos la estructura [abcd + efgd]. En estas dos estrofas tenemos rima consonante (en diferente estrofa, favor-amor; d – d) y versos libres (abc – efg).

En la rima cantada la estructura es [a, a/b, b, a/b' + b', c, c, b']. Aquí la rima aparece consonante en diferente estrofa (favor-amor). Surge también asonante en la misma y en diferente estrofa (vino, quierooo, favoooooor - respondoooo, poooor, amoooooor) y en el resto de los versos como en el caso de diceeee, tomee-eseee y en caaricias tiernas-olvidaaar, donde la rima se produce entre las vocales alargadas de las palabras finales e intermedias de los versos. En este par de estrofas el fonema más alargado es la vocal <o>. Por la forma de cantar, pareciera que las vocales buscan un refuerzo sonoro entre sí, pero ese refuerzo no es al azar ni a capricho pues sí importa la posición en la que se encuentren, ya que la rima obligada de las palabras finales se está combinando con las vocales de su mismo tipo pero de las palabras contiguas a ellas tanto horizontal como verticalmente o incluso con las de en medio (en una especie de *rima al mezzo*),⁵² como si cada verso arrastrara o alargara las vocales más potenciales para la rima entre el mayor número de versos y palabras adyacentes. En el ejemplo se muestra un par de estrofas expandidas por el canto para poder apreciar visualmente este efecto que considero es el más sobresaliente de esta tradición, pues no es de

⁵² «Algunos escritores han utilizado la *rima al mezzo* («rima en el medio»), que consiste en hacer rimar un verso con el primer hemistiquio del siguiente: *Nuestro ganado pace, al viento espira, /Filomena suspira en dulce encanto/ y en amoroso llanto se amancilla / gime la tortolilla sobre el olmo...* (Garcilaso)» Carreter, 2003: 200-201.

sorprendernos que una de las voces de esta tradición sea llamada precisamente “primera de arrastre”.

Con este ejercicio sólo pretendo ejemplificar cómo el estilo cardenche altera la rima, y por lo tanto en los registros con audio encontraremos a la rima asonante volverse consonante o viceversa, o que funcione como consonante y asonante a la vez (en el ejemplo de la tabla es el caso de favor para amor, vino, quiero y respondo); o inclusive podemos hallar versos que literariamente no rimen pero bajo el efecto de acardenchar la voz, los versos “cuadran” al desbordarse o “arrastrarse” la rima vocálica de esta manera.

LA PIEL DEL CANTO, TRES RASGOS MUSICALES: COMPÁS, TONO / MODO Y
ESTRUCTURA ARMÓNICA

En nuestro país, una referencia obligada para asuntos de polifonía es el clásico estudio de Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México* de 1987, donde afirma que las misiones evangelizadoras trajeron a la Nueva España los cantos de capilla (el canto llano, los cantos de órganos y los villancicos); muchos de ellos eran cantados *a capella* o “al estilo de capilla” siendo su característica principal la polifonía (variación de voces) sin acompañamiento instrumental.⁵³ En continuidad con esta idea, en la primera tesis sobre el cardenche, el etnomusicólogo Héctor Lozano encuentra muchos rasgos musicales comunes entre la polifonía renacentista y colonial europea (autos, coloquios, pastoradas, teatro religioso de navidad, villancicos, himnos y canciones) y la polifonía de la región lagunera (dividida por él en religiosa y profana, en esta última incluyó a la canción cardenche).⁵⁴

Sin embargo, la primera y la que se convierte en la definición prototípica de la canción cardenche es la sucesiva:

Es un género polifónico que se canta siempre a 3 o 4 voces distintas y *a capella*. Se dice que en épocas pasadas llegó a cantarse a 5 voces. Los grupos de *cardencheros* distribuyen las voces de acuerdo a su tesitura. Cada una de las voces posee un nombre popular; así quienes cantan la voz más grave -llamada en la región el *fundamental*-, se conocen como los que hacen *la marrana* o *el arrastre*. Otra voz, la más aguda del conjunto, es conocida con el nombre de *la contralta*, a veces llamada también *arrequinte* o *requinto*. Se dice que el requinto se usa sobre todo en los cantos de *Pastorelas*, y en este caso representan la cuarta voz, todavía más aguda que *la contralta*. Se añade que cuando no existe la cuarta voz, la tercera, es decir *la contralta*, toma su lugar. Otra voz es *la segunda*, la voz intermedia que frecuentemente lleva la melodía (INAH, 2002 [1978], s/p).

Sobre las voces cardencheras, Monserrat Palacios nos muestra con mayor claridad la clasificación de la voz más grave a la más aguda, pues «de alguna u otra manera, todos [en referencia a los cantadores de Saporíz y de la Loma, Durango] identifican a la

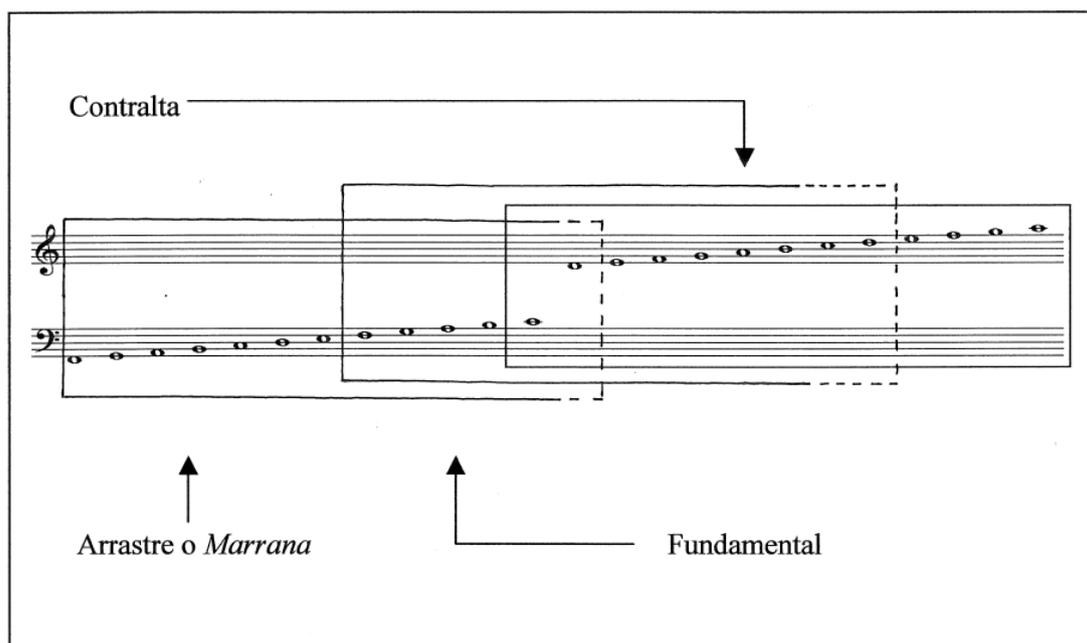
⁵³ Saldívar, 1987: 11-126

⁵⁴ Lozano, 2002: 172, para este autor dichas tradiciones comparten: a) fórmulas de repetición; rítmico-melódicas, b) paralelismo entre las voces; en terceras, sextas y octavas, c) línea melódica octavada por dos voces, d) estructuras isorítmicas para todas las voces, e) homofonía para todas las voces, f) frases cortas en la línea melódica, g) ámbito reducido (desde una quinta hasta una octava), y h) dibujo ascendente-descendente de la curva melódica.

voz más grave bajo la designación de Marrana o Arrastre, a la voz media como Fundamental y a la más aguda como Contralta»:⁵⁵

- 1) Primera = Primera de Arrastre (grave)
- 2) Segunda = Primera Fundamental (media)
- 3) Contralta (aguda)

Para los cardencheros de Sapioríz y La Loma que la etnomusicóloga Palacios refiere, afirma sobre la canción cardenche que: «el ámbito vocal de los tres registros cubre el espectro que va del fa³ al la 6 dependiendo de la canción que ocurra y dependiendo del cantor que la realice... Por lo general, se comparten algunas notas dentro de los ámbitos vocales de cada registro: en el caso de la fundamental y la contralta, las notas que van del do central al re 6, dependiendo de la tesitura del cantor; y entre la fundamental y el arrastre las notas que van del fa⁴ al do⁵, dependiendo de cada cantor y con algunas variantes hacia el registro grave en la fundamental y hacia el agudo en el arrastre como lo señalan las líneas punteadas en el esquema...».⁵⁶



Ámbitos vocales comunes (Palacios, 2007: 85)

Es posible observar que las tres voces comparten una zona vocal determinada, y en esa intersección suele alargarse o mantenerse la nota para vibrar juntos el mayor

⁵⁵ Palacios, 2007: 82

⁵⁶ Palacios, 2007: 84-85

tiempo posible, provocando el acompañamiento no sólo tímbrico sino social, estrechando lazos emocionales y colectivos para articular la pieza a partir de factores lingüísticos, sociales y musicales. Palacios continua: «cuando las voces realizan un silencio o cuando estas dejan alguna nota tenida existe una tendencia por completar las notas de los acordes que alguna de las voces ha trazado».⁵⁷ Una de las grandes contribuciones de Monserrat Palacios es justamente contemplar la relación indisoluble entre el sistema musical y el sistema social durante la ejecución o el *performance* de la canción cardenche. No sólo se enfoca en estudiar la producción sonora sino lo que sucede durante los silencios, es decir, cuando ocurre el tiempo de la interacción social no musical. Para ella este tipo de polifonía es más bien una *poliheterofonía* o mejor dicho una “polifonía social” que nos remite a la acción personal inserta en la colectividad, concepto clave que abordaré en la siguiente sección, pero que nos lleva directamente a lo que Pierre Bourdieu señala por *habitus* o internalización de la cultura.⁵⁸

Dejo a la especialista describirnos con detalle cómo sucede la interacción entre las voces: «La organización de estas polifonías responde a una estructura tradicional en la que una de las tres voces comienza la canción mediante una suerte de *incipit* monódico al que se le van sumando las otras voces, ya sea en simultaneidad o por sucesión. Este *incipit* se da en las tres voces según la canción que ocurra y aunque, efectivamente, éste suele realizarse, en la mayoría de las canciones en “la voz intermedia”, esto es en la fundamental, la responsabilidad de dar comienzo a la canción no siempre recae sobre ésta; por ejemplo, en la canción *Al pie de un árbol*, “la voz principal” la realiza la contralta mientras que, en la canción *No sé por qué*, la lleva a cabo el arrastre o marrana, y estas voces son las que determinan el control general de la canción a la que han dado inicio. A partir de esta convención fundamentada sobre el uso, cada una de las canciones que forman parte del repertorio de cardenchas comenzará a cantarse por una

⁵⁷ Palacios, 2007: 88

⁵⁸ Para Bourdieu el *habitus* es un «sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores, genera estrategias que pueden estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido concebidas expresamente con este fin». Y aunque es un sistema subjetivo no es individual, pues lo que se internaliza son los sistemas de percepción, de acción y de concepción de la realidad (Bourdieu, 1990: 141 y 154).

de las tres voces y siempre por la misma. En términos cardencheros esta voz *incipit* será quien “lleve la canción”». ⁵⁹

Estas observaciones son muy importantes pues se menciona la existencia de una “voz principal” que para algunos es “la primera” (Lozano, 2000), mientras que para otros es “la segunda” voz (INAH, 1978 y URCPL, 1991), tal sería la transcripción de la polifonía a capella según el INAH:



Palacios nos advierte sobre un repertorio con sus propias reglas internas a conocer y a dominar pues «dependiendo de la canción que ocurra, ésta será dirigida por alguna de las tres voces de tal manera que “la primera” o “segunda” llevarán la melodía sólo si se canta la canción estipulada para esa voz en particular». ⁶⁰ Así, continúa Palacios, la voz que lleva la canción: a) definirá la tonalidad, b) marcará la amplitud del registro y c) será la única que cantará el texto completo, de esta manera, aunque esta voz haga pausas, ésta no cortará la letra, (como sí sucederá con las otras voces). ⁶¹

⁵⁹ Palacios, 2007: 85-86

⁶⁰ Palacios, 2007: 85. Este rasgo se expresa también en otras tradiciones. En nota al pie Palacios señala: «Este aspecto suele ser un rasgo común en diferentes manifestaciones polivocales de tradición oral, así por ejemplo, para “los cantos de pasión” de los tenores de Castelsardo, Cerdeña, una de las cuatro voces que conforman este tipo de repertorio será la que comience a entonar el canto y la que les dará la “chiave giusta” a las otras tres que la siguen... Este mismo rasgo también es señalado por el etnomusicólogo Antonello Ricci, con respecto a los cantos polifónicos de Calabria, Italia, en donde el tipo de polifonía consta de dos partes: una voz solista la que realiza el ataque del canto más las voces de acompañamiento que entran casi inmediatamente para unirse con la del solista». Palacios, 2007: 86

⁶¹ Palacios, 2007: 86

En el corpus de cantos de las dimensiones social y política de los que se cuenta con registro sonoro para esta investigación, sólo aparecen estas tres voces y ciertamente interactúan de esa manera. Con el apoyo del músico e investigador independiente Santiago Rivera⁶² fueron discutidos y complementados algunos datos e ideas sobre este apartado, así como fueron contemplados tres elementos básicos para el análisis musical, a saber; a) el compás, b) el tono y modo y c) la estructura armónica. Y se obtuvieron los resultados siguientes que también pueden ser corroborados para cada pieza en el *Anexo C. Rasgos literarios y musicales*:

a) Las unidades de tiempo en las que se divide la música, es decir, el compás: de **4/4 con posibilidad de cantarse a 2/4 y a 1/4** tenemos sesenta y un piezas entre canciones cardenches y acardenchadas; a 3/4 están cuarenta y tres piezas que incluyen canciones cardenches, corridos y tragedias; exclusivamente en 4/4 contamos con siete canciones cardenches; a 4/4 con posibilidad de 3/4 aparecen dos canciones acardenchadas y un corrido; a 4/4 con posibilidad de 3/4, 2/4 y 1/4 hay una canción cardenche y otra más en 4/4 con posibilidad de compás a 2/4. En esta gama de compases (el cuaternario 4/4, el binario 2/4, el compás de un sólo tiempo 1/4 y el ternario 3/4) todos son compases simples de subdivisión *binaria*. El compás de 2/4 refiere a una subdivisión binaria, quien guarda parentesco con el compás binario de 2/2 (compás de dos medios o compás de dos por dos) que se utilizaba en la música medieval y renacentista. Por su parte el compás de 3/8 se utilizaba en la música barroca y entra en relación con el compás de 3/4 y el de 6/8. La mayoría de los valeses están escritos en compás de 3/4, mientras que el compás de 6/8 es el característico de los sonos tradicionales de México. En cuanto al compás de 4/4 entre los siglos XIV y XVI se le denominaba con la palabra española “compasillo”. En México, la canción en general de los siglos XIX y XX, la canción italiana y la canción del bajo⁶³ están en 4/4, las más contemporáneas son el bolero y la balada, también a 4/4. Es importante señalar que después de la Independencia ocurrió

⁶² Músico, compositor y profesor egresado de la Escuela de la Música Mexicana, ha presentado diversas ponencias sobre música tradicional y ha realizado transcripciones y compilaciones de canciones indígenas, sonos jarocho y tixtlecos. Actualmente imparte talleres libres sobre son jarocho y estudia el arpa de tarima.

⁶³ La canción del bajo se le llamó a todas aquellas canciones de autor que estaban impresas en el *Cancionero del bajo* por los años de 1970, con interpretaciones de Antonio Aguilar, los Hermanos Sáizar, entre otros. Algunos le llaman canción mexicana o del cine de oro, canción ranchera o canción vernácula. Este tipo de canciones también fueron difundidas en el *Cancionero Picot*.

un proceso de *binarización* de muchos géneros musicales anteriores a este periodo asociado a la fusión del folclor local y las nuevas modas.⁶⁴

b) En tono y modo **Sol mayor (G)** tenemos treinta y tres piezas que incorporan canciones cardenches, acardenchadas, corridos y tragedias; en Sol mayor sostenido (G#) aparecen veintiocho piezas entre canciones cardenches, un corrido y dos tragedias; en Fa mayor sostenido (F#) un corrido y tres tragedias; once piezas en La mayor (A) entre canciones cardenches, dos corridos y una tragedia; en La mayor sostenido (A#) tenemos nueve canciones cardenches y un corrido; en Fa mayor (F) hay ocho piezas entre corridos y tragedias y tres canciones cardenches; Si mayor (B) un corrido y tres canciones cardenches; en Do mayor (C) aparecen dos corridos y una canción cardenche; en Mi mayor (E) están dos cardenches y un corrido; en Re mayor sostenido (D#) hay tres canciones cardenches y en Re mayor (D) hay un corrido acardenchado. Cabe resaltar que el *modo mayor* es el elegido para estos cantos que se presumen plañideros o de lamento,⁶⁵ pese a que en el ámbito musical occidental se presupone en gran medida que el *modo menor* es el predilecto para acompañar piezas de carácter triste o melancólico; con estos resultados se puede sugerir que el Canto Cardenche no concuerda o rompe musical y culturalmente con este parámetro occidental.

c) Las piezas del corpus están armonizadas mayoritariamente en dos acordes compuestos por **Tónica y Dominante con 7a (I, V7)** y los encontramos en noventa y nueve piezas, sobre todo en las canciones cardenches, le siguen en los corridos y tragedias y sólo en una canción acardenchada; la segunda estructura armónica que encontramos tiene Tónica, Subdominante y Dominante con 7ª. (I, IV y V7) está en las canciones cardenches, en tres corridos y dos tragedias y en una canción acardenchada. Es relevante señalar que entre los músicos tradicionales la Tónica y la Dominante con 7ª equivale a las posiciones llamadas 1ª y 2ª. El trabajo en estos dos grados armónicos⁶⁶ es una estructura ampliamente difundida en México, sobre todo en la música tradicional es una plantilla muy común de acompañamiento. Para obtener estos datos tan específicos y

⁶⁴ García de León, 2009:15

⁶⁵ INAH (1978, 2002), DGCP-Unidad Regional de Culturas Populares de La Laguna (1991), Urdaibay (1996), Martínez (1999), Lozano (2002), Palacios (2007), Rojas (2008), entre muchos más.

⁶⁶ Los grados armónicos son: I Tónica, II Supertónica, III Mediente, IV Subdominante, V Dominante (si se agrega 7a sería V7), VI Superdominante, VII Sensible y VIII Octava. Las que aparecen en la mayoría de las piezas cardenches son I, IV y V7, es decir, Tónica, Subdominante y Dominante con 7ª, serías sus nombres técnicos. Tradicionalmente diríamos: I “primera” o acorde primero, IV “tercera” o acorde tercero y V7 “segunda” o acorde segundo.

a manera de experimento, las piezas con audio fueron seguidas por una guitarra para determinar la estructura sobre la que se cantan las tres voces del cardenche (fundamental, arrastre y contralta), es decir aunque sabemos que el Canto Cardenche es sin acompañamiento instrumental, está cimentado sobre una “pista” no sonorizada principalmente de primer grado (I) Tónica o 1ª y quinto grado con séptima (V7) Dominante con 7ª. o 2ª, y en algunas piezas se incluye el cuarto grado (IV) Subdominante o 3ª.

Como podemos observar, las canciones cardenches están mayormente a 4/4 y predominantemente en Sol mayor (G) y en Sol mayor sostenido (G#), las canciones acardenchadas se interpretan en gran medida a 2/4 en Sol mayor (G) y los corridos y las tragedias a 3/4 y se encuentran repartidas entre Sol mayor sostenido (G#), Fa mayor (F) y su variante en sostenido. La estructura armónica Tónica y Dominante con 7ª (I, V7) figura en todo el corpus. Ésta es la tendencia general de las 119 piezas de las que se cuenta con registro auditivo.

En cuanto a la filiación del canto cardenche con otras tradiciones musicales, el corpus presenta cuatro aspectos claramente definibles (también consultables en el *Anexo C. Rasgos literarios y musicales*), por orden de frecuencia, tenemos piezas:

- 1) De parentesco con sones tradicionales identificables por estados y regiones de México, muchos de ellos con antecedentes coloniales y otros con una amplia difusión en el siglo XIX, cuyas coplas definen la canción lírica de México, según Vicente T. Mendoza (1998).
- 2) Interpretadas comercialmente a partir del siglo XX (ver las piezas 10, 51, 52, 53, 65, 77, 92, 95, 99).
- 3) De impacto local-regional, sobre todo en los corridos y tragedias que cuentan las hazañas de los héroes, villanos o personajes importantes para la Comarca Lagunera antes y después de la Revolución (ver las piezas 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126).
- 4) Piezas vinculadas a otras de tipo nacional e internacional, por estar relacionadas a eventos políticos revolucionarios y posrevolucionarios o por pertenecer al cancionero popular español; de las primeras tenemos por supuesto corridos y tragedias (ver las

piezas 101, 104, 111) y de las segundas a algunas canciones y tragedias acardenchadas (ver las piezas 97, 98, 100, 118, 123).

En el siguiente apartado presento un breve bosquejo de lo que palabras, frases, figuras, estrofas y otros atributos permiten entrever como elementos recurrentes de la tradición cardenchera que nos dan pistas de su relación con otras tradiciones musicales principalmente de México.

CARDENCHAS DE POSIBLE PARENTESCO CON SONES TRADICIONALES DE MÉXICO

Con el análisis literario se concluyó que el empleo predominante de heptasílabos y octosílabos funciona como reafirmación del carácter popular de estos cantos, si bien las canciones cardenches, las canciones acardenchadas, los corridos y las tragedias de esta tradición poseen una vena hispánica, ésta fue apropiada por sus usuarios al encontrarse modificadas otras formas que podrían considerarse en estado “puro” (por lo que aparecen *semi* redondillas, *semi* cuartetos, etcétera) lo cual nos habla de una circulación, una reformulación y un “manejo al gusto” de los elementos externos. En esta tradición, hay esquemas o versos que son plantillas temáticas o de frase encontradas con bastante frecuencia en los sones tradicionales de México. Además es muy significativo que una porción considerable de las piezas del Canto Cardenche están cantadas a manera de canción formal con incrustación de *coplas libres* y esto es importante porque durante el siglo XIX, por la expansión de los sones tradicionales, muchos de ellos con antecedentes coloniales, fueron convertidos en emblema del nacionalismo independiente⁶⁷ y posrevolucionario, y en tanto algunos sones fueron difundidos con mayor impulso que en épocas posteriores.⁶⁸

La definición clásica de “son” nos indica ser un género lírico-coreográfico de raigambre española cuya formación data de los siglos XVII y XVIII, va acompañado de instrumentos de vigor rítmico, en combinación de compases principalmente de 6/8 y 3/4 en combinación con 5/8, tienen por elementos principales el canto y el baile, iniciando con un trozo instrumental, luego el canto en diversas formas estróficas o de coplas simples, seguido de un estribillo y una parte instrumental que generalmente se zapatea o donde se realizan mudanzas de pasos.⁶⁹

Podemos hablar de una posible filiación o parentesco de algunas piezas cardenches con algunos sones tradicionales anteriores al nacionalismo, por el simple hecho de que el fenómeno de difusión de los elementos hispánicos también abunda en otros países con idéntico lazo colonizador, debido a la naturaleza misma de las coplas,

⁶⁷ Saldívar, 1987 y Moreno, 1989

⁶⁸ El caso más conocido es el *La Bamba*, siendo un son jarocho, presumiblemente del siglo XVII, fue retomado en varios momentos históricos hasta llegar a ser registrado bajo la autoría del cantante americano Ritchie Valens en 1958, obteniendo un éxito mundial en los primeros lugares del Billboard Hot 100.

⁶⁹ Mendoza, 1984: 65-66

componente esencial de los sones, pues «el carácter autónomo típico de las coplas no sólo se da a nivel de la relación que se establece entre ellas en una serie dada. Muchas veces esa independencia también se da respecto a la música misma, es decir, que una determinada copla mexicana puede ser cantada en distintos sones, incluso de diferentes regiones, y aun, puede aparecer en el canto de géneros populares de otros países».⁷⁰

Antes de proseguir, debo aclarar tres puntos de vista con el que se puede estudiar al Canto Cardenche: la idea de un cancionero posible, la idea de los versos compartidos y la idea de una filiación o parentesco histórico-cultural.

Antonio García de León (2009) sugiere la existencia de varios cancioneros o un repertorio posible en el ejemplo del son jarocho que funciona como una «serie de sones que arrastran consigo todos los momentos históricos y sociales que recrea... esta serie es... una corriente de retazos, de confluencias de antiguos cancioneros peninsulares, desgajados de sus contextos originales, recreados y vueltos a insertar en otras dinámicas. Cancioneros del siglo XVI, generales y de Palacio, murcianos, asturianos, gallegos o castellanos, romances antiguos y recientes, historias corridas o trucas, *capas superpuestas* del Caribe y Andalucía, son las vertientes que terminan por explicar esta amalgama que da paso a un género local».⁷¹ Este investigador encuentra que en los sones jarochos la estructura (copla y estribillo), el ritmo y el modo de los sones nos permiten distinguir «*diversos momentos de cristalización*, una estratigrafía que se puede fechar por periodos».⁷² Donde las influencias se pueden rastrear desde cancioneros muy antiguos como el de los villancicos del Cancionero de Palacio, los cancioneros surgidos en nuestro país en el siglo XVI, los del Siglo de Oro americano y peninsular, los del teatro popular hispanoamericano, las tonadillas escénicas y el romancero. García de León afirma que durante los siglos XVI y XVII se consolidan diversas formas culturales musicales provenientes de un sistema circulatorio entre Europa, el Oriente y la Nueva España dinamizado por arrieros, traficantes, marineros, buhoneros y comerciantes. Este autor afirma que toda vez puestos los ingredientes y sucedidos la aculturación y el mestizaje, en el siglo XVIII las regiones fueron adquiriendo gradualmente su propia identidad y aconteció «un gran proceso de popularización de la música y las danzas, de separación contextual a todos los niveles, un movimiento que indicaba la emergencia de

⁷⁰ Sánchez García, 2005: 406, *Hacia una tipología del son en México...*, Op. Cit.

⁷¹ García de León, 2009: 61, énfasis mío.

⁷² García de León, 2009: 46, énfasis mío.

fuerzas inéditas en la sociedad borbónica de la época, pero que estaba determinado por una transformación relevante de las identidades culturales... La “pedacería” que fue llegando de España, Cuba, el Caribe y de otras regiones europeas, *interactuó enlazando comarcas hasta el siglo XVIII, hasta fijarse regionalmente en el siglo XIX...* A principios del siglo XIX, una pujante burguesía comercial, en función de sus intereses económicos, atraía hacia las ciudades grandes contingentes de trabajadores libres o forzados que se avecindaron en sus barrios y suburbios, convirtiéndose en una fuente muy dinámica de intercambio de diversas experiencias culturales». ⁷³ Para este autor, en el Cancionero del son jarocho podemos encontrar un conjunto de piezas que muestran capas superpuestas, diversos momentos de cristalización o una estratigrafía de periodos musicales; pedacerías externas que configuran regiones o provincias folklóricas como productos elaborados en esa larga duración.

Por otra parte, la idea de versos compartidos según Santiago Rivera ⁷⁴ en vez de Cancionero, implica aspectos un tanto diferentes. Según este investigador en varias tradiciones musicales de México puede aparecer un mismo verso, estrofa o idea que puede no pertenecer a una determinada región pero que de alguna forma llega, es apropiada y se “aclimata” al lugar, aunque muchas veces ese verso no se cante igual de donde viene, sino al estilo del lugar a donde llega, puede suceder que el verso no cambie pero sí la música que lo acompaña, o inclusive en ocasiones puede quedarse solamente la música y variar la letra, pero de esto último ya estaríamos hablando además de una estructura musical compartida. Rivera nos brinda sus ejemplos y los complemento con otras piezas:

El Patito
Son de Tixtla, Guerrero,
Grupo Yolotecuani ⁷⁵

Los sauces en la alameda *patito*
se mecen y se remecen *patito*
así se mecen los hombres *patito*
cuando su amor no aparece *patito*

Los Sauces en la Alameda
Canción cardenche, Durango,
Grupo Los cardencheros de Sapioríz

Y los sauces en la alameda
se cimbran con el airón
así se cimbran los hombres
cuando les juegan traición

⁷³ García de León, 2009: 46-47 y 14-15, énfasis mío.

⁷⁴ Santiago Rivera Bernal, “Peteneras, Palomos y Versos Compartidos”, ponencia presentada el 12 de abril del 2012 en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Dentro del Curso: *Guerrero y Sones de tarima*, impartido por el grupo Yolotecuani del 10-13 de abril del 2012, México, D.F.

⁷⁵ Una muestra de esta pieza puede consultarse en línea:

<http://www.youtube.com/watch?v=Rof05QZQPVs&feature=related>

Los sauces en la alameda
Canción nortea, Sinaloa,
Grupo Los Paseantes de Sinaloa⁷⁶

Los sauces en la alameda
se mecen como los pinos

como nos queríamos tanto
también nos aborrecimos

En cuanto al repertorio sobre el son *El Palomo*, Santiago Rivera nos señala que se comparten estrofas, versos, plantillas y la temática en una gran cantidad de versiones de esta pieza, por citar algunos: en *Las Palomas* de la Orquesta Típica de la Cd. de México (1901, por Miguel Lerdo de Tejada); *El Palomo Mixteco*, grabación de Campo de René Villanueva en los Valles Centrales de Oaxaca; *El Palomo* del Grupo Yolotecuani de Tixtla, Guerrero; una adaptación más contemporánea la presenta Lila Downs con *El Palomo del Comalito*. Otros más pueden ser las interpretaciones del Conjunto Tierra Blanca o de otros grupos jarocho bajo el título más común de *El palomo y la paloma*.⁷⁷ También aparece una versión de *La Paloma y el Palomo* procedente de San Antonio, Nuevo México como una prolongación del jarabe moreliano llamado *El Palomo* conocido en México desde la primera mitad del siglo XIX.⁷⁸ No obstante y para sorpresa mía este son lo encontré literalmente incrustado en la Pastorela de Viesca, Coahuila, en el año 2009, cuando en la representación de la llegada de los pastores al portal de Belén y dejando de lado la polifonía a capella, el grupo de 20 pastores integrado por hombres y mujeres entonaron también a capella pero a ritmo de son respondido por un coro y con el único acompañamiento del gancho o bastón percutor con campanas, los siguientes versos los cuales aparecen cortados (/) como en las versiones de El palomo arriba citadas:

I
Al portal / al portal corre paloma
a tu Dios / y a tu Dios a liberar

VI
Si las flores en el campo
con su fra / gancia y olor

⁷⁶ Una muestra de esta pieza puede consultarse en línea:

<http://www.youtube.com/watch?v=tNTU--VcnrI>

⁷⁷ Se pueden revisar algunos ejemplos en línea;

El Palomo de Yolotecuani resaltando su aspecto coreográfico,

<http://www.youtube.com/watch?v=-iItOvCreXU>

El Palomo del Comalito de Lila Downs, <http://www.youtube.com/watch?v=8o6QUwsadP8>

El Palomo del Conjunto Tierra Blanca, interpretación jarocho con arpa,

<http://www.youtube.com/watch?v=HkvZBjrnAQ8>

⁷⁸ T. Mendoza, 1986: 527

que debajo del tejado
tu nido a / hí formarás
(bis x coro)

II

Que bonita palomita
que boni / ta es al volar
pero más / bonita fue
cuando va / al niño a adorar
(bis x coro)

III

Y una pa / y una paloma fue a ver
que Jesús / que Jesús había nacido
a sus hijos abandona
juntamen / te con su nido
(bis x coro)

IV

Una paloma al portal
al portal / se le presenta
y se dic / ta a su creador
como pa / loma violenta
(bis x coro)

V

Una pa / una paloma al volar
se llenó / se llenó de regocijo
cuando de este mundo vayas
el Padre / terno del Hijo
(bis x coro)

le pide / a Dios diciendo
socorre / nos gran Señor
(bis x coro)

VII

Y adiós pa / y adiós paloma dichosa
te llevó / te llevó en mi corazón
cuando de este mundo vayas
tu nos des / la salvación
(bis x coro)

VIII

Paloma blanca y hermosa
que con tu es / poso te encuentras
dándole a / quel metal suave
con que a pi / co le alimentas
(bis x coro)

IX

Palomi / palomita que haces ahí
parada / parada en ese portal
aguardando a los tres reyes
que le ven / gan a adorar
(bis x coro)

X

Al portal / al portal corre paloma
a tu Dios / y a tu Dios a liberar
que debajo del tejado
tu nido a / hí formarás
(bis x coro)

En cuanto a la idea de una filiación o parentesco histórico-cultural, parto de las dos propuestas anteriores y de las posturas que han definido Hobsbawm y Ranger (1983) para las tradiciones en general, así como Ishtar Cardona (2006) para las tradiciones en México. Eric Hobsbawm y Terence Ranger, descubren que la antigüedad de un objeto no es lo que crea una tradición, sino que la *representación* o construcción del pasado de ese objeto es lo que le atribuye su aspecto tradicional. Lo tradicional entonces es una atribución desde el presente del objeto, una designación desde actores con intereses específicos, porque no se resaltan todos los objetos pasados sino que ocurre una selección de ellos en medio de relaciones de poder.⁷⁹ En este mismo sentido,

⁷⁹ Gracias a los planteamientos de Eric Hobsbawm y Terence Ranger en *The invention of tradition* (1983) se abrió la posibilidad de pensar la tradición desde el punto de vista de la invención. Los autores estudian las tradiciones que surgen después de la Revolución Industrial, durante la construcción de las naciones europeas en el siglo XIX. Acuñan el término de *tradición inventada* para diferenciarla de la tradición que remite a un pasado real, por decirlo de alguna manera, a la tradición “genuina”. Por esta última se entiende toda aquella tradición que viene de lejos, nace con el paso del tiempo y tiene un núcleo invariable hasta cierto punto. Por tradición inventada denomina a aquellas que aparecen o proclaman ser

Cardona afirma que «la antigüedad parece otorgar un prestigio particular a todo objeto capaz de probar su pasado lejano. Podemos afirmar junto al etnomusicólogo francés Gérard Lenclud, que la tradición instituye una “filiación inversa”, puesto que los padres no engendran a los hijos, sino que estos son quienes crean a sus padres. No es el pasado quien produce el presente, sino el presente quien moldea al pasado. La tradición es un proceso de reconocimiento desde el parentesco».⁸⁰ Es decir, los hijos son los que nos hacen una idea de los padres, y esta ha sido la manera en que los estudiosos sobre las tradiciones en México y en Latinoamérica nos hemos acercado a estos fenómenos. Por ejemplo Carlos Vega afirma: «El terreno popular es un bisabuelo de aspecto desconocido, puede ser, pero de nuestra propia sangre. Un bisabuelo que se internó en la campaña y vive todavía... Si no fuera porque el contacto de lo que llega con lo que estaba exige recíprocas concesiones, podríamos decir que gran parte del folclore de mañana se puede estudiar en los salones de hoy, mientras que mucho de la música culterana de siglos pasados persiste como folclor en el campo».⁸¹ Si bien en la tradición cardenche también es posible detectar *sedimentos de épocas y regiones diferentes* a través de sus rasgos literarios y musicales, igualmente podemos reconocer una elección y apropiación de elementos que por circulación cultural formaron una filiación entre sí, pero no por la difusión solamente de los cantos o de pedazos de estos, de sus conjuntos o cancioneros, o de la “aclimatación” de sus elementos, sino por compartir una *matriz cultural* que da un soporte similar, aunque no idéntico, a las representaciones de ese pasado. En el Canto Cardenche, no sólo se comparten cancioneros o versos, sino que también la configuración de la región lagunera sufre un proceso parecido a los grandes centros de irradiación de cambios como lo indica García de León para la ciudad de México, Puebla, el puerto de Veracruz, Campeche, el Bajío, Guadalajara y Oaxaca,⁸² entre otras. Dicho proceso cultural lo explicaré en el segundo capítulo de esta tesis. En lo restante, expongo tan solo una pequeña muestra de la filiación músico-literaria encontrada al interior de algunas piezas cardencheras (el resto puede consultarse en el

antiguas pero son de origen reciente; son un conjunto de prácticas regidas por normas que moldean rápidamente el comportamiento a través de la repetición, a manera de continuar con un pasado histórico conveniente para los grupos que la imponen, y esta continuidad es en buena parte artificial.

⁸⁰ Cardona, “Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global...” 2006: 218; Gérard Lenclud “Qu’est ce que la tradition” en M. Detiene (Coord.), *Transcrire les mythologies*, Bibliothèque Albin Michel, Col. Idées Paris, 1994: 33 y 29 citado en Cardona en “Los actores culturales...”, *Ibíd.*

⁸¹ Vega, 1944: 74-75

⁸² García de León, 2009: 15

Anexo C. Rasgos literarios y musicales), esta comparación la construí a partir de mi experiencia como sonera, principalmente de son jarocho.⁸³

1. A las dos de la mañana (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Zacatecas y Jalisco

Estrofas/versos: *Se agachaba y se sonría / pa' que le rogara yo / qué esperanzas que le ruegue / ese tiempo se acabó / Y ella lloraba ¡ay! sin abrigo / y ella lloraba ¡ay! sin consuelo*

Esta pieza tiene parecido con tres más de diferentes lugares:

“A las dos de la mañana” (4/4) originaria de San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas, 1885.⁸⁴

Ella lloraba triste y sin consuelo / porque tenía amores que la celaban; / se agachaba y se sonreía, creía que le hablaba yo / ¡Qué esperanza que le ruegue, ya ese tiempo se acabó!... A las dos de la mañana salí a buscar a mi amor, / al momento que la vide ella me dijo que no; / se agachaba y se sonreía...

Mariquita, dame un beso, procedente de San Juan de los Lagos, Jalisco.⁸⁵ *Mariquita, dame un beso / Mariquita se llamaba / la que a mí me abandonó... / Su mamá tuvo la culpa / porque ella la desanimó*

“Y por esa calle vive” (2/4, modo Mayor). Se le ubica como música norteña comercial interpretada por *Los cadetes de linares* entre otros muchos grupos:

Y por esa calle vive / la que a mí me abandonó / su mamá tuvo la culpa / pues ella la desanimó / Ella lloraba / otro día por la mañana / de un sentimiento / que ella guardaba / Se agachaba y sonreía / pensaría que le rogara yo / mentiras yo no le ruego / ese tiempo ya se acabó

5. La garza morena (o Al pie de un árbol) (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Veracruz

Estrofas/versos: *Al pie de un árbol / mi alma se encuentra triste... / yo me acerqué*

⁸³ Al revisar una compilación personal de *Sones, coplas y décimas de autor y de dominio popular* que hice durante mi paso por diversos fandangos o huapangos, encontré similitud de ideas, frases, versos, figuras literarias y temáticas entre algunas de las piezas del Canto Cardenche y algunas piezas jarochoas (Veracruz), tixtlecas (Guerrero) y huastecas (Tamaulipas, Veracruz, Puebla, San Luis Potosí y Querétaro). El repertorio ofrecido es en gran medida desde el sur y el oriente del país, aunque los investigadores Santiago Rivera y Alejandro de la Rosa contribuyeron a complementar con más ejemplos de otras regiones. Sin embargo aún falta echarle un vistazo a los repertorios del occidente y del noroeste de México y a otros géneros musicales y de versada como la décima y el son arribeño.

⁸⁴ Mendoza, 1952: 217

⁸⁵ Domínguez, SEP-INBA, 1962: 253

hacia el pie de su ventana

Esta característica de inicio de un verso o del título de la pieza la encontramos en varios ejemplos y regiones del país a manera de plantilla inicial para comenzar un son:

Al pie de un árbol..., Al pie de su ventana..., Al pie de un verde maguey..., Al pie de tu balcón..., Al pie de una verde palma... Al pie de un árbol frondoso... Existen muchos versos con inicios parecidos, por ejemplo en 6. *Al pie de un verde maguey*, 40. *Los caracoles*, 89. *Al pie de una verde palma*, 94. *Tengo una novia*, y en una copla de son jarocho dice: *Al pie de un verde limón / puse a madurar un higo / qué dice tu corazón / se queda o se va conmigo / qué no te da compasión / de verlo tan afligido*

Como canción norteña existe bajo el título “Al pie de un árbol”, interpretada por el famoso dueto comercial “Carlos y José” y por las frases y el tema posiblemente emparentada con esta cardencha: *Aquí me voy a estar al pie de este árbol / que no ha querido dar una flor que a mí me agrada....*

En la cardencha “La garza morena” o “Al pie de un árbol”, aparece también el tema de acercarse a la ventana como encuentro amoroso, tema compartido con las piezas 17. *Cuando más dormida estés y 67. Si estás dormida*, además con el son jarocho “El cascabel”: *Anoche por la ventana / platicando con mi amor / me pidió que le cantara / el cascabel por menor / y que no me demorara / me lo pedía por favor... / Anoche por la ventana / platicando a mi chatita / me pidió que le cantara / una canción muy bonita / y que no me demorara / me decía la pobrecita*; o en el son jarocho “El Colás”: *Asómate mi bien / al pie de tu balcón / arrúllame en tus brazos / por única ocasión... / Asómate mi bien / al pie de tu ventana / arrúllame en tus brazos / porque me voy mañana*. La idea del encuentro amoroso en el balcón, también está presente en las cardenchas 78. *Ya vino el que ausente andaba y 88. Chaparrita de mi vida*.

8. Amarme María amarme (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Veracruz y Huasteca

Estrofas/versos: *Amarme María, amarme / que yo soy tu fiel amante / vivirás siempre constante / si tu amor es una imagen... / dale un abrazo a tu cama / y recuerda que yo fui / que vine de madrugada / y a despedirme de ti...*

Esta pieza la recopilé el 10 de enero del 2008 en voz de Regino Ponce, originario de Saporíz, en ese mismo año él falleció; fue entrevistado recostado en su cama y por haber casi perdido el sentido del oído una de sus hijas me ayudó en la entrevista, por

esto las piezas que cantó parecen casi recitadas y están a una sola voz. Este audio nos muestra solo algunos fragmentos de la pieza, pero la completé en el corpus con el registro de la tesis de Minerva Rojas (2008, Anexo IV.2). Sin embargo podemos observar que la estructura de los versos está a manera de copla, muy al estilo de las estructuras de los sones tradicionales. En la versión jarocho y huasteca encontramos un verso del son *El gallo*: *Si escucharas la cantada / del gallo kikiriquí / dale un besito a tu almohada / y haz de cuenta que es a mí / que vine de madrugada / y a despedirme de ti*. En “Amarme María amarme”, la figura de “*tu fiel amante*” también aparece en 88. *Chaparrita de mi vida*, “*ya vino tu fiel amante*” y en el son jarocho “El aguanieve”: *Hasta cuando luna hermosa / yo he sido tu fiel amante / que te quiere y no te goza / que te quiere y no te goza / y no te olvida un instante*

El tema de la prohibición del amante de ir a la cama de la mujer siendo soltera que vive en casa de sus padres y de la mujer como una imagen o recuerdo grato, también es compartida con el son jarocho “El chiles verdes”: *A la noche voy allá / voy a ir muy quedito / si pregunta tu mamá / le dices que es un gatito / que se ha subido a tu cama / a comerse un ratoncito... / Imposible es olvidarte / como olvidarse la gloria / tu imagen en mi grabaste / reconforta mi memoria / gozo tanto al recordarte*

9. Amigo, amigo (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: San Luis Potosí

Estrofas/versos: *...hasta ahora le hablé / por ver si quería la neja / Y no la quiso / no más la mira y la deja / no quiere ser / la dueña de mi amor*

En trabajo de campo me fue explicado que el término “neja”, se refiere directamente al noviazgo o al asunto de amor en la pareja, la frase de la cardencha Amigo, amigo “por ver si quería la neja” me fue explicada como “que no quería aceptar la palabra del amor” (trabajo de campo, 2008). En el altiplano potosino también encontré este término, pero “neja” en San Luis Potosí se utiliza para referirse al color café opaco de las cosas, por ejemplo un trapo de cocina puede estar “nejo”, sucio, percutido al estar café. En tanto, alguien que “no quiere la neja” puede entenderse en un doble sentido, refiriéndose al órgano sexual masculino. Y tal vez en Saporíz no quisieron explicarme este otro sentido, por ser una mujer la que preguntó a los hombres.

11. Amigos míos (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: huasteca, Veracruz y Tixtla (Guerrero)

Estrofas/versos: *¡Ay!, cómo estaba/ esa sí era tan alta / vide brillar/ la sirena de la mar*

De sirenas, mares y marineros son temas y vocablos encontrados clásicamente en todas las *Peteneras*, en sus distintos estilos de interpretación en México (huastecas, jarocho, tixtlecas, etcétera) y en otros países sobre todo los de colonización española. Así, el tema de la mujer como sirena lo encontramos también en distintas estrofas de las cardenchas 94. *Tengo una novia, 41. Los horizontes son chiquititos* y en un fragmento de seguidilla que puede usarse en sones jarocho como “El coco”, “El jarabe loco”, “El valedor”, “El toro zacamandú”, “El borracho”, entre muchos otros: ... *abajo del puente / había una mujer / que quedé embobado / al verla bañar / parecía sirena / sirena del mar / del mar cantadora / no seas ignorante / con el que te adora / rosa de Castilla / blanca de amapola / sabes que por ti / mi corazón llora*

12. Amigo, no te emborraches (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Veracruz

Estrofas/versos: *Pero es mentira / si yo tuve una madama / tan sólo me ama / también me dio su amor*

La figura de la madama como mujer honorable aparece en muchas coplas de origen hispánico, en el son jarocho “El fandanguito” se muestra claramente: *Ay que te quiero / te quiero madama / porque te peinas / al uso de España*

18. Cuando me vine de Puebla (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Puebla (se menciona)

Estrofas/versos: *Cuando me vine de Puebla / en máquina de vapor / le pregunté al marinero / por la dueña de mi amor.../ ¿Qué es aquello que deviso / por aquel camino rial? / Esa es la prenda que busco / la que no podía encontrar*

Esta pieza menciona la migración de Puebla a la Laguna en la época del ferrocarril, tiene una frase que proviene de los tiempos de la Independencia: *qué es aquello que deviso / por aquél camino real*

20. Cuando yo me separé (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Veracruz

Estrofas/versos: *Mis padres me lo evitaron / me dieron muchos consejos / me dieron muchos consejos / cumplieron con su deber / Por una joven que quiero / y no puedo aborrecer / yo me la voy a llevar / no me queda ni a qué volver*

En esta pieza los padres le dan consejo al hijo “cumplieron con su deber”. En el repertorio tradicional mexicano son frecuentes los sones con temas “de consejos” y de hijos desobedientes. Por ejemplo hay sones jarochos que dan consejos sobre el casamiento, la buena mujer y la suegra. El son jarocho “El celoso” (o El Jerez) nos ilustra: *Mi padre y mi madre lloran / porque me voy a casar / porque me voy a casar / mi padre y mi madre lloran... / No lloren padre ni madre / que no me van a matar / mi padre y mi madre lloran / porque me voy a casar*. De igual modo, aunque la relación suegra y nuera es un tema ausente en las cardenches, no lo es en el ámbito de los consejos matrimoniales presentes en la seguidilla jarocho que puede usarse en sones como los ya mencionados “El coco”, “El jarabe loco”, “El valedor”, “El toro zacamandú”, “El borracho”, entre otros: *Ya m’hijo se casa / ya tiene mujer / mañana sabremos / lo que sabe hacer / levántate nuera / y junta la lumbre / a barrer la casa / como es la costumbre / no señora suegra / eso me hace mal / yo no me casé / para trabajar / en mi casa tuve / criados que mandar / ¡Ah maldita nuera! / mira lo que dice mal rayo te caiga / en esas narices / hijo coge cuarta / para tu mujer / que cuando la mando / sabe responder / y dijo la nuera / como en oración / maldita la vieja / es mi maldición / mis ojos la vean / en la inquisición / tomando palote / también requesón / quemando sus huesos / allá en el fogón*

21. Chaparrita (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: Michoacán y Jalisco

Estrofas/versos: *Chaparrita, ¿qué has hecho?, ¿qué has pensado? /no me engañes, porque te cuesta la vida / Chaparrita, tú eres la consentida / pero ándale, ándale, mira que ya amaneció*

Esta pieza también está registrada por Vicente T. Mendoza en 1926, indica: *La chaparrita* 61-6 (6/8), aprendido en la Boquilla de La Cahuayana, Michoacán y Jalisco.

Existe una versión norteña que se llama *Amores fingidos*, es interpretada a 2/4 en que se retoma parte del verso, e incluso podemos entenderla como una adaptación comercial de esta cardencha: *Si supieras chaparrita cuanto te amo.../chaparrita tú serás la consentida / y anda y ándale / correspóndele a mi amor...*

25. Chula Rosita (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: Michoacán

Estrofas/versos: *Chula Rosita, con tu aroma me conformo...*

Las canciones con nombre de mujer son muy socorridas, sobre todo con el nombre de “Rosita” encontramos pirekuas en Michoacán y corridos en Saltillo, Coahuila. Es importante señalar que la retroalimentación norte a sur también existió, por ejemplo en el son jarocho “El cascabel” tenemos: *Yo tenía mi cascabel / que me lo traje del norte / y como era de oropel / se lo presté a mi consorte / de tanto jugar con él / le reventó ya el resorte*; o en el son también jarocho que encontré entre los zoque-popolucas de Soteapan, Veracruz, “El cataza”, que nos remite en mucho a un son de arrieros: *Traigo mi freno plateado / para mi cuaco tordillo / muchachas enamoradas / las que vienen de Saltillo*

28. Dime, qué te ha sucedido (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de la mayor parte de México

Estrofas/versos: *Le dirás a tu marido / que me venga a reclamar / que al cabo yo fui el primero / y a mí me ha de respetar*

El tema de la “primera vez” o virginidad de la mujer es muy valorada y sonada en los cantos del repertorio tradicional mexicano, y por ende podemos interpretar que el hombre que “toma” o le es dada esa virginidad adquiere un status superior a los demás hombres.

30. Eres como la naranja (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: son tradicional de México, Veracruz, Jalisco, Chimayó en Nuevo México

Estrofas/versos: *Y eres como la naranja / con los colores por fuera / si quieres tener amores / pídele a Dios que me muera... / Me he de comer un durazno / desde la raíz hasta el hueso / no le hace que sea trigueña / será mi gusto y por eso*

En la pieza “El durazno” del siglo XIX dice: *Me he de comer un durazno / de la raíz hasta el hueso / no le hace que sea casada / será mi gusto y por eso*

También la encontramos en los sones que fueron muy sonados en el mismo siglo, pero con la figura de la sandía: *La sandía que es colorada / tiene lo verde por fuera / si quieres que yo te olvide / pídele a Dios que me muera*

T. Mendoza nos indica que “El durazno” fue uno de los jarabes más difundidos en México, especialmente en Jalisco, y en Chimayó, Nuevo México, el investigador encuentra las siguientes coplas: *Me iba a comer un durazno / porque lo ví colorado / pensando qu'estaba dulce / y era qu'estaba dañado / Dile que sí, dile que no / porque se baña / y eso de querer a tres / no se me quita la maña / Me he de comer un durazno / desde la raíz hasta el hueso / que le hace que sea trigueña / será mi gusto y por eso*⁸⁶

En la versión cardencha las estrofas están enlazadas no sólo por su rima sino porque parte del sentido es a manera de juegos de palabras. También la figura de la mujer como naranja o fruta la encontramos en 84. *Ya vino el que ausente andaba* y en el son jarocho “Los chiles verdes”: *De la naranja comí / del limón tomé una gota / de los besos que te dí / dulce me ha queda'o la boca*. Cabe mencionar que entre estas dos últimas piezas, existe también otra similitud, ambas comparten la figura de “la mujer que enciende”, en “Los chiles verdes” dice: *Ya dicen que a la mujer / Dios le ha dado bello nombre / con su modo de querer / enciende los corazones / ahí no vale ni el saber / todo se vuelve ilusiones*

31. Estrellita Marinera (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: San Luis Potosí, Zacatecas y Veracruz

Estrofas/versos: *Estrellita marinera / dame razón de mi amor / tú que iluminas / los asombros de la noche... Debajo de un huizachito / tenía su nido un conejo / no se ingran tanto conmigo / porque me voy y las dejo*

El término “estrellita marinera” aún sigue en uso por lo menos en San Luis Potosí, Zacatecas, Durango y Coahuila. Se emplea para hablar de manera indirecta sobre cualquier persona que está presente durante la conversación, Al parecer adquiere un sentido neutro, y en esta cardencha es la metáfora cariñosa e indirecta de la mujer amada. Esta cardenche y el son jarocho “El conejo” comparten casi exactamente los primeros cuatro versos: *Debajo de un huizachito / puso su nido un conejo / no te creas tanto conmigo / porque me voy y te dejo / y después te irás contando / la vida de San Alejo*

32. Golondrina mensajera (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Veracruz

⁸⁶ Mendoza, 1986: 539

Estrofas/versos: *Vuela, apreciable golondrina / toma esta carta / y a mi amante se la llevas / Toma este pomo de olor / y en su pecho se lo riegas / y ahí le dirás: / que me mande de amor / la contestación*

Las aves como portadoras de los mensajes entre los enamorados, es un tema muy recurrente en el repertorio tradicional de los sones de México. En el son jarocho *El pájaro Cú*, dice en sus versos: *Pajarito eres bonito y de bonito color / pero más bonito fueras / si me hicieras el favor / de llevarle un papelito/ a la dueña de mi amor.*

33. Hasta aquí llegó lo bueno (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México

Estrofas/versos: *Uno de los dos amigos / uno se me hacía el mejor / como aquel refrán que dice: que el más amigo es traidor*

El tema de la traición amorosa, también es recurrente en los sones de México. No obstante en las cardenchas resalta el término hasta cierto punto respetuoso con el que se le refiere al traidor pues se le llama y se le considera “amigo”, la cardencha *10. Amigo, amigo* lo confirma. Lo cual nos hace pensar que tal vez los principales conflictos amorosos se daban entre una población relativamente pequeña y con vínculos sociales cercanos.

34. Hermoso México (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México

Estrofas/versos: *Hermoso México / andándome yo paseando / me llevaron a la cárcel / me llevaron a empujones / Me llevaron a la mesa / donde se humillan los hombres / pero anden soplones / que el gobierno cambiará*

La frase “la mesa donde se humillan los hombres” también aparece en varios sones del país. Esta cardencha es muy interesante porque es la única que hace referencia al gobierno y a una especie de redada en el “hermoso México”, título que parece más bien una ironía.

35. Huérfano soy (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: Puebla, Ciudad de México, Veracruz, sones tradicionales, Jalisco y Michoacán

Estrofas/versos: *Huérfano soy / no tengo padre ni madre / ¡ay! ni un amigo / ni quién se duela de mí*

En las recopilaciones de Romances españoles aparece “La Huerfanita”. Vicente T. Mendoza anota: “La Huerfanita, versión que procede de Puebla y que se halla difundida por todo el país” (El Romance Español y El Corrido Mexicano 1936, recopilación 1902,1939) La Huerfanita en la ciudad de México se interpretaba como ronda infantil, hacia 1940. La orfandad, es un tema recurrente en los sones tradicionales de México, tanto indígenas como mestizos. “El Huerfanito”, en el son jarocho se toca como son de queja o de velorio en las costumbres indígenas del sureste de Veracruz: *Cuando mi mamá vivía me daba muchos consejos/ me daba muchos consejos cuando mi mamá vivía / Y en su saber me decía que no le hiciera desprecios/ que de ella me acordaría cuando se fuera muy lejos*

También existe un fragmento en versión norteña a 2/4 llamada “El muchacho alegre”:
Yo soy el muchacho y me la vivo gozando / con mi botella de vino y mi guitarra tocando / No tengo padre ni madre...

Esta pieza también comparte estrofas con “El muchacho alegre” pero de La Jara, Nuevo México: *Yo soy el muchacho alegre / que me la paso cantando / con mi botella de vino / y mi baraja jugando / Si quieren saber quien soy / vengan, les daré una prueba / jugaremos un conquíán / con esta baraja nueva / No tengo padre ni madre / ni quién se acuerde de mí / sólo una joven que yo amo / se compadece de mí*

T. Mendoza señala: «Estas coplas las encontramos dispersas por los estados de Jalisco y Michoacán en México, con los mismos textos».⁸⁷ Estas estrofas también son muy parecidas a las que podemos encontrar en la pieza 70. *Tres vicios hay.*

36. Jesusita de mi amor (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Veracruz

Estrofas/versos: *Dime, trigueña del alma / blanca flor de un mirasol / no pierdo las esperanzas / de ser dueño de tu amor... / Mis amigos me aconsejan / que te quiera / que te quiera y / te dé mi corazón*

Las metáforas trigueña y blanca flor refieren a la mujer “del color del trigo”, morena dorada y a la mujer pura, virgen. Ambas metáforas son muy recurrentes en esta tradición. Aunque en otros sones la metáfora de la mujer como flor también es usada, en

⁸⁷ Mendoza, 1986: 278

esta tradición la metáfora de la mujer y el trigo es muy regional porque en el norte de nuestro país, el cultivo de este cereal ha sido característico desde la colonia hasta nuestros días. No obstante en el son jarocho “El Gavilancito” encontramos este término: *Yo soy el gavilancito / que ando por aquí perdido / a ver si puedo lograr / el amor de una trigueña*

Otro tema común a los sones estriba en los consejos de los amigos acerca del cortejo, función expresada también en varias cardenchas.

37. Jesusita me dio un pañuelo (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México

Estrofas/versos: *Jesusita me dio un pañuelo / con orillas para bordar / qué pensará esa chirrión / que yo le había de rogar... / Mejores las he tenido / y les he pagado mal / cuantimás una india de éstas / tirada en el muladar... / Pues en una viene el celo / en otra viene el amor / y en otra viene el veneno / para el hombre que es traidor*

El tema del desprecio y del insulto hacia la mujer, en la canción cardenche, se dice de manera directa y “seria” y en otros estados como en Veracruz se ocupa la broma o el doble sentido. Esta canción cardenche es la que más contiene sanciones a la mujer indígena y al hombre traidor. Con este nombre se tienen piezas como *Jesusita en Chihuahua*. Además la utilización del “pañuelo” bordado forma parte de las antiguas costumbres de enamoramiento y en algunos sones el pañuelo es una prenda del compromiso amoroso. En cuanto a la relación del amor y del veneno en el son jarocho “Los chiles verdes” aparece: *Cansado de padecer / y sufrir en buen terreno / tarde vine a comprender / que el amor es un veneno / y la contra la mujer*

38. Las borrascas del mar (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: Sabinal, Nuevo México

Estrofas/versos: *Las borrascas del mar se han perdido / no aparecen en este momento ya para mí / Se acabó el engrimiento / ya no alumbran los rayos del sol /... Valía más que la muerte viniera / ojalá que un sepulcro se abriera / le pediste a Dios que viniera / por mi vida y la tuya también*

Vicente T. Mendoza la registró con el mismo nombre de “Las borrascas del mar” y apunta: «Este ejemplo constituye un caso de forma simple de canción, por esta circunstancia y por mantener el ritmo en compás de 6/8 parece pertenecer a las primeras

canciones con influencia española que aún no habían logrado la perfección de la forma como las canciones del sur... La modalidad es Mayor y el compás de 6/8. La armonía de Tónica, 5º, 4º grados. La forma aparece como oscilante, casi con variaciones del modelo». ⁸⁸ Las estrofas similares son: *Las borrascas del mar se han perdido / no aparecen a cada momento / para mí se acabo el engrimiento / ya no brillan los rayos del sol /... Con silencio bajaré a la tumba / a buscar mi perdido sosiego / con mi llanto he regado este suelo / mira a este hombre sufriendo por ti*

39. Las tres palomas (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Veracruz

Estrofas/versos: *Tres palomas paradas en una rama / y las tres tienen su color muy firme / que te olvide, vida mía, es imposible, ¡ay! / tres palomas son las dueñas de mi amor*

En varios sones del repertorio tradicional de México aparece la metáfora del hombre como gavián o gallo y de la mujer como paloma. Por ejemplo en el son jarocho “El Gavilancito”, dice: *Por esa calle derecha / anda un gavián perdido / dice que se ha de sacar / las palomas de su nido*

40. Los caracoles (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, región de los Tuxtlas, Veracruz

Estrofas/versos: *Por dejar pasar el tiempo / y hacerme disimulado / cuando fui a cortar la flor / otro ya la había cortado*

Con esta frase temática de “por confiado perdió” y “cortar” como metáfora del cortejo existe una copla en la región de los Tuxtlas, Veracruz, que se canta a 6/8=3/4: *Cortando la berenjena / estaba cuando te hallé / y el que se duerme no cena / yo ya me desengañé*

También el tema de cortar flores como cortejar mujeres está presente en las cardenchas 25. Chula Rosita y 76. Ya ye vide, ya me voy, además de en el son jarocho “El coco”: *De todas las flores / que hay en el lugar / cuídenla señores / que una he de cortar / una cortaré / a la más bonita / me refiero a usted / linda señorita*

⁸⁸ Mendoza, 1986: 615

42. Los sauces en la alameda (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: Tixtla (Guerrero), huasteca y Veracruz

Estrofas/versos: *Y los sauces en la alameda / se cimbran con el airón / así se cimbran los hombres / cuando les juegan traición /... Ya viene alboreando el día / cantando el ki kiri kí...*

En Tixtla Guerrero, el son “El Pato” (6/8=3/4) coincide con ideas y frases de los versos de esta canción cardenche, así como en la interpretación norteña de “Los Paseantes de Sinaloa”; ambas versiones ya mencionadas al inicio de este apartado. Por otra parte la onomatopeya kikirikí lo encontramos frecuentemente en el son *El Gallo*, huasteco y jarocho, entre otros.

43. Luna, dime, ¿cuándo llenas? (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Zacatecas

Estrofas/versos: *tú bien lo sabes que ya se murió mi madre / en Zacatecas esa suerte le tocó*

Esta pieza es la única que hace referencia directa a un posible origen zacatecano del autor o por lo menos de su parentesco con ese lugar. Fue tomada del cancionero de la DGCP (1991), en el cual no se especifica si la pieza procede de Sapioríz o de La Flor de Jimulco. También la asociación de la luna con la mujer está muy expandida en los sones tradicionales de nuestro país.

44. María, María (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: San Luis Potosí y sones tradicionales

Estrofas/versos: *tú eres la estrella / que alumbras a todo el mundo... / Tú eres la estrella / que alumbras al Potosí / tú eres la flor / que trasciendes junto a mí*

Esta cardencha puede hacer referencia a El Potosí boliviano, venezolano o al estado mexicano de San Luis Potosí, por el contexto lingüístico de las estrofas los tres pueden ser probables. Sin embargo me inclino más a favor del último, lo cual denotaría una interacción y conocimiento de ese lugar. Por otra parte, el nombre de María es muy común en los sones tradicionales de nuestro país y en los países con tradición católica romana y en tanto mariana.

46. Mi madre me dio un consejo (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México

Estrofas/versos: *Mi madre me dio un consejo / que no anduviera tomando... / Quisiera ser pajarillo / para volar e ir a verte / cortar ramitas de flores / y coronarte tu frente*

Esta pieza refiere a los consejos que una madre de a su hijo. Como está compuesta de coplas independientes, el título de la pieza pudo ser tomado del primer verso de cualquiera de sus estrofas. Las figuras del pájaro y la corona refieren al hombre que honra a la mujer. Todos estos aspectos los encontramos en varios sones de nuestro país.

49. No hay como Dios (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: Bernalillo, Nuevo México

Estrofas/versos: *No hay como Dios / primeramente amigo / después de Dios / como sus padres de uno / Después de sus padres / como el estado no hay uno / el hombre casado no es pobre ni es infeliz / El hombre solo / nunca tiene nada / no hay como la mujer / para cuidar lo de uno*

Esta pieza guarda relación con la “Canción del casado” registrada por Vicente T. Mendoza quien la señala como un tipo general de canción romántica mexicana con ritornelo:⁸⁹ *No hay como Dios, amigos, en este mundo / después de Dios, como sus padres de uno / después de sus padres, como el estado ninguno / y el hombre casado no es pobre, ni es infeliz / Sólo la mujer es para cuidar al hombre / cuando le tiene su casa separada / mientras un soltero en la vida tiene nada / el hombre casado ni es pobre, ni es infeliz*

50. No sé por qué (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México

Estrofas/versos: *¿Quién les ha dicho que el hombre casado es libre? / tiene su mujer aparte de una querida / Ellas son la causa / de que el mundo no ande en paz*

También se le conoce como “La querida” en esta misma tradición. El tema de la amante o querida, es recurrente cuando se trata de la configuración de la masculinidad. En las cardenchas se canta sobre un amor polígamo para reafirmar la figura del hombre, como también la encontramos en la pieza 47. *Mujer, mujer* y en la cardencha siguiente.

⁸⁹ Mendoza, 1986: 640

55. Por esta calle (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México

Estrofas/versos: *Y por esta calle / donde voy pasando / con mi botella / y mi querida a un lado... / Si no me quieres / porque soy templado / anda mujer con Dios / qué hemos de hacer*

Esta pieza menciona tres elementos con los que se describe así mismo el hombre cantador: la botella, la querida y el carácter “templado”, que localmente refiere a un hombre borracho, mujeriego y no formal o incumplido.

57. Por soberbio y desobediente (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México

Estrofas/versos: *Por soberbio y desobediente / ya mis padres eran una gracia / 'ora me encuentro tirado a la desgracia / quién me lo manda / si ese mal yo lo busqué*

En los sones tradicionales es muy común la moraleja sobre todo por desobediente. Esta pieza es una más que describe la condición moral del hombre que canta. Además anuncia la causa de su mal, la cual es ser soberbio y desobediente.

58. Por vida de Dios (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Veracruz

Estrofas/versos: *Por vida de Dios / deseo un amor que sea formal / que no ande con pandeaditas / ni me vaya a abandonar... / Cuando por tus puertas paso / prenda del alma querida / si te despierto cantando / vuélvete a quedar dormida*

Esta pieza repite estrofas de 8. *Amarme María amarme*, pero en vez de trigueña hermosa dice joven querida. En esta cardencha se especifica “un amor formal” lo cual implica que también podemos encontrar “un amor informal”, no serio, que se anda con “pandeaditas”, un amor que traiciona y abandona. La figura de la mujer como “prenda” la encontramos también en el son jarocho “La lloroncita” dice: *ay llorar llorona / ay llorar que gimo / que la causa de mi llanto / es la prenda que yo estimo / y por eso lloro tanto*

59. Preso me encuentro (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Veracruz

Estrofas/versos: *Preso me encuentro por una cautela / y aprisionado por una mujer / mientras yo viva en el mundo y no muera / nunca en la vida la vuelvo a querer*

El tema del amor como prisión, como sufrimiento siempre ha sido muy recurrente. En el son jarocho “La lloroncita” dice: ... *contando los eslabones que la cadena tenía / si eran pares o eran nones / eso sí yo no sabía*

60. Prisionero (o Marinero que a los puertos) (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Zacatecas

Estrofas/versos: *Yo la aguardo hasta que venga / de San Juan del Mezquital / imposible es abandonar / a un amor que no paga mal.../ A mí me causa dolor / y sentimiento también / que se lleven a mi prieta [chata] / ¿cuándo la volveré a ver?*

Esta pieza menciona San Juan del Mezquital, al parecer referente a la población de Zacatecas. Es de las pocas piezas que hablan de la fidelidad del hombre que canta hacia la mujer amada.

El título es muy interesante porque refiere a dos términos asociados al término puerto: marinero y prisionero. La mujer como “prieta” también es una figura recurrente en los sones de nuestro país. Pero el apodo de “chata” y de “china del alma” o simplemente “china” es aún más frecuente en los sones tradicionales, así como en las cardenchas 24. *China del alma*, 63. *Qué serena está la noche*, 66. *Salí de México*, 68. *Tengo un par de ojitos negros*, 97. *El clavel duplicado y 125. Macario Romero*. Así como en el son jarocho “Los chiles verdes”: *Dicen que el chile maduro / tiene dulce el corazón / también mi chinita tiene / dulce su conversación / Ahora sí china del alma / vámonos para el castillo / a vender los chiles verdes / a real y medio el cuartillo / Ahora sí china del alma / vámonos para el fandango / a cortar los chiles verdes / porque se están madurando*

62. Qué simpática mujer (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: huasteca

Estrofas/versos: *Por mi parte te doy las gracias / te doy las gracias / por el tiempo que nos quisimos / por última vez, allá en la tienda / donde nos vimos*

La tienda es señalada como espacio social del cortejo, es un espacio público propicio para los encuentros amorosos por lo menos en los ranchos laguneros del siglo XX. También hay un son huasteco llamado “La tienda”.

66. Salí de México (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México

Estrofas/versos: *Salí de México / a las once, de una fonda / me fui para León / pasé por una cantina... / Allí divisé / los ojitos de mi china / adiós china ingrata /te llevo en el corazón*

Ya he mencionado que el término “china” es muy recurrente en los sones de nuestro país. Esta pieza refiere a la inmigración del hombre que canta. Sale de México, pasa por León y continúa “hasta llegar a mi tierra”. Cabe notar que la china lo deja por otro amor, y él la ve desde la cantina. Se guía por las constelaciones Las Cabritas, los Tres Reyes y usa doblemente Estrella Marinera como mujer y como astro. La comparación de la mujer con los astros también es frecuente en los sones de México. También la figura de la mujer ingrata aparece en otras piezas como en la 19. *Cuando una mujer casada, 53. Pero hombre, amigo, 91. En una cabaña [cañada] oscura y 125. Macario Romero*; así como por ejemplo en el son jarocho “El cascabel”: *Aquí traigo un cascabel / engarzado de oro y plata / que se lo voy a poner / en el cabello a mi chata / solo te advierto mujer / que no te muestres ingrata*

67. Si estás dormida (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México

Estrofas/versos: *Nomás te vengo a decir, mi negra / y a coronarte de azahares / para dirigirte un adiós / porque hoy me voy*

A comparación de los sones jarochos y guerrerenses donde la mujer negra sí es mencionada con mucha frecuencia, esta pieza es la única pieza que refiere a una mujer negra (la guarecita también se menciona una vez), en el corpus aparecen más las güeras, las prietas pero sobre todo las trigueñas. Esta pieza sugiere que se está cantando afuera de la ventana de la amada y en la noche.

68. Tengo un par de ojitos negros (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México

Estrofas/versos: *Tengo un par de ojitos negros / me gusta lo negro de ellos / me gusta y me regustan / yo me he de quedar con ellos*

La cardencha refiere a la migración que tendrán los enamorados, él va llevarse a ella. Es la segunda pieza que refiere a los ojos negros, tan socorridos en los sones de nuestro país, así como en la cardencha 51. *Ojitos negros*.

73. Ya están cantando los gallos (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Michoacán, Nuevo México

Estrofas/versos: *Ya están cantando los gallos / al tiempo de amanecer / siempre me voy, trigueñita / porque tengo que volver /... Cuando pase por tu casa / no me dejes de mirar / yo soy el hombre que te ama / y no te puede olvidar*

El canto del gallo como marcador del tiempo, sobre todo el tiempo de la partida, también aparece en los sones tradicionales de México. Además de que el gallo, junto al ceniztle y el gorrión son los animales a los que se les atribuye la facultad de cantar en esta tradición. Pero como fue mencionado páginas arriba, el gallo es la metáfora por excelencia del hombre, por su valentía.

También comparte coplas con “La chiquitita” registrada por Vicente T. Mendoza en La Jara, Nuevo México: *Ya están cantando los gallos / chiquitita, ya me voy / -No se va mi chiquitito / y hasta que no raye el sol / Aquí en este tren, chiquitita / que pasa por Monterrey / en este tren chiquitita / yo soy quien te vengo a ver /... Cuando paso por tu casa / ganas de llorar me dan / si tienes nuevos amores / para qué hay que averiguar*

T. Mendoza señala: «Coplas que hacen pensar en la forma de corrido por la manera de acompañarse a la guitarra, en realidad, varias de estas coplas aparecen en el corrido de la Sandía, procedente de Michoacán, México y es seguro que vinieron del sur, porque el mismo texto se refiere a la ciudad de Monterrey y al ferrocarril que pasa por ahí»⁹⁰

75. Ya se van las golondrinas (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Veracruz, Guerrero, Michoacán, Jalisco, Nuevo México

Estrofas/versos: *Ya se van las golondrinas / a los campos a volar / por el viento iban diciendo / a otras tierras vamos a entrar... / Cupido se halló en la sierra / en traje de cazador / diciendo que muera y mueran / las que no sepan de amor*

⁹⁰ Mendoza, 1986: 276

Esta pieza utiliza la frase “por el viento iban diciendo”, en el son de “Los Pollos”, de Veracruz, dice: *Lázaro Patricio tu sombrero va volando / por el aire va diciendo / que esté son se está acabando*

En Guerrero y Veracruz aparece el son “El Cupido” y se desarrolla el tema platicando con Cupido, el encargado de los enlaces amorosos según la tradición grecolatina: *Cupido como traidor / quitarme la vida trata / sólo le pido un favor / que la espada sea de plata / para morir con valor / en los brazos de mi chata... / Cupido me dijo a mí / que no me malbaratara / que primero andara el mundo / y después que me casara*

Algunos versos aparecen también en “El Pelado” que registró Vicente T. Mendoza en Pecos, Nuevo México: *Cupido se halla en la sierra / sí, en traje de cazador / diciendo que muera, muera / la que desprecie mi amor*

“El Pelado” fue usado en el estado de Guanajuato bajo los nombres de “Coplas del pelado” o “El Merolico” T. Mendoza apunta: «Esta última palabra nos lleva a la conclusión de que es el mismo canto que entonaban como sátira contra el general don Antonio López de Santa Anna justamente hace un siglo en 1846: “El Merolico que va cantando Santa Anna”. La forma rudimentaria con que se conserva su melodía de Nuevo México demuestra que ha conservado su pureza y que su implantación en este lugar debe haber sido a mediados del siglo XIX. Por otra parte, la forma de la melodía es muy pobre, con notas repetidas constantemente; pero con los incisos cortados y esto nos lleva a la conclusión de que se trata de las fórmulas rítmicas con que acompañaban los danzantes tradicionales de Querétaro la Danza de Señores llamada “De los concheros”. Por lo tanto es muy posible que este canto haya sido traído por los cantadores de las ferias que desde los estados del sur: Michoacán y Jalisco, acostumbran ir en peregrinación a la ciudad de Fresnillo, Zacatecas, y otros lugares más al norte».⁹¹

76. Ya te vide, ya me voy (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México

Estrofas/versos: *Mira lo que vas a hacer / para que sepas amar / no después te guste otra flor / y no la has de poder cortar*

La metáfora de “cortar una flor” para hablar de cortejo, noviazgo o matrimonio es recurrente en esta tradición y en otras de otras regiones ya mencionadas.

⁹¹ Mendoza, 1986: 255

78. Ya vino el que ausente andaba (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Jalisco

Estrofas/versos: *Qué bonito corre el tren / de Canatlán a San Blas / dime si no te has casado / nomás conmigo te vas / Ya vino el que ausente andaba / 'ora acaba de llegar...*

Se menciona una ruta ferroviaria importante durante el siglo XIX “de Canatlán a San Blas”. Esta pieza trata de un migrante que regresa a su tierra a ver y a recordarle a su amada de lo que hubo entre los dos y a proponerle que “si no te has casado nomás conmigo te vas”. La estrofa: *¿Recuerdas aquella tarde.../ en que me diste tu amor/ que estabas en tu jardín/ que me dijiste este amor no tiene fin/ que estabas en tu balcón/ que me dijiste es tuyo mi corazón?*, está presente en varios sones de México, sobre todo los de Jalisco. Además el que “ausente andaba” aparece en varias canciones comerciales nortteñas.

80. Yo ya me voy a morir a los desiertos (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: San Luis Potosí

Estrofas/versos: *Yo ya me voy / a morir a los disiertos / me voy deregido / esa Estrella Marinera / Sólo en pensar / que ando lejos de mi tierra / nomás que me acuerdo / me dan ganas de llorar / Pero a mí no me divierten / los cigarros de la Dalia / pero a mí no me consuelan / esas copas de aguardiente / Sólo en pensar...*

Esta pieza es la más difundida del repertorio cardenche. Se ha usado como estandarte del “efecto plañidero” que se le atribuye a esta tradición y se le atribuye ser una canción netamente de la Laguna, no obstante Vicente T. Mendoza en su libro *La Canción Mexicana* la registró en 1953 de la siguiente manera: *Yo ya me voy / para ese Álamo de Parras / y voy deregido / a la estrella del oriente / llevo un dolor / que dejé un amor pendiente / nomás que me acuerdo / ganas de llorar me dan / Y a mí no me consuelan / los cigarros de “La Fama” / y a mí no me consuelan / ni las copas de aguardiente / llevo un dolor / que dejé un amor pendiente / y no más que me acuerdo / ganas de llorar me dan*

T. Mendoza apunta: “*El álamo de Parras*, procede de San Luis Potosí, S.L.P., hacia 1908. Aprendida en una lotería de feria”. Si bien la letra gira en torno a la tristeza, la migración y la separación amorosa; aparecen otros elementos prototípicos del hombre que canta y de su ambiente: el desierto, la dirección de la estrella marinera, la tierra natal, el llanto, la diversión por cigarros, copas de aguardiente y mujeres. Todos ellos

pertenecientes al campo semántico del varón del norte de cierta época. El “arranque” de la frase “Yo ya me voy” la encontramos en otras canciones como por ejemplo *La Barca de oro* de Cuco Sánchez: *Yo ya me voy al puerto donde se halla la barca de oro que debe conducirme...*

Por su fama y la creación de la apología cardenchea, de esta pieza en particular, *Yo ya me voy a morir a los desiertos*, existen versiones contemporáneas y comerciales con intérpretes como Juan Pablo Villa, Lila Downs y The Urbano (es fácil encontrarlas en Youtube)

82. La yegua (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Jalisco

Estrofas/versos: *la yegua que yo ensillaba / la ensilló mi compañero / el consuelo que me queda / que yo la ensillé primero*

Pareciera una canción misógina, pero en el entramado cultural el papel de la mujer y del hombre están muy claros y establecidos, la mujer debe llegar virgen al matrimonio y ser fiel, mientras que el hombre debe ser experimentado sexualmente y se le debe tener fidelidad. La metáfora naturalista de la mujer como yegua y el hombre como caballo, macho-hembra está presente en otras tradiciones del país, por ejemplo hay un son llamado “La yegua” en Jalisco.

85. Por montes lóbregos (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México

Estrofas/versos: *Por montes lóbregos / de tierras lejanas vengo / vengo atravesando porque amo mujer casada*

El tema de la infidelidad en el matrimonio también es recurrente en varias tradiciones musicales de México. En esta pieza el hombre que canta está huyendo y está en una cárcel a la vez “por jugar y enamorar a cuantas puedo”, su consuelo es haber gozado del placer (que se sugiere sexual), tomar mezcal y burlarse del marido *me la voy a llevar/ a darle sus vueltecitas / y de ahí se la vuelvo a trai*. Es una figura que al mismo tiempo es héroe y villano al burlar la regla por excelencia del matrimonio: la fidelidad.

87. Guarecita de mi tierra (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: Michoacán

Estrofas/versos: *Guarecita de mi tierra / que en un rancho de la sierra / yendo contigo estoy... / En esa ciuda divina / encontré yo a una catrina / muy garbosa y prencipal...*

Esta pieza es un préstamo de la pirekua *Guarecita de mi tierra*, derivada del poema de igual nombre y creada por el michoacano Ruben C. Navarro (1894-1958). Esta pieza refiere a un hombre de un rancho de la sierra que amó a una catrina, mujer de ciudad pero ella no le correspondió, entonces se regresa a su tierra y busca el amor de la “guarecita”, mujer serrana. La pieza expone las diferencias sociales entre la catrina y la guarecita. Este último término está presente en otras tradiciones musicales, por ejemplo la palabra “guarecita” la encontramos en canciones tradicionales de Michoacán y se refiere a las indígenas, entre los purépechas se utiliza el término “guare” para hablarle a la mujer. Por su parte el término “prencipal” sabemos que es de origen colonial, y refiere a las personas indígenas con herencia reconocida ante la Corona o a personas con cargos altos o de herencia española.

88. Chaparrita de mi vida (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: Jalisco, San Luis Potosí (se menciona), Oaxaca y Venezuela

Estrofas/versos: *Estrellita reluciente / préstame tu claridad / para seguirle los pasos / a mi amor que ya se va / Mis amigos me aconsejan / que me la lleve de aquí /que me la lleve a pasear /a San Luis de Potosí*

En la pieza 78. *Ya vino el que ausente andaba* también encontramos estos versos.

Son importantes las menciones de los lugares San Luis Potosí y la ruta de tren San Julian (en otra versión Canatlán) a San Blas. De San Luis Potosí por ser el paso casi obligado de Jalisco a la Laguna. Un verso similar lo encontramos en una pieza llamada “La Valenciana” y en sones mariacheros (Jalisco), istmeños (Oaxaca), guerrerenses, argentinos y en “tonadas” venezolanas: *Lucero de la mañana / préstame tu claridad / para seguirle los pasos / a esta niña que hoy se va...*

90. Yo soy periquito el loro (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México

Estrofas/versos: *Ya no te amo cotorrita / porque soy periquito el loro / si por ti me ves que lloro / piensas que yo no sé amar... / y el hombre pobre / cuando tiene dinero priva cuando ya no tiene nada / ni lo bueno ya le dan*

Las metáforas naturalistas de macho-hembra son dicotomías muy empleadas en los sones tradicionales de México. También el tema del interés de la mujer por el hombre cuando tiene dinero, aparece en son jarocho “El Colás”: *Cuando yo tenía dinero me llamaban Nicolás / y ahora que no tengo / me dicen Colás no más*

91. En una cabaña oscura (o En una cañada oscura) (canción cardenche)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Veracruz

Estrofas/versos: *¡mujeres qui ingratas son! /... que ya lo han de conocer / que lo llevan prisionero / por amor de una mujer*

Este verso lo encontramos también en coplas de sones tradicionales jarochos: *...que me llevan preso por causa de una mujer*

La figura de la mujer ingrata también es muy recurrente en los sones tradicionales de México, y ya se ha mencionado en piezas anteriores. Por otra parte, en la Laguna, las cañadas y las cuevas eran sitios donde los prófugos de algún delito se iban a esconder, sobre todo durante la revolución, eran sitios de refugio naturales, y lo siguen siendo actualmente.

96. Ando buscando un novillo (canción acardenchada)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Veracruz

Estrofas/versos: *Ando buscando un novillo / que del corral se salió / pero ay yayaay / tiene la cara morena / como la tiene mi amor / pero ay yayaay / que risa me da*

Las metáforas naturalistas de novillo, caballo, yeguas... están presentes en todo el repertorio popular mexicano: *El novillo despuntado de la hacienda de Omobono/ a más de cuatro vaqueros le ha quitado lo mono / Pero ay, ay, ay que risa me da...*

A la sota y al caballo siempre apuesto mi dinero, ay, ay, ay / A la Sota por bonita y al caballo por liguero / Pero ay, ay, ay que risa me da...

Parte de su texto también lo encontramos en el son jarocho “El Conejo”:

A la sota y al caballo a cual le voy apostar / a la sota por ligera y al caballo por formal... / A la sota y al caballo / siempre apuesto mi dinero / a la sota por bonita / y al caballo por ligero

A esta pieza también se le conoce comercialmente como “El Novillo despuntado” del intérprete solista Luis Pérez Mesa.

110. Jacinto de la Cruz (corrido acardenchado)

Vínculo con región/estado: sones tradicionales de México, Veracruz, Perú, Sudamérica

Estrofas/versos: *En el nombre sea de Dios / yo les pido por Jesús / que me canten la tragedia / de Jacinto de la Cruz*

Es una estrofa de saludo y presentación muy clásica entre los corridos. Sin embargo, las estrofas que empiezan o terminan encomendándose a Dios, a Jesús o a algún otro Santo son frecuentes entre los sones tradicionales de México, por ejemplo en el son jarocho “El buscapiés”: *Ave María, que ave, ave / de tan alta jerarquía / Ave María Dios te Salve / Dios te salve María / así gritaban las viejas / cuando el Diablo aparecía*. Esta característica de “encomendarse” a algún Santo lo encontramos en algunas coplas de sones mexicanos, en villancicos, pastorelas, así como en algunas piezas tradicionales de Perú y Sudamérica, por la influencia colonial y la religión católica.

En este apartado presento los resultados del *nivel profundo* que el modelo semiótico sugiere para conocer las características del *contenido* del corpus. En esta ocasión analizo de manera general los recursos lógicos y narrativos que emplean los cantos cardenches registrados en las fronteras de Durango y Coahuila.

Para comenzar, entendamos por *relato* cualquier producto del lenguaje que contiene una lógica interna mediante la cual podemos detectar un proceso de transformación y una propuesta de sentido o finalidad, es decir al interior de los relatos se encuentra una realidad intratextual exclusiva. Esto implica que de un estado A, se pase a un estado B, pero en el proceso ocurre una modificación de objetos y/o sujetos participantes, transformación guiada por prescripciones, donde dicho cambio de estados es motivado por una finalidad u objetivo que depende de la realidad interna que se edifica durante el relato.⁹² El relato interno de las dimensiones social y política del Canto Cardenche fue obtenido a través de un método de “disección” de la suma total de los cantos recabados o corpus, método conocido como *Semiótica estructural de los textos narrativos*.⁹³ En primer lugar, y debido a las variantes, fueron seleccionados un conjunto de cantos (ver *Anexo A. Construcción del Corpus* y *Anexo B. Corpus de Análisis*), luego las piezas elegidas se analizaron por separado tanto en sus elementos musicales, literarios (ver *Anexo C. Rasgos literarios y musicales*) y semióticos, y finalmente se sumaron los elementos semióticos resultantes para descubrir el relato que subyace a todos estos cantos y que permite construir una realidad interna con la ayuda de todas las piezas analizadas (los resultados en porcentajes pueden consultarse en el *Anexo D. Resultados semióticos*).

A primera vista podríamos suponer que los cantos, al tratarse de asuntos mayormente amorosos, nos relatarían principalmente historias de este tipo y sus sinsabores, donde encontraríamos a la mujer como su representante principal y los sentimientos a flor de piel. Pero por el contrario, el análisis resultó muy revelador de lo que a “la superficie” puede engañarnos. En esta tradición, la mujer y los sentimientos no

⁹² Grupo, 1982 y Equipo, 1982

⁹³ En el presente análisis se contemplaron dos niveles con sus respectivos elementos: en el *Plano Narrativo* se obtuvieron; estados y cambios principales en el texto, sujeto/objeto, enunciador/enunciario, actores/actantes, funciones y papel actancial y en el *Plano Descriptivo*, se entresacaron; figuras o unidades de contenido, conjuntos figurativos, isotopías y cuadrados semióticos.

son los protagonistas. El relato subyacente es construido desde la primera persona del singular que de manera tácita o implícita se expresa como un Yo masculino en *términos lingüísticos*. Si bien en el tercer capítulo serán abordadas algunas cuestiones sobre los espacios masculinos encontrados en los archivos referentes a la Laguna, por el momento me referiré al género masculino como categoría morfológica de flexión nominal,⁹⁴ el cual veremos cómo halla correspondencia con el ser biológico que en términos de una cultura hispánica llamamos con el sustantivo (*significante*) de “hombre”. Es decir, el Yo masculino lingüístico que encontramos en la letra de las cardenchas entra en relación directa con el sustantivo “hombre”. Y la relación entre el sujeto-actor construido por la cultura y el sujeto biológico, será examinada en el apartado *Espacios masculinos, regulación social y su transgresión* del último capítulo de esta tesis. Si bien en ambas relaciones existe la base biológica, una apela a las condiciones y reglas del sistema de la lengua y de lo que sucede al interior del corpus, mientras que la otra, a las condiciones y reglas del sistema cultural.

Este sujeto principal, el Yo masculino o su equivalente el sustantivo hombre, es el ser que quiere, “el que desea”⁹⁵ y tiene por primer objeto o “lo que se desea”⁹⁶ a la/las mujer/mujeres. Le siguen los objetos que denominé situación/condición, principalmente son la muerte, la embriaguez y el encarcelamiento quienes aparecen de forma invertida a lo que se desea: la vida, la sobriedad y la libertad. Luego se anhelan las pertenencias sociales como la familia, los amigos y la tierra de origen y finalmente los objetos celestiales como los astros y Dios.

⁹⁴ En la lengua española tenemos el género gramatical. «El género es una propiedad inherente de los sustantivos que se manifiesta en la concordancia con adjetivos y otros modificadores. Decimos que sustantivos como *zapato, lápiz, césped, camión, coche y día* son inherentemente de género masculino, mientras que otros sustantivos como *camisa, raíz, pared, situación, noche y mano*, tienen género femenino... Los sustantivos que requieren modificadores como *este, hermoso, mío* son de género masculino, mientras que los que exigen concordancia con formas como *esta, hermosa, mía* son femeninos. Todos los sustantivos en español han de pertenecer necesariamente a una clase o a la otra, incluso los préstamos más recientes. Los adjetivos y otros modificadores tienen que concordar con el género gramatical que asignamos al nombre. Podemos preguntarnos por qué utilizamos expresiones como género masculino y femenino. ¿Qué hay de masculino en un ‘zapato’ o en un ‘melón’ y de femenino en una ‘camisa’ o una ‘sandía’? Obviamente, nada... Los términos tradicionales *masculino y femenino* no son, sin embargo, puramente arbitrarios... El origen de esta terminología se encuentra en que sustantivos como *zapato y melón* exigen el mismo tipo de concordancia que encontramos con la mayoría de los sustantivos referidos a personas del sexo masculino como Juan, hombre, rey... Es decir, los conceptos de ‘zapato’ y ‘melón’ (significados) no tienen nada de masculino, pero los sustantivos *zapato y melón* (significantes) tienen de ‘masculino’ el exigir las mismas formas de adjetivos y otros modificadores que la mayoría de los sustantivos referidos a personas de sexo biológico masculino (y que, por esta razón, conocemos como concordancia masculina)» Hualde, *et al.*, 2003: 136-138

⁹⁵ Courtés, 1980: 62; Greimas, 1989: 11

⁹⁶ Courtés, 1980: 62; Greimas, 1989: 11

Cada pieza del corpus describe mayormente estados de sujetos y objetos, más que la narración de cambios entre ellos,⁹⁷ sin embargo resalta la constante de “desunión” entre sujetos y objetos en ambos casos de estados y cambios. Es decir, antes que contar eventos dinámicos amorosos (de A a B), más de la mitad de estos cantos nos *describen* cómo el Yo masculino se encuentra distante respecto a los objetos que desea (o sea una condición A), sobre todo a través de las *figuras de pensamiento*, indicadas en la sección anterior.

Esta descripción es emitida por el enunciador o autor “semiótico” del texto, es decir, quien tiene la voz en el total de las canciones es el sujeto principal, ese Yo masculino u hombre. Mientras que los enunciatarios o quien se supone recibe el mensaje⁹⁸ son: la mujer, “todos los escuchas”, la familia, los amigos, la tierra/lugares y el hombre cuando se habla a sí mismo.

Además estos cantos son muy ricos en personajes o actores, se cuenta básicamente con cuatro grupos; en frecuencia de aparición están el hombre, las no personas “eso, cosa/situación”, la mujer y los colectivos “ellos, gente/todos”. De los actores no personas resaltan mayormente los personajes de la naturaleza, donde los astros diurnos, pero sobre todo los nocturnos ocupan el primer lugar. No obstante, en el polo opuesto las situaciones/emociones quedan al final cuando aparecen en forma de sustantivos y así vueltas personajes. Si el corpus se inclina mayormente al terreno amoroso ¿entonces de qué otra forma aparecen las emociones? La respuesta sería que las emociones “*visten*” al sujeto y a sus objetos,⁹⁹ están *activadas* como funciones y *son reforzadas e intensificadas* por la *manera de cantar* esta tradición.

Detengámonos un poco en este último aspecto. Los cantos de la polifonía a capella, sobre todo la canción cardenche de la dimensión social, ha llevado el estereotipo de ser cantada de una manera “plañidera” o “de lamento”,¹⁰⁰ y sí, en el corpus ciertamente encontramos más emociones relacionadas a este carácter como la

⁹⁷ Por descripción de estados tenemos el uso de verbos como ser, estar, tener, y en cuanto a la narratividad contamos con los verbos de acción y la entendemos como la sucesión principal de estados y cambios que se encadenan lógicamente a partir de una relación de unión o desunión entre un sujeto y un objeto y su transformación (Grupo, 1982: 26; Equipo, 1982: 5)

⁹⁸ Equipo, 1982: 4

⁹⁹ Ver los apartados de Actantes y el Papel Actancial en el Anexo D.

¹⁰⁰ INAH, 1981; Héctor Lozano, 1986 y 2002; DGCP/CONACULTA, 1991 y 2004; José Luis Urdaibay, 1996; Roberto Martínez, 1999; Ayuntamiento de Torreón, 2007; Minerva Rojas, 2008; entre otros.

tristeza, el resentimiento, la pasión, el odio, la amargura, la soledad, el desprecio, el orgullo, la crueldad, el dolor, entre otras.

Los hallazgos de la etnomusicóloga Montserrat Palacios (2007) confirman el por qué de ese modo expresivo. Palacios menciona que en las *canciones cardenches* hay dos canales de comunicación, el literario y el musical, donde se *extiende* la significación del mensaje en por lo menos dos aspectos:

1. Los contenidos de la letra pueden tener más relevancia que los meramente musicales (el caso del corrido *acardenchado* puede ser un ejemplo), o bien a la inversa, los aspectos musicales se intensifican más allá de lo contenido en el texto verbal.
2. La manera en que el texto verbal se refuerza mediante el discurso sonoro. (La mayoría de las cardenchas son ejemplo de esto. Efectivamente, la voz se desgarrar cuando se habla de lamento, de llanto)¹⁰¹

Palacios afirma que «hay una extensión del significado a todo un carácter de lamento implícito en el acto de cantar cardenchas».¹⁰² Además descubre que en estas canciones la polifonía empleada tiene varias características: es una música plurivocal, porque cada una de las voces es concebida como una entidad musical, y en tanto es polifónica; es heterofónica *también* porque la simultaneidad de las voces no siempre es sincrónica y existen pequeños desfases temporales; y a su vez es una “polifonía social”, en la que el entramado sonoro y la articulación del texto se fragmenta mediante pausas y silencios, que resaltan la cohesión social de sus intérpretes donde el silencio y el tiempo son “herramientas de construcción sonora” y este silencio no supone un “no canto” sino que es el espacio para el acontecer social. Desde estos argumentos Palacios nos propone el término de *poliheterofonía* para precisar que en estos cantos existen «sonidos y silencios no únicos ni solitarios, sino en múltiples confluencias y asociaciones no siempre simultáneas. Superposición de tiempos personales que insertos en una colectividad poliheterofónica de voces forman cada una, por decirlo así, **‘una persona colectiva’** y un tiempo integrado en una misma unidad de acción».¹⁰³

Esta “persona colectiva” también la encontramos con el análisis estructural y abundaré en ella más adelante, por el momento y gracias a las contribuciones de

¹⁰¹ Palacios, 2007: 90-91

¹⁰² Palacios, 2007: 92

¹⁰³ Palacios (2007: 2-3). Énfasis mío.

Palacios se puede precisar que esta *poliheterofonía* refuerza en gran medida al texto verbal-literario referente a las emociones y que el uso del silencio es una apropiación colectiva del tiempo-espacio generador de situaciones sociales.

Continuemos con los resultados de esta investigación donde las emociones son activadas en el macrorreelato. A lo largo y ancho de este último se desarrollan 28 acciones *principales* con acciones constantes implicadas. Si bien la acción de migrar o “irse a otras tierras” queda incluida en la función de *separarse* que encabeza la lista, la función de inmigrar o “regresar a mi tierra” ocupa el noveno lugar e incluye al cortejo y la exaltación de la belleza de la mujer y del paisaje, como en seguida se enumeran:

1. Separarse (amor que se deja, migración de él, tristeza, despedida)
2. Cortejar (amor de él y exaltación de belleza de mujer y de paisaje)
3. Despreciar (amor no correspondido y traición/infidelidad de ella)
4. Amar (encuentro amoroso y exaltación de belleza de mujer)
5. Asesinar (venganza, honor, valor, ser hombre)
6. Abandonar (amor de él a ella y desprecio de ella a él)
7. Traicionar (enemistad)
8. Embriagarse (dolor físico y emocional)
9. Inmigrar (cortejo y exaltación de belleza de mujer y paisaje)
10. Ser valiente (muerte)
11. Triunfar (pelear)
12. Aconsejar (consejo sobre amar a mujer)
13. Ser amigo (valor, aconsejar)
14. Apresar (tener querida)
15. Perder la vida (ahogarse)
16. Divertirse
17. Disfrutar de canto
18. Culpar de delito
19. Defender honor
20. Desobedecer
21. Desalojar
22. Ser fiel
23. Ser infiel
24. Ser huérfano
25. Pelear
26. Pedir no ser abandonado
27. Reencontrarse
28. Robar caballo

Todas estas funciones se reparten de manera diferente y adquieren matices indicadores de la realidad construida entre los cantos, dentro de las más sobresalientes tenemos por ejemplo:

- a) La función principal del actante masculino¹⁰⁴ es amar, “el que ama” (corteja, exalta belleza de mujer/es y paisaje, desprecia por no ser correspondido, cela, recuerda, ruega, busca amor, tiene pasión, es fiel, tiene esperanza). Le siguen “el que se separa”, “el que es enemigo/hace lo incorrecto”, “el que es amigo/hace lo correcto”, “el que muere”, “el que es valiente” y “el que aconseja”.
- b) La primera función asignada al actante femenino es despreciar, “la que desprecia” (desaira, no corresponde, rechaza, no ama, no sirve, olvida, abandona, se separa). Esta función casi se apareja con “la ingrata” (paga mal/con falsa moneda, traiciona, es infiel, es culpable, miente), a continuación “la que llora”, “la que ama”, “la que es fiel”, “la asesinada” y “la que da consejos”.
- c) Mientras que para ambos, hombres y mujeres juntos (actante “ellos”) la función es amarse, “los que se aman” (encontrarse de madrugada, ser iguales, tener paciencia, corresponderse en amor) seguida de “los que se separan”, “los padres que dan consejos”, “los que migran”, “la gente que sufre pérdida”, “los que traicionan” y “los que se pelean”.

El papel actancial que comprende la valoración y las modalidades de competencia o capacidades que les son atribuidas a los actantes principales¹⁰⁵ (aunque fueron incluidos todos los personajes), aparecen en primer lugar en cuanto a la valoración (calificada a través de los verbos ser/estar, parecer) de la siguiente manera:

- a) Para los hombres es “estar amando/enamorado, ser el que ama”
- b) Para las mujeres es “ser de alguna característica física”
- c) Para “eso” (seres, cosas, lugares) es “ser de características positivas”
- d) Para ambos (hombre y mujer) es “estar/ser los padres de alguna condición/situación”.

La frase hipotética de “el hombre que está amando a una mujer hermosa sobre un lugar bello” bien podría resumir dicha valoración.

¹⁰⁴ Se llama actante a la misma función realizada por dos o más actores o personajes diferentes, por ejemplo “la trigueña” y “la luna” pueden cumplir la misma acción de “aluminar” como actantes femeninos (Equipo, 1982: 6).

¹⁰⁵ Equipo, 1982: 11; Grupo, 1982: 55-60 y Greimas, 1989: 62,84-90. Estas valoraciones y modalidades también nos sirven para identificar el conjunto de elementos con los que el enunciador califica a los sujetos y a los objetos; todos estos son “revestidos” con elementos que a su vez corresponden a las figuras o unidades mínimas de contenido. Esta “vestimenta” o valores de sentido puede estar en repertorio -virtuales- y en uso -realizadas- como en el caso de las emociones (Equipo, 1982: 15; Grupo, 1982: 69) Para mayor detalle ver el *Anexo D. Resultados semióticos*.

Ahora bien, específicamente sobre la valoración que *el hombre que canta* hace sobre *el hombre de quien canta*, resalta un aspecto. Las nueve valoraciones con índices más altos tienen que ver con los verbos ser y estar. Si retiramos por completo las valoraciones abajo enunciadas que se derivaron en gran medida de los aspectos políticos de los corridos y las tragedias (2, 5 y 6) y nos quedamos con el resto (1, 3, 4, 7, 8 y 9) obtenemos otra frase ilustradora “el hombre que ama está triste en algún lugar, es de alguna condición social, está migrando y es malo”:

1. “Estar amando/enamorado, ser el que ama” (estar ansioso, apasionado, engreído, ser cariñoso, ser dueño, ser tuyo)
2. “Estar muerto/ser muerto” (ser tragedia, ser mártir)
3. “Estar en algún lugar” (en las cuevas, entre la chuza, debajo de la Concordia, en el juzgado, aquí, paseando)
4. “Estar triste” (estar sin tesoro, sufriendo, velando, no divertido, en desgracia, infeliz)
5. “Ser valiente” (ser defensor, ser violento, ser bueno, estar ganando, estar impuesto)
6. “Ser traidor/contrario” (ser criminal, ser heridos, ser llorones)
7. “Ser de alguna condición social” (huérfano, indio, pobre, rico, casado, padre)
8. “Estar migrando” (estar atravesando tierras, estar ausente, estar lejos, estar marchando)
9. “Ser mal hombre” (ser soberbio, desobediente, borracho, porfiado, templado, desdichado)

En cuanto a la modalidad o capacidades disponibles en estos cantos (obtenidas mediante los verbos querer, deber, poder, saber y sus opuestos), el puntaje más alto en todos los actantes corresponde a la categoría de “poder”. En esta tradición los hombres están dotados de “poderes” respecto a sí mismos, a otros hombres y respecto a las mujeres y al amor; mientras que a la mujer también se le otorgan “poderes” pero sólo hacia el hombre y el amor. Es de esperarse que estos “poderes” sean diferenciales. En los hombres adquieren un carácter demostrativo de sus cualidades masculinas, y posesivo de sus pertenencias; mientras que en las mujeres las acciones que ejercen son relacionales al hombre y al espacio que habitan. Por otra parte, aunque el “deber” y el “no deber” en ambos casos son poco mencionados, la sanción social recae sobremanera para el hombre en cuanto a los vicios, la cobardía y la deshonra personal, y para la mujer, en la infidelidad sugerida también como traición.

Por otra parte, del corpus seleccioné las palabras o lexemas principales de los enunciados de estado y cambio que orientan la relación entre los sujetos que desean y los objetos deseados. Estos lexemas aparecen de forma realizada o empleada en el

discurso, forman entre ellos grupos isotópicos¹⁰⁶ y conllevan una calificación positiva o negativa por parte del enunciador Yo masculino. Entendamos que esta calificación sí es una valoración *cultural* a partir de la cual se obtiene la base de las diferencias en esa relación sujeto/objeto, es decir, con estos elementos el enunciador o autor semiótico de los textos construye una “verdad” interna en ellos¹⁰⁷ que se supone es alimentada por la cultura a la que pertenece, independientemente si este autor semiótico es una persona física real o es la voz de una representación social.¹⁰⁸ Es en el interior de las piezas donde se devela “su verdad”, aquí el enunciador (en una suerte de violencia hermenéutica) directamente le “sopla” o “sugiere” al enunciatario, quien recibe el mensaje, cómo le conviene leer o interpretar los textos. Los 126 lexemas principales desde la valoración positiva o negativa del Yo masculino resultaron ser los siguientes:

Valoración positiva	Valoración negativa
Cortejo, búsqueda de amor (+) (de él) 21	Separación (-) (él de ella, ella de él, de ambos, él de padres y tierra) 26 ¹⁰⁹
Amor (+) (de él a ella, entre ambos) 14	Desprecio (-) 16
Asesinar (+) (él) 11 (defender honor, tener valor)	Traicionar (-) (entre hombres) 8 (enemistad)
Amistad (+) (entre hombres) 6 (aconsejar)	Asesinar (-) (a él, entre familiares) 6
Inmigración (+) (de él, de ella) 4	Migración (-) (de él, de ella) 5
Fidelidad (+) (de ambos) 1	Infidelidad, traición (-) (de ella) 3 Tener vicios (-) (él) 3

¹⁰⁶ Es decir, diferentes elementos pueden mantenerse juntos porque tienen un elemento mínimo común, un nivel de sentido homogéneo (Equipo, 1982: 27)

¹⁰⁷ A esto se le llama el hacer veredictivo. «Más complejo que otros, este tipo de hacer corresponde a una valoración de los enunciados, es decir, que se da un valor a estos enunciados, bien sea por el enunciador o el narrador, bien por uno u otro actor del relato o bien incluso por los acontecimientos mismos narrados» Equipo, 1982: 37

¹⁰⁸ Recordemos que el Canto Cardenche es concebido como una representación social o «una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, y orientado a la práctica, que contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social» Denis Jodelet, 1989: 36 citada en Giménez 2008. En el capítulo segundo explico la manera en que esta tradición se nutre de antecedentes históricos y culturales para conformarse como representación social, y en el capítulo tercero muestro el funcionamiento de esta representación en contextos específicos.

¹⁰⁹ Número de menciones en el corpus como lexema principal que orienta la relación Sujeto/Objeto.

Orfandad de él (-) 1

Soberbia, desobediencia de él (-) 1

Como podemos observar en las cardenchas hay un juego complejo de valores ya presupuestos en ellas, quienes aparecen claramente con una evaluación positiva o negativa. De estas oposiciones, el relato subyacente al total de las piezas del corpus posee un recorrido interno que elige *algunas* de ellas, de esta manera se construyen ciertos espacios semánticos o espacios donde el enunciador o autor semiótico va a “hacer nacer el sentido”. En este juego los elementos de sentido no se organizan al azar, sino que hay reglas y recorridos obligatorios y prohibidos.¹¹⁰ Con los lexemas mencionados arriba derivé las relaciones lógicas implicadas entre ellos y resultaron solamente dos espacios semánticos; el de la relación del hombre con sus pertenencias sociales (mujer, familia, tierra) y el de la relación del hombre con los otros hombres.

El vínculo del hombre con sus pertenencias sociales sigue un orden lógico que es determinado por las relaciones de contrariedad (flechas horizontales), de contradicción (flechas diagonales) y de presuposición o implicación (flechas verticales de abajo hacia arriba), así como de las operaciones de negación y selección que el autor semiótico o el Yo masculino ha establecido. El motor del sentido que este último utiliza se propone aquí no como el único sentido posible sino que encontramos una serie de restricciones por las cuales atraviesa la relación del hombre con la familia, la tierra y la mujer.¹¹¹ Este motor se dinamiza por la serie de reglas aplicadas a partir de los cuatro elementos que el autor semiótico seleccionó como eje de sus cantos, a saber: la fidelidad, la separación, el cortejo y el desprecio.

Los sentidos prohibidos en este espacio semántico son circular de la fidelidad (A) al cortejo (no B) y de la separación (B) al desprecio (no A). Es decir, en una situación amorosa, pasar de la fidelidad al cortejo resulta prohibido porque primero se requiere del momento previo a la unión de hombre y mujer, que es el cortejo, para luego establecer la fidelidad en la unión, pues en esta lógica, el cortejo implica a la fidelidad y no a la inversa. De igual modo, en una situación donde hombre y mujer están

¹¹⁰ «Este juego puede jugarse como ‘a las cuatro esquinas’, sobre un cuadrado y según reglas y un recorrido» Equipo, 1982: 37

¹¹¹ No se pretende imponer la interpretación de *un* sentido sino que se expone que hay una serie de “reglas del juego” con las que es posible encontrar el sentido o finalidad.

separados/no unidos no se entabla una relación amorosa continuando con el desprecio, aquí el desprecio implica la separación.

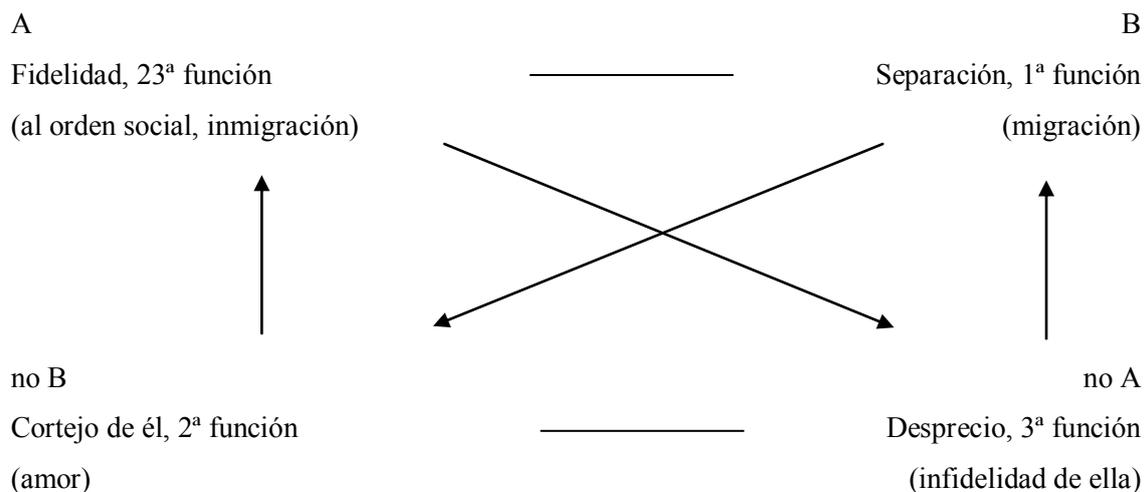
En las relaciones anteriores al afirmar un término negamos al otro, ahora, en las relaciones de contrariedad negar uno no es forzosamente afirmar el otro: la no fidelidad del hombre no resulta en separación; el no cortejo del hombre no es necesariamente desprecio hacia la mujer; la no separación o la unión de hombre y mujer no requiere de la fidelidad de él; el no desprecio del hombre hacia la mujer no significa que quiera cortejarla. En este espacio semántico, la fidelidad y la separación son los términos contrarios, así como el cortejo y el desprecio son los subcontrarios.

La primera operación de negación o relación de contradicción que tenemos es pasar de la fidelidad (A) al desprecio (no A); la segunda, es pasar de la separación (B) al cortejo (no B), porque en ambos casos los términos relacionados se excluyen mutuamente. No se puede ser fiel al despreciar, ni tampoco haberse separado de una mujer para cortejarla.

En este campo semántico podemos comenzar y terminar por cualquiera de los cuatro lexemas seleccionados pero se requiere transitar obligatoriamente en forma de ocho horizontal. Así por ejemplo, como una interpretación arbitraria y siguiendo estas reglas, sobre todo para los cantos de la dimensión social: “cualquier hombre que corteja (no B) a una mujer debe ser fiel (A), en caso de que ella no lo sea, el hombre puede despreciarla (no A) y separarse de ella (B)”.

Llama la atención que la fidelidad ocupa un lugar muy bajo respecto a la lista de funciones, tal vez se deba a que el amor del hombre desde el relato subyacente refiere a un *amor polígamo*, por lo tanto no se cuenta como infidelidad, no así para las mujeres en las cuales es altamente penado, sin embargo la fidelidad del hombre se utiliza como “promesa” en el cortejo. Si partimos desde la separación que incluye a la migración, suponemos entonces que “cualquier hombre que migró o está separado de su tierra (B) puede cortejar o buscar el amor de una mujer/mujeres (no B) al ser fiel al orden social establecido (familia) (A), ya sea que regrese o no a su tierra natal, en caso de que ocurra la infidelidad de ella puede despreciarla (no A) y separarse (B)”:

Espacio semántico de la relación del hombre con sus pertenencias sociales (mujer, familia, tierra)



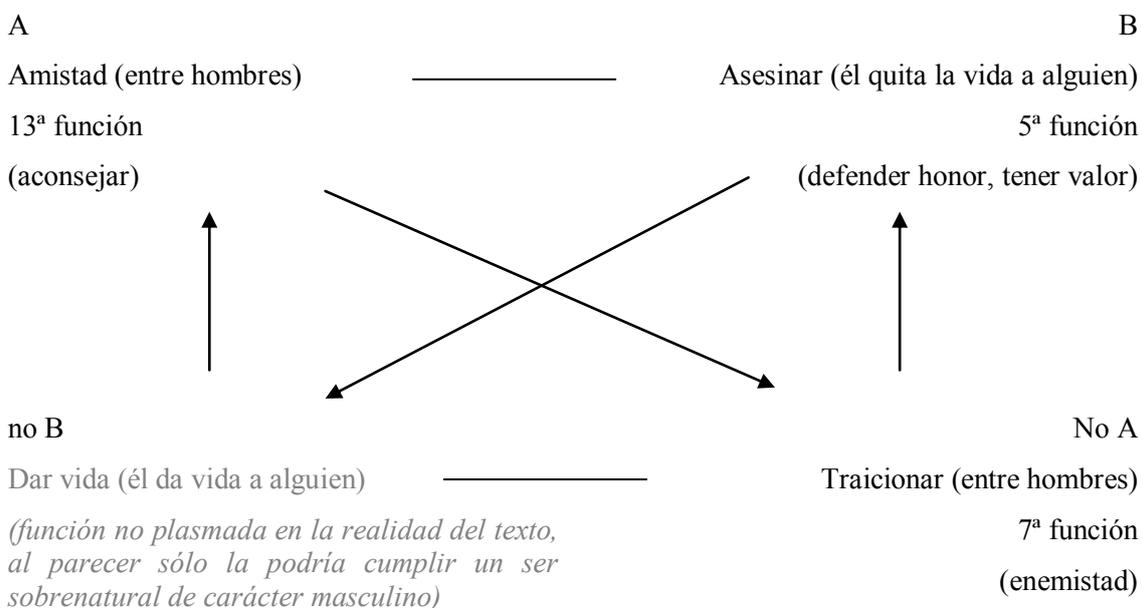
Por su parte, el espacio semántico de la relación del hombre con los otros hombres recorre también una serie de limitantes. Es importante resaltar que en este espacio hay una “casilla vacía”, la cual fue deducida por el juego de relaciones que la sugieren. El término opuesto a asesinar “alguien que le quita la vida a alguien” sería dar vida “alguien que la da vida a alguien”; si nuestro primer “alguien” es el hombre, dar vida es una función no plasmada en las cardenchas, tal vez porque es una imposibilidad real del hombre físico en esta cultura y por lo tanto se plasma en la realidad interna de las piezas (a modo de *irrealis*), pero no es una imposibilidad para una entidad no física o sobrenatural. En dado caso la mujer y algunos de los personajes de la naturaleza podrían cumplir esta función y “equilibrar” este espacio semántico. No obstante, lo interesante es la *ausencia* que se hace *presente* en *este* campo. Estos cantos podrían estar involucrando a un ser con propiedades masculinas y/o sobrenaturales de tal magnitud que sólo “Él” sería capaz de darle vida al hombre físico. En el capítulo dos de esta tesis se lanza una propuesta muy interesante. Por lo pronto partimos del hecho de que el espacio semiótico que regula la relación entre los hombres, usa en el discurso de los textos sólo los términos amistad, traicionar y asesinar. Cabe aclarar que la traición sucede cuando se rompen las alianzas entre los hombres establecidas por lazos de parentesco, amistad o políticos, o al ser quebrantados los lazos por infidelidad amorosa en dos modalidades: con la poligamia femenina donde la mujer del hombre que canta tiene vínculo afectivo con varios hombres ya sean solteros o casados, y con la traición

del amigo del hombre que canta, pues este amigo y la esposa o novia del hombre que canta sostienen una relación amorosa.

Comencemos. El sentido prohibido en este espacio semántico es pasar del asesinato (B) a la traición (no A), pues resulta ilógico matar a alguien y luego traicionarlo. Por el contrario, en estos cantos la traición al hombre (no A) implica su asesinato (B). En las relaciones de contrariedad, la no amistad del hombre no requiere necesariamente asesinar a otro hombre. El no matar a alguien no significa que exista amistad entre ellos. Además, la única operación de negación o relación de contradicción se establece entre la amistad (A) y la traición (no A), no se puede ser amigo del traidor porque lo que se traiciona es la amistad entre los hombres.

El recorrido obligatorio que nos sugiere el autor es que “el hombre al tener amistad con otro hombre (A) puede ser traicionado por este último (no A), lo cual justifica al primero para asesinarlo (B)”. Es decir, se castiga la traición con el asesinato por la defensa del honor y la demostración del valor. Resaltemos que el mismo recorrido llega a aplicarse a la mujer cuando ella le es infiel a un hombre. Aquí el “otro hombre” y la mujer traidora reciben la misma sanción:

Espacio semántico de la relación del hombre con los otros hombres



Si desde ambas lógicas evaluamos todos estos lexemas de manera positiva y negativa como resultado de la vida y de la muerte física y social del hombre de quien se está cantando, obtenemos:

VIDA (+) física y social	MUERTE (-) física y social
Cortejo	Separación
Fidelidad	Desprecio
Dar vida	Asesinar
Amistad	Traición

Finalmente agrego los escenarios temporales y espaciales a los que estos elementos aparecen asociados con mayor frecuencia:

Lexemas	Tiempo (real o discursivo)	Espacio (lugares físicos o discursivos)
Cortejo	de día, de tarde a la madrugada / al oscurecer, de noche	en sus pies (de ella), al pie de su cama, al pie de un árbol, en tu jardín, en tus brazos, tu casa / al otro lado del mar, fuera del palomar, el campo, el mundo, la estación, las tierras extrañas, la calle, el camino real, Real de Mapimí, Puebla, Zacatecas, (San Luis) Potosí
Separación	de madrugada, al canto del gallo, rayando el sol (cuando el sol da sus rayos)	mi tierra, tierra natal, embarcación, estación / tierras extranjeras, tierra fuera, otras tierras, fronteras, al otro lado del mar
Fidelidad	tarde	tu jardín, Canatlán, San Blas, San Luis Potosí
Desprecio	nunca, de madrugada	la calle, tus puertas, Escobedo, Juárez, barrio de Santiago
Asesinar	1862, 1892, 1893, 1913, 1930, año del 32 (¿1932?) 5 de mayo, 14 de septiembre, 7 de octubre, 23 de octubre	el valle, los arroyos, la sierra, las cuevas, las lomas, las orillas del mar (orillas del pueblo), los campos, la cantina, el baile, la Laguna el Parral, los llanos de Durí, el arroyo de la Carleña, el arroyo del Trigo, la hacienda de Aviléz, la hacienda de Rosalía, la hacienda del Aguaje, la hacienda de La Flor, el rancho de Sombreretillo, Jimulco y la Trinidad, el rancho El Romeral, Santa Rosa, Menores, Picardías, Santa Teresa, Luchanas, San Pedro, estación Madero, Puebla, Matamoros
Amistad	en el día	arroyo de los mimbres, Mapimí, Guanacebí, Bermejillo, La Flor, La Breña, la Concordia, “la herradura”

Traicionar

1892, 1900, 1902, año de 93 (¿1...93?), 1910, 1914 marzo, 20 de noviembre, 2 de abril, 30 de enero, domingo

la sierra, los montes, las cuevas, las cumbres, en el riego, la parcela, la calle, la plaza del Resbalo, la cárcel, los pueblos, la Laguna, todos los estados, la estación Horizonte, la estación de Yermo, la cárcel de Durango, la hacienda del Saucillo, la hacienda de la Concha, la hacienda del Peñón, el rancho del Saucillo, la tinaja Romero, cumbres de Acruzingo, cañón de Jimulco, Álamo de Valdiyez, Noreña, Pedriceña, el Fuerte, la Unión, San Pedro, San Esteban, Bermejillo, Tlahualilo, Sacramento, Las Nieves, Mapimí, San Antonio, Santiago, Picardías, Aviléz, San Joaquín, Ojinaga, Torreón, México, Orizaba Sonora, Ciudad Juárez

En las dimensiones social y política de la poliheterofonía a capella encontrada en la Laguna, es fuertemente audible la voz de un Yo masculino que le canta a la mujer, cortejándola y describiéndola como su deseo principal. La familia, los amigos, la tierra natal, su paisaje y Dios (abarcado en el tercer capítulo) también conforman sus otras motivaciones luego de la sobriedad, la libertad y la vida. Resulta interesante que estos últimos aparecen indirectamente manifestados a través de la embriaguez, el encarcelamiento y la muerte, a los que al parecer es susceptible el protagonista por estar *desunido* de sus objetos de deseo.

El cortejo o la pretensión amorosa ocupa un lugar central como canal de la descripción no sólo de la mujer, sino del paisaje y del hombre de quien se canta. Así, ese Yo masculino nos expresa mayormente las funciones y los poderes accesibles al hombre, es decir, con estos cantos el hombre corteja a las mujeres definiéndose así mismo a través de sus cualidades (“el que ama”, por ejemplo) y de sus pertenencias sociales (su mujer, su familia y su tierra). Cabe mencionar que este mensaje no es exclusivo para la mujer porque en segundo lugar va dirigido a “todos los escuchas” y por lo tanto cualquiera que oyere estas canciones es enterado de las capacidades y de las condiciones en las que se encuentra este Yo masculino u hombre que canta. Su definición entonces sobrepasa el ámbito personal y adquiere un carácter social. Si tomamos en cuenta que estos discursos musicales fueron llevados a cabo en los espacios restringidos a los hombres peones como los basureros de las haciendas, las orillas de los poblados o de las labores, las cercas del potrero y las esquinas de las casas (según me fue referido durante el trabajo de campo) y que para hacer polifonía se requiere de un acto colectivo, tenemos que los primeros en recibir este mensaje, antes de que aparezca cualquier mujer, son los propios cantadores quienes probablemente en cada ejecución afianzaban su posición social frente a sí mismos, frente a la otredad lagunera e incluso a la de sus poblados de origen.

En cuanto al paisaje, la descripción aquí vertida resulta sumamente rica y convidadora de un imaginario trazado por una estética particular. Entre las urbes, los pequeños poblados y el campo, la movilidad laboral (sobre todo la porfiriana) muy probablemente generó una ampliación del horizonte físico en los ojos de los cantadores.

Llena de personajes que salpican los brazos de la mujer deseada y la tierra natal, el hombre nos describe la belleza de ese entorno al utilizar las estrellas, las flores, las aves, los mares, las sierras, las cuevas, los arroyos, entre muchos otros. Es notable que el tiempo “oscuro”, el de la madrugada y la noche, sea un escenario recurrente en las relaciones entre el hombre y sus pertenencias sociales. Mientras que para la interacción entre los hombres, el precisar las fechas y los espacios físicos funciona como memoria oral de los eventos.

El relato subyacente de las piezas analizadas está construido por pequeños textos mayormente *descriptivos* donde es posible observar cómo en una pieza encontramos una “idea” que es continuada o complementada en otra pieza. No obstante lo que se relata *entre* todas ellas son por lo menos dos aspectos claramente definidos por una lógica final que los articula en la esfera de la regulación social del “deber ser”, a través de dos espacios semánticos: uno es el de la relación del hombre con la mujer, el orden social (Dios, padres, mujer) y la tierra, y el otro es el de la relación del hombre con los otros hombres.

En cuanto a la primera relación, intervienen cuatro elementos: 1) la fidelidad no sólo a la mujer sino al orden social del que participa el cantador, la cual incluye también la fidelidad con su tierra expresada como inmigración; 2) la separación del hombre con sus pertenencias sociales, llevada a cabo principalmente con su migración; 3) el desprecio del que se especifica la infidelidad de la mujer como su causa y 4) el cortejo hacia la mujer, que implica forzosamente el amor del hombre.

De la segunda relación se encuentran *manifestados* sólo tres elementos: 1) la amistad entre los hombres que implica al consejo; 2) la traición entre ellos que se traduce en enemistad; y 3) el acto de asesinar a alguien para defender el honor del hombre y demostrar su valentía. El cuarto elemento que nos falta para completar este esquema lógico, requiere de un elemento que puede parecerse *ilógico* en él. La paradoja estriba en que el casillero faltante podría o “debería” llenarse con la acción de “dar vida” y desde el relato subyacente sólo lo realizarían la mujer y algunos seres de la naturaleza, los cuales bien podrían suministrarse desde el primer espacio semántico. No obstante los datos históricos y culturales, que expondré en el capítulo siguiente, ayudan a sugerir a un personaje masculino sobrenatural que tiene la capacidad de dar vida e insertarse como este octavo elemento.

En cada uno de estos espacios semánticos podemos observar un recorrido lógico que define la interacción entre sus elementos. También sucede una retroalimentación entre las dos lógicas resultantes donde el Yo masculino nos propone el sentido del “deber ser” y los caminos para *accionarlo*, estas caminos son fijados como reglas o prescripciones dirigidas directamente a los hombres e indirectamente a la mujer y a la sociedad o a “todos los escuchas” a manera de conocimiento práctico. La siguiente frase ilustra el *relato subyacente* que genera la realidad interna presente en todos estos cantos:

Cualquier hombre valiente que migró o está separado de su tierra puede cortejar o buscar el amor de una bella y pura mujer/mujeres al ser fiel al orden social establecido (del matrimonio o la unión de hombre/mujer), ya sea que regrese o no a su tierra natal, en caso de que ocurra la infidelidad de ella puede despreciarla, separarse y/o matarla. En este *navegar* o migrar, el hombre al tener amistad con otro hombre puede ser traicionado por este último, lo cual justifica al primero para asesinarlo y recuperar su honor. Se considera traición al romper la alianza entre hombres establecida por lazos de parentesco, amistad o políticos, o al quebrantar los lazos por infidelidad amorosa en dos modalidades: la poligamia femenina (mujer + hombres solteros/casados) y la traición del amigo (amigo + esposa/novia a esposo/novio/amigo)

Desde este relato a su vez se brinda un *sentido interno*, en el cual sugiero que las unidades mínimas que lo disparan son a su vez principios generadores de la vida física y social en el peonaje existente de por lo menos finales del siglo XIX y comienzos del XX. Dichos principios fueron las acciones de cortejar/amar, ser fiel, ser amigo e hipotéticamente “dar vida”; en cambio separarse, despreciar, asesinar y traicionar, eran señales potenciales de la muerte del individuo en términos biológicos y sociales. Es interesante que la síntesis temática a la que se recurre en la narrativa oficial de “lo cardenche” sea anunciarlas como “canciones de amor y de desprecio” debido a que ambas palabras apuntan directamente a estos *dos ámbitos* que definen la *existencia físico-social* en la realidad interna expuesta por el relato subyacente. Así, la finalidad de las cardenchas es que a través de esta serie de prescripciones se oriente al individuo para llegar a instaurar un “estado de las cosas” a nivel social, pues al parecer el Canto Cardenche define cómo se debe vivir o morir siendo hombre peón o persona del grupo subalterno en la sociedad lagunera. Sin embargo, este estado de las cosas no sólo refiere al orden señalado para los peones sino que alude directamente al orden

instaurado *desde* esta sociedad y para *toda* esta sociedad. En un vistazo, por ejemplo, al *Fondo Casa de la Cultura Jurídica-Torreón*, Subfondo Juzgado de Distrito-Piedras Negras, de la Suprema Corte de Justicia del Poder Judicial de la Federación, hay un acervo documental que abarca los años de 1839 hasta 1950 aproximadamente, el cual contiene casos muy heterogéneos de diferentes lugares de dicho estado. Por causas de averiguación en este periodo que se pueden asociar a la instauración de un orden social parecido al descrito en el relato subyacente del Canto Cardenche, tenemos por ejemplo: el adulterio, las heridas y lesiones con arma u objetos y golpes, las riñas y amagos, el homicidio, las injurias y calumnias, el abigeato, la fuga de presos, la rebelión, los incendios a las estaciones de tren, entre otros. O sea que la infracción de las reglas preestablecidas a través de esta tradición musical, fuera de sus cantos está vigente como *delitos*. Si bien las acciones que posibilitan o disparan el sentido del relato subyacente tienen correspondencia con un contexto sociocultural del siglo XIX, muchos de estos valores sociales bien podrían tener su base en la sociedad colonial, cuando la movilidad poblacional también era una realidad cotidiana. En los capítulos segundo y tercero precisamente desarrollo estas observaciones.

Por otra parte, de todas las acciones mencionadas en el análisis de los cantos es notable que la acción de “separarse” donde se implica la migración de él (“dejar un amor” o “irse a otras tierras”) es la más nombrada; lo cual nos hace pensar que estos cantos los desarrollaron los trabajadores una vez instalados en el nuevo espacio añorando sus tierras de origen y/o que en un vaivén de movilidad se ocuparon de *construir una identidad social usando las posibilidades para la acción **suficientes y necesarias** para la expresión, reafirmación y por lo tanto representación del “yo” colectivo masculino* o grupo de trabajadores.

Sin duda, de manera *poliheterofónica* y buscando el amor de más de una mujer, estas prácticas musicales les permitieron a los peones *navegar* su destino y llevar su representación del orden social. Es decir, a través de estos cantos los hombres peones trasladaron consigo las reglas del juego que “debían” suceder entre las personas. Las reglas morales y la “forma” de los afectos y deseos quedaron fusionados para darles identidad y dirección, aunque la valoración de estos hombres dentro del texto quedó de alguna manera estigmatizada al referírseles como: “el hombre que ama está en algún

lugar triste, es de alguna condición social, está yéndose (migrando) y es malo (por tener vicios y porque al irse rompe con el orden social establecido en su tierra)”.

Además, de *lo más dicho* en esta tradición, las emociones reciben un trato gramatical y no gramatical. Dentro de los textos envuelven y arropan al sujeto y sus objetos y están *activadas* como funciones principales e implicadas, mientras que fuera de los textos *la manera de cantar* refuerza e intensifica las emociones que son, en su mayoría, las que podríamos agrupar bajo el carácter de lamento o tristeza.

Por otra parte, de *lo escasamente dicho* en la dimensión social y política es la creencia en Dios. La relación de Dios y el hombre no se encuentra especificada como la del hombre con sus otros objetos de deseo; se señala en algunas piezas solamente un orden de prioridades donde Dios, está por encima de los padres y la mujer y donde se le equipara a las estrellas en la modalidad de saber el destino. Sin embargo será en el capítulo tercero donde brindo más datos al respecto.

Acerca de *lo no dicho* tenemos la situación laboral y la dinámica social a la que estos trabajadores ingresaron, puesto que se describe principalmente el *momento* de la separación de sus objetos de deseo, no así el de la integración a las “tierras extranjeras”.

Finalmente, sabemos que al corpus presentado pueden añadirse más piezas y ser mejorado con la recopilación de campo, bibliográfica, hemerográfica, de archivos históricos o de los medios masivos actuales. Así como el producir nuevas interpretaciones bajo otros métodos y otros objetivos serán de gran utilidad para esta tradición. Sin embargo, en este apartado se tomó un camino y me di a la tarea de hablar solamente de ciertos cantos polifónicos, pues seguramente muchos de ellos menguarán o se asomarán de vez en cuando, quienes por sus características muy probablemente entrarán al sistema semiótico ya descrito, como el caso de una pieza llamada *La redonda luna* apenas cantada por Mariana García a su hijo Fidel Elizalde, cuya letra versa:

La redonda luna
(canción cardenche)

Pobre de mí
cuando la redonda luna
se paseaba mi amor
por mi espacioso vuelo

Pobre de mí
navegando con el cielo
hasta encontrar
un momento de pasión
Se fue la luna
se fue mi compañera
dime lucero
y le brillaré la arena

Pobre de mí
batallando en tierra ajena
y hasta encontrar
un momento de pasión

Se fue la luna
se fue mi compañera
dime lucero
y le brillaré la arena

Pobre de mí
batallando en tierra ajena
hasta encontrar
un momento de pasión.¹¹²

¹¹² Programa *Conversando con Cristina Pacheco*, “Los cardencheros de Sapioríz”, canal once [en línea]: <http://www.youtube.com/watch?v=AH5fTBGOOCo>

**II. ANTECEDENTES HISTÓRICO-CULTURALES
DE LA TRADICIÓN CARDENCHERA**

LA ESTRELLA DEL NORTE, LLAVE DEL MUNDO COLONIAL:
ASOMOS DE GRUPOS SUBALTERNOS Y DEL DOMINIO HISPANO-TLAXCALTECA

En este apartado y en los dos siguientes se propone la revisión de algunos procesos históricos y culturales forjadores de la región norcentral de México conocida como la Laguna, lugar de donde provienen la mayoría de los cantos presentados en el capítulo anterior. Para comenzar, concretamente en esta sección se ofrece un preámbulo hipotético a dichos procesos con el interés de entresacar de esos cantos los elementos susceptibles a interpretaciones de carácter contextual. Parto de la idea de que el Canto Cardenche es una tradición que se produjo a través de diversos momentos. Me inclino a pensar en un *periodo de gestación* que va desde finales del siglo XVIII, al término del proceso de conquista del noreste con una ocupación no indígena, es decir, durante la transformación de la territorialidad nómada en una territorialidad española, incrementándose la población no nativa,¹¹³ periodo en el que también supongo que la polifonía religiosa continúa propagándose en las haciendas sobre todo a través de las pastorelas y las alabanzas a los santos; hasta la primera mitad del XIX cuando por la inercia colonial del centro de la Nueva España la difusión de las músicas y danzas, durante el XIX, fueron reproducidas en los circuitos comerciales con mayor vigor.¹¹⁴ También podemos sugerir un *periodo de consolidación* en la segunda mitad del siglo XIX y los principios del siglo XX, donde podemos hablar propiamente de una fijación regional debido al sentido reivindicativo de “lo propio” que tanto criollos como mestizos fueron arraigando a manera de *provincias folklóricas* en términos musicales, según García de León (2009), esto es, cuando los “sones de la tierra” como los llamaban los españoles se volvieron distintivos del uso criollo; mientras que en el siglo XX la *canción mexicana* ya aparece como herencia de dicho nacionalismo.¹¹⁵

De ese periodo de gestación trataré en este subapartado, pues el Canto Cardenche sería entonces un producto cultural resultante de la interacción asimétrica de grupos sociales puestos en contacto durante la avanzada colonial hacia el norte de la Nueva España, donde las diferencias de relación y de posición con respecto a la Corona provocaron entre estos grupos puntos de quiebre o articulación disímil ante una

¹¹³ Sheridan, 2000: 7

¹¹⁴ García de León, 2009: 14

¹¹⁵ García de León, 2009: 11 y 14

alteridad contraria o conveniente según la correlación de fuerzas sociales, económicas o políticas subyacente a la conquista y colonización novohispanas. A finales de la Colonia, las distancias socioculturales fueron más que evidentes y problemáticas, expresadas sobre todo a través de la ocupación y la lucha por los recursos que ofrecían los espacios conquistados y la posesión sobre las etnias originarias. Para explicar esta contienda, la Dra. Cecilia Sheridan nos ha propuesto un esquema de *guerra-pacificación-extermínio* bajo el cual la territorialidad española suprimió la territorialidad de los grupos nativos del noreste, incluidos los de la Laguna, en un proceso de tipo escalonado y prolongado hasta la segunda mitad del siglo XVIII.¹¹⁶

Ahora bien, los grupos de los que hablaremos en esta primera parte, serán considerados mayormente como *actores sociales colectivos*; si bien cada uno tuvo sus respectivos actores individuales con nombre y apellido, como suele decirse, en este trabajo tomaremos por grupos subalternos de la Corona a indígenas, negros y tlaxcaltecas y por grupo hegemónico a los españoles, así como las alianzas que se formaron entre algunos grupos tlaxcaltecas y españoles. Cada uno de ellos son actores sociales colectivos en la medida en que constituyen unidades de acción con una identidad y un cierto grado de autonomía respecto a la utilización de los recursos presentes en la dinámica social.¹¹⁷ En este sentido y aplicando la teoría de la identidad de Gilberto Giménez (2008), es necesario tener en cuenta que la actuación diferencial de cada grupo, en la sociedad resultante entre ellos a través del tiempo, implicó una identidad social o pertenencia a un complejo simbólico-cultural que les funcionó como emblema.¹¹⁸ Desde aquí el Canto Cardenche es considerado un fruto de la interrelación entre estos actores, cuya hechura tejió esfuerzos situados entre el determinismo de su contexto y la libre elección de sus componentes, depositados en una memoria colectiva que perduró y que fue reconocible por otros grupos al ser parte del núcleo de una representación social o de un complejo simbólico-cultural particular.¹¹⁹ Fue mencionado en la introducción de este trabajo, al Canto Cardenche como representación social o «forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, y orientado a la práctica, que contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social».¹²⁰ Por lo

¹¹⁶ Sheridan, 2000: 7-8

¹¹⁷ Giménez, 2006: 146-147

¹¹⁸ Giménez, 2008: 7

¹¹⁹ Giménez, 2008: 11-12

¹²⁰ Denis Jodelet, 1989: 36 citada en Giménez 2008: 7

tanto esta tradición presupone: 1) un conjunto de conocimientos donde están involucrados varios grupos o actores de una sociedad; 2) de estos actores, sólo algunos lo comparten y lo exhiben como propio ante otros actores que reconocen esa diferenciación; 3) dicho conjunto de conocimientos son usados en la práctica o vida cotidiana, donde el sentido común (de la sociedad en la cual funciona) orienta el empleo de esos conocimientos; y 4) estos últimos constituyen en sí una explicación de la realidad, realidad o circunstancias que son compartidas por un grupo social o por varios actores sociales colectivos. Entonces el Canto Cardenche posee un conjunto de conocimientos que fueron derivados de la interacción social y que están anclados a un grupo o subgrupos que suponemos también resultantes de una dinámica intercultural y subalterna derivada de los procesos coloniales. Grupo subalterno conformado de individuos de distintas etnias (en el sentido más amplio de grupos humanos), oficios y procedencias. Pero concluir sobre esta derivación sólo podrá ser a nivel de conjeturas y espero brindar la información oportuna que nos lleve en este sentido.

Ahora bien, hablar de “los indios” o de “los españoles” del norte novohispano no es fácil cuando se reconoce en ambas partes una rica diversidad interna. Sabemos que hubo diferencias étnicas dentro del llamado nomadismo; de igual manera del lado europeo nos encontramos con subgrupos de orígenes e intereses, metodologías y funciones disímiles y hasta contradictorias. Sin olvidar que estos últimos traían consigo a los “tlaxcaltecas” y a “los negros”, a quienes también suponemos diversos. No obstante y pese a la heterogeneidad interna, sin lugar a dudas el gobierno español lentamente fue implantado en el lejano reino, posicionando a sus actores desde un principio en una clasificación *tabula rasa* entre dominantes y/e (in)“dominables”, aunque con fracasos, tropiezos y particularidades más contrastantes que en otras provincias, sobre todo de las asentadas en los pueblos mesoamericanos. A diferencia de la conquista del centro de la Nueva España, la Dra. Cecilia Sheridan nos señala por característica fundamental de la conquista y la transformación social del noreste, a la confluencia de rupturas basada en los procesos del dominio del hombre y su medio ambiente y del exterminio físico y cultural de las etnias nativas.¹²¹

Entonces el acomodo social a tratar procede de una historia relacionamente asimétrica, donde indios nortños, negros, tlaxcaltecas y españoles no actúan como

¹²¹ Sheridan, 2000: 7, 23

grupos independientes, sino por el contrario el devenir de los primeros, literalmente fue escrito y determinado por el último en combinación con el tercero. A esta situación histórica global, Gramsci la llama *bloque histórico* donde la estructura económica y la superestructura ideológica y política están a disposición del grupo que lleva la hegemonía, entendiendo por ella el ejercicio de las funciones de dirección intelectual y moral unida a aquella del dominio del poder político.¹²² De esta manera, la cohabitación de grupos subalternos y de un grupo mixto (uno representante de la Corona, los españoles, y otro subalterno a ella, los tlaxcaltecas) que en general actúa como el dominante *a nivel regional*, nos da por resultado múltiples estrategias con las que unos y otros resuelven los conflictos del diario vivir. Las tradiciones orales frente a las escritas muchas veces son parte de esas estrategias, y por ello el Canto Cardenche es entendido como un producto intercultural de varios grupos subalternos de periodos diferentes que a través de esta plataforma asimétrica, que una vez instaurada e internalizada, logra responder a necesidades concretas de la sociedad en la cual funcionó y que ilustraré en el tercer capítulo.

Es evidente que las estructuras que sostienen la desigualdad en el México contemporáneo fueron construidas por los largos procesos derivados de esos contactos durante los siglos anteriores, y que la mirada excluyente hacia las minorías étnicas en nuestro país fue heredada por la visión española filtrada, en gran medida, desde los documentos coloniales. La historiografía sobre la región lagunera perfila varios aspectos según la historia sea contada a través de anécdotas o crónicas, o desde la versión de los especialistas extranjeros o de los del centro del país, o por supuesto, desde el punto de vista de los académicos locales. Sin embargo para la Laguna y las regiones vecinas es posible detectar a grandes rasgos dos posturas antagónicas; una justifica abiertamente la intervención occidental para civilizar o matar a los considerados como “salvajes” e “indómitos indios” (cuando aparecen en sus relatos porque para muchos son inexistentes) y la otra, en unos casos, pretende explicar la resistencia indígena y negra a la transformación desventajosa que desembocó pocas veces en asimilación y muchas veces en la aniquilación de sociedades y culturas enteras; y en otros casos, describe el ensamble y las contradicciones internas entre españoles y tlaxcaltecas como fruto también de su momento histórico.

¹²² Portielli, 2003: 9, 75

En este trabajo nos acercamos a la Laguna a través de dos grandes temporalidades: la Laguna que queda incluida en un proceso escalonado de conquista y colonización durante la Colonia y es parte del noreste novohispano, recibiendo las influencias de los poblados de Saltillo, San Esteban y Parras, así como de algunos poblados de Zacatecas y de la Intendencia de San Luis Potosí; y la Laguna del siglo XIX que emerge como polo agroindustrial de la región norcentro de México. Es importante señalar que tanto la Laguna colonial como la del siglo XIX es mirada en esta investigación como un espacio que se construye por una dinámica social sobre un territorio,¹²³ aunque en su historiografía se incluyan procesos y extensiones territoriales diferenciables por sus autores, la Laguna colonial será abarcada principalmente con las posturas de académicos como José Cuello (1990 y 2004), David Adams (1991), Cecilia Sheridan (2000), Carlos Valdés (1995, 2002 y 2005), Sergio Antonio Corona (2006, 2008 y 2011 a y b), entre otros, mientras que la Laguna del siglo XIX será retomada de Manuel Plana (1996), Mario Cerutti (1997 y 1999), Hernán Salas (2002 y 2011) entre muchos más, con la finalidad de mostrar una región que construye una identidad propia determinada en gran medida, si bien por un pasado compartido aunque negado, sobre todo por la explotación de su patrimonio natural por excelencia, el río Nazas.

A manera de paréntesis y para darnos una idea de las perspectivas escritas sobre el noreste de México, la Dra. Cecilia Sheridan (2000) detecta cuatro corrientes historiográficas. La primera atribuye la conquista del norte de la Nueva España al triunfo heroico de los “hombres ricos y poderosos” sobre el “espacio vacío” del desierto donde los pobladores nativos aparecen de manera periférica y ocasional. La creación de los grandes latifundios y el poder del latifundista y su familia, son el eje central de un mito que se formaría con autores clásicos como François Chevalier, Charles Harris, María Vargas-Lobsinger, Herbert Nickel, entre otros. La segunda corriente, encabezada por Vito Alessio Robles, continúa con dicha perspectiva pero añade la apología de la conversión de los indios nativos al cristianismo y las hazañas militares de figuras políticas. Una supuesta valentía y tenacidad de estos personajes es exaltada sobre la audacia de la gente concebida como bárbara y hostil. No obstante, el silencio historiográfico sobre los procesos de resistencia de la población nativa y de la complejidad implícita en la ocupación del norte nómada por una forma de vida

¹²³ Santos, 2000

sedentaria y occidental, es quebrantado a partir de varios trabajos regionales. En ellos se explica la problemática del encuentro español-indio desde una perspectiva social, económica y cultural, más allá de los mitos y las apologías heredadas. Estudios sobre las haciendas, la diversidad étnica, en conjunto con los estudios sobre la línea de presidios, las políticas de control y avance sobre la frontera de los indios nómadas, las misiones, entre otros aspectos, son los temas emergentes para José Cuello, Leslie S. Offutt, Reynaldo Ayala, Carlos Manuel Valdés, David Adams, por mencionar algunos autores. La cuarta postura nos brinda una justificación de la intervención española pro-evangelización, en Herbert Bolton, Lino Gómez Canedo, Porras Muñoz, entre otros.¹²⁴

Por su parte, sobre la Laguna también existe una idea estereotipada, la cual consiste en concebirla como una región surgida a partir únicamente de la explosión algodonera e industrial del porfiriato y sus ferrocarriles, en donde se dice que “aparece” el Canto Cardenche cuando “surgen” los peones algodoneros, así de la nada en un lugar donde también se cree no hay nada. Otra vez, el fantasma del desierto vacío ronda junto a las hazañas de los intrépidos hombres de trabajo que dicen domesticar al afluente principal del río Nazas por sí mismos y sin dar crédito alguno a los numerosos grupos de trabajadores quienes literalmente con sus manos transformaron el cauce del Nazas. Mi interés personal de retomar algunos estudios del noreste estriba en que el Canto Cardenche encontrada en los límites de Durango y Coahuila, desde mi perspectiva, tiene mucho que ver con el Camino Real de Tierra Adentro, sobre todo el brazo que cruza de sur a noreste y con la microrregión formada por el sur de Coahuila y el norte de Zacatecas, en un proceso cultural e histórico que incluye, además del siglo XIX y XX, tiempos y espacios de grupos coloniales y quizá precolombinos. Pero este tema lo desarrollo en la siguiente sección de este capítulo.

Escudriñar el Canto Cardenche compromete a buscar sus bases desde una lectura social donde la mayoría de los usuarios, como actores sociales colectivos, no ocuparon históricamente los espacios de dominio ideológico, político ni económico, como veremos perfilarse en este apartado. Estos cantos reflejan la expresión de muchas voces que devienen *sedimentos de épocas, espacios y culturas distintas pero dentro de una misma subalternidad*, es decir, lo que comparten sus usuarios no es necesariamente el oficio (como el peonaje, por ejemplo) sino la posición estructural de los diferentes

¹²⁴ Para mayor detalle ver Sheridan, 2000: 8-15

hombres en la sociedad al ser de la “clase trabajadora”. ¿Valdría la pena explorar qué tiene esta tradición de la cultura española, indígena o negra? ¿O del periodo colonial, independiente o moderno? En los escritos iniciales de este trabajo, estas inquietudes fueron constantes al encontrar en el corpus varios términos que por intuición parecían provenir de un sustrato no hispánico. Aunque responder si son elementos indígenas, negros o de cualquier índole, además de ambicioso, es una empresa que sobrepasa mis objetivos, en este apartado sólo propongo algunas ideas sobre la inclinación o *tendencia* de los elementos culturales (derivados del capítulo anterior) hacia uno u otro de los grupos en contacto durante la Colonia y la reconfiguración de la Laguna de los siglos XIX y XX. No interesan los orígenes de los elementos en sí, sino en su función y proceso de adaptación o de resignificación en el que suponemos se imprime el conjunto de saberes prácticos socialmente elaborados por los grupos subalternos en interacción con el grupo hegemónico. En las páginas siguientes no se presenta un recuento clásico de la historia de esta región, sino que se pretende localizar algunas huellas contextuales de los resultados semióticos ya proyectados. Por ello, la región de la Laguna será entendida no como dos porciones de los estados de Durango y Coahuila con dependencia socioeconómica, sino que nos acercamos a un espacio delimitado por cuestiones históricas, prácticas, naturales, culturales, afectivas, identitarias, patrimoniales, etcétera, donde su configuración territorial tiene existencia solamente por las relaciones sociales que en ella habitan, en una suerte de geografía de la acción¹²⁵ o dinámica socioespacial circunscrita por fronteras móviles, de la Laguna cercana a Parras a la Laguna de Torreón-Gómez Palacio-Lerdo, resultado de un proceso de larga data que sobrepasa en mucho al siglo XIX y, sólo en este sentido, el Canto Cardenche también excedería a la conocida e industriosa Comarca Lagunera.

De los indígenas... o de la información indocolonial

Sin pretender iniciar con purismos y consciente de que los grupos étnicos en general durante la Colonia tuvieron modificaciones substanciales, sabemos que «es difícil determinar cuántos elementos culturales de los grupos indígenas son realmente de origen prehispánico... a tal grado que algunos estudiosos hablan de una cultura

¹²⁵ Santos, 2000: 54

“indocolonial” más que propiamente indígena». ¹²⁶ También sabemos que esta información es accesible principalmente a través de los documentos históricos, los cuales experimentan por lo menos dos tipos de interpretaciones: la de sus autores y lectores de su época y la de sus lectores investigadores actuales. Por ejemplo, a los grupos étnicos del norte de la Nueva España se les conoció genéricamente como chichimecas. Los españoles que así los nombraron utilizaron no sólo la palabra sino el concepto de los mexicas para designar a una gran variedad de grupos nortños que no se sometieron al dominio de estos últimos. *Chichimécatl* que significa en náhuatl “linaje de perros” o “bebedores de sangre”, para los españoles equivale a bárbaro, rebelde y nómada y de ninguna manera hacía referencia a la tribu mítica teochichimeca de los mexicas. La carga despectiva imputada desde ambos grupos perduraría en el vocabulario cotidiano durante tres siglos, aunque no todas las referencias a chichimeca llegaron a ser negativas, pues en muchos casos era solamente un término descriptivo y aglutinador. ¹²⁷ En este trabajo entendemos por indios, indígenas o grupos étnicos a todos aquellos grupos originarios o existentes en un lugar de nuestro país antes, pero sobre todo durante la conquista española. Como cualquier grupo humano, dichos grupos étnicos tuvieron un proyecto de vida (cosmovisión, prácticas, identidad, cultura, etcétera) diferente al proyecto civilizador europeo, a manera de conjunto de recursos simbólicos y materiales puestos en juego para realizar un propósito colectivo. Sin embargo lo que conocemos de estos grupos proviene de un contexto de dominación colonial, donde la relación entre ellos es dada a través de una estructura de dominación/subordinación, y donde la información generada sobre ellos tiene ya un sesgo “indocolonial”. No obstante es posible entrever un núcleo de *cultura propia* donde la capacidad de decisión sobre elementos propios y ajenos, los ayuda a diferenciarse de otros grupos para generar la tan indispensable identidad colectiva. ¹²⁸

Algunos de esos elementos de cultura propia de los grupos étnicos nortños fueron las formas lingüísticas y la forma de ocupación nómada del espacio, que por supuesto contrastaron en mucho con la lengua y el sedentarismo tanto de los grupos mesoamericanos (asentados sobre altépetl o pueblos), e ibéricos (ocupantes de villas y ciudades). Durante la avanzada española fueron detectadas dichas diferencias. Por

¹²⁶ Stavenhagen, 2005: 1

¹²⁷ Valdés, 2005: 73,78-79, 81

¹²⁸ Bonfil, 1991: 49-52

ejemplo, tanto exploradores, militares, misioneros y colonos, al identificar a los numerosos grupos del noreste usaron diferentes términos como el de parcialidad (término militar para nombrar una porción de una tribu, quizá equivalente a la banda), o el de lenguas (grupo definido por su lengua y no por su número poblacional), o los de ranchería y nación, entre otros. Por ranchería se nombraba a «un pequeño grupo indígena de entre 60 y 100 individuos, compuesto de varias *familias* que se han unido para enfrentar el problema de recolección, caza, defensa e intercambios»¹²⁹ y que por lo reducido de su número de miembros podían moverse a través de campamentos temporales para no sobreexplotar los recursos naturales. Por nación se quería expresar una denominación más amplia que no partía del número de sus miembros sino que indicaba un conglomerado de indios que compartían costumbres, lengua, ancestros, linajes y territorio, es decir, a diferencia de la ranchería, una nación puede aglutinar a varias de ellas, pero con la característica de ser cohesionados bajo una misma identidad reconocible a los ojos de sus descriptores. Por tanto las dos divisiones que mayormente emplearon los españoles fueron las de nación y ranchería.¹³⁰

En cuanto a las formas lingüísticas, se ha reconocido que había pocas lenguas principales con una variedad de dialectos y que muchas veces la lengua era una marca de identidad determinante, por ejemplo, la lengua coahuilteca «comprendía cerca de doscientas sociedades grandes y pequeñas que se auto denominan con nombres propios que las hacían diferentes y que, generalmente, son llamadas naciones».¹³¹

Por lo general, se afirma que varios grupos tenían campamentos estacionarios distribuidos, por ejemplo, en toda la región lagunera y cuya base de sustento era la caza, la recolección, la pesca y en algunos casos la agricultura incipiente.¹³² En la identificación de los grupos étnicos del norte, se ha tomado en cuenta que muchas de las denominaciones fueron otorgadas por los españoles según su aspecto físico, por las características del sitio donde habitaban, por sus actividades o por la referencia que

¹²⁹ Valdés, 2005: 75-76, énfasis mío

¹³⁰ Valdés, 2005: 75

¹³¹ Valdés, 2005: 76

¹³² Como los Conchos, incluso había cultivadores más desarrollados como los Sumas y los Jumanos según López Austin, 1996: 39 y Dávila, 1974: 17

utilizaban los grupos entre sí y que en muchos casos eran los mismos, lo cual incrementa la problemática de su localización.¹³³

Sin embargo hay un acuerdo en reconocer a los laguneros o irritilas y a los tobosos como los grupos “ocupantes” de la zona donde hoy se ubica Sapioriz,¹³⁴ uno de los poblados donde se cantan las cardenchas. Algunos señalan a estos últimos como «el grupo más nómada y salvaje, los tobosos, cuyo territorio comprendía el Bolsón de Mapimí y el centro de Coahuila hacia el oeste, quienes hacían frecuentes incursiones

¹³³ Por ejemplo para el siglo XVII se identificaron 215 etnias en el sur de Coahuila con sus respectivas variaciones fonéticas, en los libros de bautismos, matrimonios, informaciones matrimoniales y defunciones: 1. Laguneros, 2. Coaguilas, Coahuilas, Guaguilas, Cuahuila, Quahuila, 3. Bahaneros, Bajaneros, 4. Borrados, 5. Tocas, Toocas, Toacas, 6. Cabezas, 7. Tusaras, Tusanas, Tusares, Tuzara (del Saltillo), 8. Contotoras, Contotores (de San Lorenzo), 9. Baharis, 10. Chivicanos o Chibicanos, 11. Salineros, 12. Guaguapaes, Guaguapayas, Cuaguapayas, 13. Yeguales, Leguales, Yoguales, Yoguales, 14. Tlaxcaltecas, 15. Babosarigames, Babosarigamis, 16. Obayas, Oabaías, 17. Pachos, 18. Tarascos, 19. Titiporas, Teteporas, 20. Odames, Odaames, Odoames, 21. Alalacas, 22. Bosales, 23. Cocoxibes, Cocoxibos, Ccojivos, 24. Sibopolames, Sibapolames, Sibaporamas, 25. Tepechines, 26. Tetecoras, 27. Alaluyos, Alayuyos, Alleluyos, Alaiuos, 28. Siboporas, Ciboporas, Sbanoras, Sibapolas, 29. Bbabxanes, Babasanes, Babajanes, 30. Ooches, Oches, Ochis, 31. Huitaros, 32. Junias, 33. Otomites, 34. Sinaloas, 35. Caviseras, Caguiceras, 36. Colorados, 37. Coyotes (casta), 38. Chichimecas, 39. Odahames, Hidiame, Hodahame, 40. Mayranas, 41. Mezcales, Mischales, 42. Obas, Hobes, 43. Oquix, Oquex, 44. Alasapas, Lasapas, 45. Tepitzines, Tepistines, 46. Tomagues, Tomahues, Tomahoes, 47. Babosa, Babosilla (de Saltillo), 48. Coxo, Cojau, 49. Escarramanes, 50. Mamari-Mamari, 51. Moyot, Moyol, 52. Otcame, Otcame, Otoaame, 53. Palat, 54. Tepehuanes, Tepeguanes, 55. Totonacas, Toanocas, 56. Zacatecos, Zacatecanos, 57. Alemamas, 58. Boboay, Boboan, Boboar, 59. Corianis, 60. Cocoxibos, Cocoximos, Cocoximes, 61. Cayapas, Caiapas, Coioapass, 62. Gabilanes, 63. Yguamiras, Iguamiras, 64. Irritilas, 65. Manos Prietas, 66. Nanagui, Managui, Monagui, 67. Polochis, 68. Saagueles, Saguales, 69. Sibopolas, 70. Tepilles, Topilles, 71. Tuxaros, Tujaros, Tuxanos, 72. Ypimimas, 73. Araras, 74. Babanimamas, 75. Baxagatos, 76. Bequanes, Hequanes, 77. Boboyanes, Baboxones, 78. Camisetas, 79. Catujanes, Cotujanes, 80. Cubapaes, 81. Cuaurtic, Cuahutic, 82. Chomes, 83. Equpes, Eqopes, 84. Guauyamboas, Guaiamboas, 85. Guilanchis, 86. Mapoiles, 87. Miopacoas, 88. Nacalzazlas, 89. Orames, 90. Oymamas, Yaoymamas, 91. Paogas, 92. Pies de Venado, 93. Popocas, 94. Sopolames, Soporamés, 95. Temastines, Temaytines, 96. Teusasames, 97. Tlaycoyomes, 98. Tobosos, 99. Tonaltecos, 100. Toguogopos, 101. Xambos, Xambus, 102. Xomees, Xomes, 103. Xoxames, 104. Xuman, 105. Ynabopos, Inabopopos, 106. Abia, 107. Agora, 108. Alapena, 109. Alaraque, 110. Alazaayo, 111. Ancha, 112. Apache, 113. Auxigual, 114. Ayavila, 115. Babol, 116. Baracau, 117. Barino, 118. Baxa, 119. Baxon, 120. Bobomari, 121. Bopoac, 122. Bopocoxame, 123. Cacalot, 124. Caguami, 125. Calliame, 126. Cavisera, 127. Cavilco, 128. Cayapa, 129. Ciname, 130. Coajino, 131. Cojujuame, 132. Colmo, 133. Colteno, 134. Concho, 135. Copala, 136. Cuaujiqui, 137. Cuayapa, 138. Cuicuapay, 139. Curibanche, 140. Chlapégua, 141. Chicilihiocaxi, 142. Chichiltic, 143. Chimamol, 144. Chucateno, 145. Chuma, 146. Guaguanaias, 147. Guajolota, 148. Guayamboas, 149. Gueguenlo, 150. Güichol, 151. Hipe, 152. Huisola, 153. Ileepo, 154. Jaqualli, 155. Largos, 156. Leque, 157. Liguapolames, 158. Loba, 159. Macobinamama, 160. Malabe, 161. Mamecuame, 162. Mamoguan, 163. Manaqtic, 164. Mapochi, 165. Mayo, 166. Meguica, 167. Meonoqui, 168. Mesteño, 169. Misquit, 170. Misteco, 171. Momone, 172. Morcillo, 173. Mupochoacomibo, 174. Nacabobo, 175. Obaya, 176. Chan, 177. Oibilanoyo, 178. Omamone, 179. Opicame, 180. Orhiguatlinquil, 181. Oxao, 182. Papalot, 183. Patuane, 184. Puchinale, 185. Quachichil, 186. Qesale, 187. Quilime, 188. Quilolay, 189. Quisalos, 190. Quitalos, 191. Rames, 192. Rayada, 193. Tabujo, 194. Taguaxalara, 195. Taivio, 196. Taquana, 197. Teguali, 198. Tetecore, 199. Tilixai, 200. Tlaquepaque, 201. Tobohame, 202. Tocudropo, 203. Tohenoca, 204. Topar, 205. Urames, 206. Vochari, 207. Xalepa, 208. Xaxaquaztic, 209. Xengue, 210. Xicocuage, 211. Yamomama, 212. Yeyeraura, 213. Yguaquimes, 214. Ytcame, 215. Yyumiques, (Churruca, *et al.*, 1994: 94 y 97-103).

¹³⁴ Ganot, 2000: 31

guerreras».¹³⁵ Por su parte, los llamados laguneros se alimentaban básicamente de pescados y aves que se reproducían abundantemente en la laguna que se formaba por las afluencias de los ríos Nazas y Aguanaval.¹³⁶ Hace algunos años Raph Beals señaló a los laguneros dentro de los grupos que tuvieron por práctica el uso de alimentos de origen silvestre como el mezquite, el maíz, la tuna, la pitahaya, la palma, el peyote, el pescado de las lagunas, así como el empleo de un disfraz de calabaza para la caza del pato, el arco y la flecha para cazar, las bebidas embriagantes derivadas del mezquite, el tejido del algodón, el uso de mantas de piel de conejo, la confección de ropa de pieles, la pintura facial, las casas de adobe incipientes, las eslingas o cinchos, además anota que practicaban el infanticidio, el entierro, el sacrificio ceremonial de niños y hay vestigios que indican que se dejaban guiar por visiones y sueños.¹³⁷ En general, los tobosos son identificados principalmente como recolectores y los laguneros como pescadores y se ha afirmado que aunque se tienen pocos datos sobre su cosmovisión «sabemos, por ejemplo, que rendían culto a los astros, montes, cuevas, árboles, animales».¹³⁸ Sin embargo uno de los grupos más aguerridos de la región fueron los tobosos, la Dra. Sheridan afirma: «entre los grupos que sobrevivieron a los primeros 150 años de la ocupación española de la región noreste, el de los tobosos destaca por su persistencia en los ataques a los poblados españoles y su negativa a adaptarse a una vida sedentaria (...) este grupo es nombrado con frecuencia desde la segunda mitad del siglo XVII hasta el final del XVIII».¹³⁹

Los registros tan numerosos y detallados sobre los nombres particulares de estos grupos que los religiosos, militares y civiles españoles dejaron en sus manuscritos, nos indican, por una parte, que no eran tan homogéneos como se pretendía presentarlos ante la Corona, y por otra, que la búsqueda de diferencias estaba impregnada por una *taxonomía del desprecio*¹⁴⁰ bajo una mirada racista y práctica. Sabemos que los nombres propios lingüísticamente tienen una fuerza evocadora que funciona como un distintivo frente a los otros y, por ende, constituyen una marca identitaria. Evidentemente los indígenas defendieron sus nombres étnicos para exaltar y remarcar

¹³⁵ Dávila, 1974: 19

¹³⁶ Sheridan, 2000:42

¹³⁷ Beals, 1973: 156-216

¹³⁸ López Austin, 1996: 39-40

¹³⁹ Sheridan, 2000: 72

¹⁴⁰ Donde la construcción del conocimiento del otro se ve permeado por discursos de silencios y exclusiones, según Mier, 1996: 271-275

que eran diferentes entre sí. Pero para los españoles, esta clasificación tenía el objetivo de distinguirlos (sobre todo a partir del siglo XVII) para hacer más ágil su venta como esclavos, para repartirlos en la encomienda, para poder emplearlos en el trabajo forzado de los obrajes o las haciendas, para ser evangelizados en las misiones, para castigarlos durante las revueltas, para ser heredados junto a las tierras mercedadas, o para finalmente integrarlos a la economía de mercado cuando dejaban el nomadismo y vendían su mano de obra en el trabajo asalariado.¹⁴¹

Propiamente una historia académica de todos los grupos precolombinos del norte, no la tenemos. Según Wigberto Jiménez por el “Norte de México” se ha señalado al área donde mayormente habitaron los Nómadas y a comparación de mesoamérica han sido relativamente pocas las fuentes con las cuales producir una etnografía de ellos, agrega: «en general tenemos la impresión de que en el Norte de México se había llegado a una máxima atomización: mientras en el Centro y Sur de México ciertos grupos abarcaban extensos territorios densamente poblados, acá, en las regiones septentrionales, abundaban las pequeñas bandas, las más de las veces compuestas de menos de un centenar de personas, aunque no era ésta siempre la regla, pues sabemos que los cuachichiles y los zacatecos se distinguían... por su habilidad para formar fuertes núcleos poderosos que podrían ser embriones de imperios o confederaciones».¹⁴²

En cuanto a los grupos que habitaron la zona del presente estudio, los actuales estados de Coahuila y Durango, se sabe que la mayoría eran nómadas, numerosos y heterogéneos. Algunos afirman que de los grupos conocidos generalmente bajo la apelación de laguneros, «el fondo de su creencia la componía el miedo a los malos espíritus, llamados en su lengua *Cachinipa*: al ver el polvo levantado por un remolino del viento, se arrojaban a tierra invocando repetidas veces a su dios, y lo mismo practicaban por la noche, al mirar correr por el cielo las exhalaciones: creían en los

¹⁴¹ Valdés, 2005: 53-54, 269-273

¹⁴² Jiménez, 1943: 128 y 124; entre las fuentes con las que cuenta para su época están sobre los pames la “Relación de Querétaro” por Ramos de Cárdenas, en 1528; sobre los guamares y cuachichiles “La Guerra de los Chichimecas” de Gonzalo de las Casas, en 1574; acerca de los zacatecos la “Relación” y la “Información” de Pedro de Ahumada de Sámano, de 1562 y el libro “Nombre de Dios” por Sumisor y Barlow. Para Zacatecas está la “Crónica” del padre Arlegui, en 1737; para la Nueva Vizcaya el “Diario” de Antonio Espejo, de 1583 y los escritos del doctor Hackett de la Institución Carnegie; sobre Coahuila y Texas el “Diario” del padre franciscano Damián de Massenet y las obras de Vito Alessio Robles “Francisco de Urdiñola” y “Coahuila y Texas en la Época Colonial”; sobre Texas se encuentra el libro del doctor Casteñeda “Our Catholic Heritage in Texas” y las obras de Morfi “Viaje de Indios”, “Historia de Texas” y las “Memorias”; para Nuevo León está la “Historia” de Alonso de León, continuada por Sánchez de Zamora y posteriormente por David Alberto Cossío.

sueños; y para precaver de la muerte al padre o a la madre enfermos, ahogaban al más pequeño de los hijos, como una víctima expiatoria. Pariendo la mujer, el marido hacía cama, se abstenía por cinco o seis días de carne y de peces, por temor de que estos animales no se dejaran coger después en la caza o en la pesca: al término del tiempo venía un sacerdote y sacándole de la casa por la mano, terminaba el ayuno. Las cabezas de los venados matados en la caza, las guardaban para que les fueran propicias; si el propietario moría, a cabo de un año, los parientes salían con ellas al anochecer de la casa del difunto con canto triste y lloroso, y tras de todos una vieja con la cabeza del venado reputada principal, y la colocaban en una pira, encima de unas flechas; alrededor pasaban la noche llorando la anciana, y cantando y bailando los demás, hasta el amanecer, que encendida la hoguera, la cabeza, se reducía a ceniza, y quedaba sepultada la memoria del muerto. Cachinipa era el autor de la muerte, y estaban en la creencia de que si veían morir a sus parientes, ellos también morirían al punto; por eso enterraban a sus enfermos antes que acabaran de espirar. No guardaban ni recelaban sus doncellas, ni procuraban casarlas intactas, dejábanlas pues a su albedrío, por lo que muchos años *vivían en libertad, y después descasadas, a su gusto dejaban un varón para tomar otro*. A los muertos les lloraban sus parientes por algunos días, cantando y bailando, por la mañana y por la tarde, alrededor de la sepultura, con grandes gritos y alaridos, refiriendo las virtudes y las hazañas del difunto; pintábanse al efecto los rostros en la figura de una calavera con lágrimas en las mejillas, sin duda para tenerlas fingidas si no las encontraban en sus ojos verdaderas».¹⁴³

Desde 1943 Paul Kirchhoff ya había concluido algunas características de los recolectores-cazadores del norte de Méxio, entre las cuales detectaba seis divisiones por subáreas: la “Guachichil”, la “Zacateca”, la subárea de los “Rayados”, la de “La Laguna”, la del “Sur de Tamaulipas” y la subárea “Pame”. Para la Laguna encontró el uso de la harina y el pan de la semilla de alpiste y de la raíz del tule, la recolección de tunas, mezquites, agaves y palmas, cultivos incipientes, la cacería de conejos, liebres y venados, la importancia ritual de las cabezas de venado, el sacrificio de viandas de humo, los sacrificios de la propia sangre, la importancia de los shamanes y de los números rituales 4, 6 y 7, así como la presencia de pocos ídolos. En la Laguna «se

¹⁴³ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México: precedidas de un ensayo de clasificación de las mismas lenguas y de apuntes para las inmigraciones de las tribus*, [en línea]:

http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/mex/12048175338089301865624/p0000006.htm#I_60_

menciona una vez un ídolo y, además, un sapo vivo en cautiverio ‘que era su dios’, y es en esta región donde se conocían sacrificios de humo y de sangre... En toda la zona... *el sol era considerado como deidad*. Nunca se menciona como de importancia religiosa a la luna. En toda la zona los indios acostumbraban *mirar hacia el sol o levantar los brazos hacia él*, aunque también se dice que *‘miraban algunas estrellas’*». ¹⁴⁴

Los hallazgos arqueológicos de diferentes partes indican una temporalidad de ocupación muy amplia. Varios especialistas concluyen que prácticamente en todo el noreste hubo grupos que subsistieron durante siglos, así lo demuestran las investigaciones sobre arcos y flechas, lanzas, raspadores, cuchillos, agujas, taladros, punzones, morteros, pinturas rupestres, puntas de flecha, fogones, manejo de plantas medicinales, realizaciones artísticas, información astronómica y ritual, arte mobiliario, entre muchos otros materiales. Por ejemplo, el sitio coahuilense Charcos de Risa aporta fechamientos líticos de 6,400 y 5,300 años a. C. y asentamientos que se prolongaron hasta 1780, en este sitio estaríamos tratando con más de 8,000 años de ocupación. Otros casos como el de las pinturas rupestres del norte y los petrograbados del sur de Coahuila también aparecen como manifestaciones indígenas bien entrado el siglo XIX; sus temas son dibujos geométricos, esbozos de flora y fauna, símbolos sexuales o de fecundación, guerreros y chamanes, armas, huellas de animales y personas, símbolos cristianos, batallas contra españoles o mexicanos e instrumentos para herrar ganado. Incluso en el Bolsón de Mapimí, Durango, el petrograbado de símbolos fue imitado por los españoles, los criollos y luego por los mexicanos en una especie de búsqueda de protección contra los indígenas y a manera de respuesta a estos, en sus propios términos y expresiones. En Potrerillos y Cóconos, Coahuila, los nómadas además de grabar grandes rocas en lugares considerados numinosos, dejaron pequeños pedruscos de probable relación con la fecundidad. En esta manifestación aparecen diseños de flores, mariposas y otros motivos menos evidentes que fueron interpretados como vulvas femeninas. En la Cueva Pilote, al norte de Coahuila, se encontraron materiales que probablemente sirvieron para la adivinación o la magia y para practicar mutilaciones y sangrías ceremoniales como sonajas, paletas de ciervo pintadas, alfileros y espinas de agave que datan de entre los siglos XIII y XIV de nuestra era. Prácticas como las de este tipo fueron continuadas aún dentro de las misiones jesuitas; en 1607 aparece una

énfasis mío.

¹⁴⁴ Kirchhoff, 1943: 135-144 y 140, énfasis mío.

mención sobre las sangrías rituales que se realizaron los indígenas de la misión de Mapimí (Durango) durante el paso de un cometa. Otro ejemplo es el de la Cueva de la Candelaria, Coahuila, donde se encontró un cementerio indio con vestiduras, calzado, adornos y armas (como el átlatl o lanzadardos) que datan de entre 1,000 y 1,300 años d. C. No obstante, aparecen en otras cuevas, bultos mortuorios ricamente ataviados con datación de hasta 10,000 años a. C., lo cual nos muestra una continuidad en la ocupación de estas tierras, cercana a los 12,000 años. También en el noreste se han encontrado rocas enormes grabadas al parecer en relación a los meses lunares y muestras de cálculos astrológicos, ya que se presume que los indígenas tenían una indudable atracción, hacia el sol, la luna y Venus. En suma, todo este material arqueológico nos invita a un universo de comunicación que en gran medida es desconocido para nosotros, sin embargo no debemos olvidar que todos estos signos se “escribieron” para decir algo y también para ser “leídos”.¹⁴⁵

Bajo este escenario se presenta una lectura superficial de algunos elementos análogos a la tradición cardenche, pero no con esto se pretende forzar o arribar a un mestizaje simplista, sólo pretendo usar la información indocolonial para sugerir algunas ideas en relación a los grupos subalternos. Aclarado este punto, continuemos. En el Canto Cardenche surgen como personajes seres de la naturaleza ya sean del cielo, de la

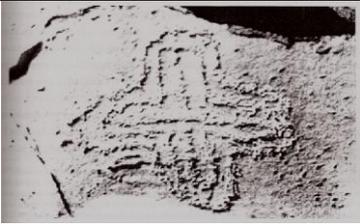
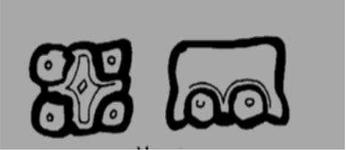
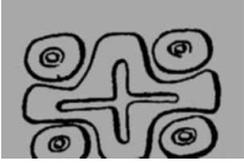
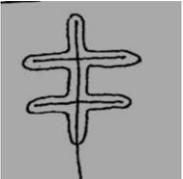
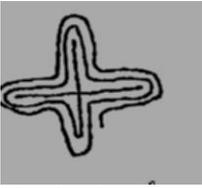
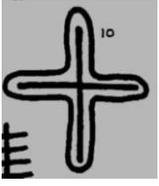
¹⁴⁵ Desde este punto de vista fueron citados por Valdés (2005: 60-73) los siguientes trabajos: Lorraine Heartfield, *Arqueological Investigations in the Desierto de Charcos de Risa Coahuila, México*, Tesis Doctoral The University of Texas at Austin, 1971; Leticia González Arratia, *Ensayos sobre la arqueología en Coahuila y el Bolsón de Mapimí*, Saltillo, AMS, 1992 y *La arqueología de Coahuila y sus fuentes bibliográficas*, México, CONACULTA-INAH, 1999; M. G. García Elizondo, *Manifestaciones artísticas del hombre del paleolítico y neolítico en el Municipio de Ramos Arizpe*, Tesis de maestro de enseñanza media, Escuela Normal Superior del Estado de Coahuila, 1976; D. J. Valencia Ruiz, *El arte rupestre en México*, Tesis de licenciado en arqueología, ENAH, 1992; C. Cárdenas, *Arte y magia en el Coahuila nómada*, Saltillo, Consejo Editorial del Estado, 2001; S.A. Turpin, “Rock Art as Propaganda: Spanish and Native Inscriptions in the Bolsón de Mapimí, Northern Mexico”, in *Rock Art and Cultural Processes*, San Antonio Rock Art Foundation, 2002; Herbert H. Eling, “El arte mobiliario del noreste de México”, en *Relaciones*, 92, XXIII, 2002; William B. Murray, “Conteo y observación del cielo en Boca de Potrerillos: huellas de antigua tradición”, en Ernestina Lozano, *Boca de Potrerillos*, Monterrey, UANL y Museo Bernabé de las Casas, 1998; Rufino Rodríguez Garza, *Notas para la arqueología de Coahuila*, Saltillo, Presidencia Municipal, 2005; Solveing Turpin y H. Eling, *Cueva Pilote: sangría ritual entre los cazadores-recolectores prehistóricos del norte de Coahuila, México/Cueva Pilote: Ritual Bloodletting among the prehistoric hunters and gatherers of northern Coahuila*, México, Saltillo y Austin, INAH y The University of Texas, 1999; Carlos Manuel Valdés, “Astrología y religiosidad. Indios y jesuitas en la misión de Mapimí”, en Francisco Migoya (comp.) *Huellas de la Compañía de Jesús en el Noreste de México*, Obra Nacional de la Buena Prensa, 2007; Pablo Martínez del Río, “La cueva mortuoria de la Candelaria Coahuila”, *Cuadernos Americanos*, 12, 1953; Arturo Romano Pacheco, *Los restos óseos humanos de la cueva de la Candelaria*, Coahuila, Tesis de maestría en antropología física, ENAH, 1956; L. González Arratia, *Museo Regional de la Laguna y la Cueva de la Candelaria*, México, CONACULTA-INAH, 1999; William B. Murray, “A Closer Look at Petroglyphic Counting in Northeastern Mexico”, *Pantoc*, Universidad Autónoma de Guadalajara, 1982.

tierra, del agua o del aire (ver *Anexo IV*), que distribuidos en diferentes cantos y ahora ordenados arbitrariamente aparecen formando pares de opuestos y conjuntos. Tenemos el sol, la luna, el día, la noche, la tierra, el agua, los desiertos, los mares/mar; de contextos acuáticos están las borrascas del mar/las olas, los caracoles (de la mar), el arroyo, el ojo de agua y las aguas de junio (la lluvia); de flora y fauna de ecosistemas desérticos y lacustres están las flores, el huizache, los sauces, el árbol, el maguey, la tuna, el nopal, la golondrina, la garza, el cenizote, el gorrión, los pajarillos o aves del campo, las palomas, el remolino, el viento y la arena; de animales europeos, el caballo, el novillo, el gallo, el león, el canario, la paloma azul; y diferentes tipos de estrellas y constelaciones como el lucero de la mañana /el lucero/Venus, la estrella marinera, el Carro, la estrella del norte, las Cabritas /Tres cabritillas, las Tres Marías y los Tres Reyes.

Ahora bien, vistos desde cualquier punto del mundo pre y pos hispánico, los astros que evidentemente nos dirigen hacia el hemisferio norte son el Carro o conjunto de estrellas que son parte de la *Osa Mayor*, y la estrella del norte, conocida occidentalmente como la *Estrella Polar*. En cuanto a las estrellas que nos guían desde el centro hacia el noreste son las Cabrillas o *Pléyades* de la constelación de *Taurus*, y las Tres Marías o los Tres Reyes (Magos) que junto con el Cinturón de Orión son sinónimos entre sí y forman parte, por supuesto, de la constelación de *Orión*. Cabe resaltar que los cantos no sólo aluden a tres constelaciones (*Osa Mayor*, *Taurus* y *Orión*) sino que están especificando *asterismos*, es decir, grupos de estrellas menores que forman parte de una constelación y parecen formar una figura (el Carro de la *Osa Mayor*, las Cabrillas de *Taurus*, las Tres Marías o los Tres Reyes de *Orión*).¹⁴⁶ En cuanto a la estrella marinera, es muy probable que sea la adaptación del término *Stella Maris* o Estrella de la Mar, con el que se denominó a la virgen María del siglo IX que guiaba y protegía a los marineros. Por su parte el lucero del amanecer y del atardecer o simplemente *Venus* aparece tal cual. De todos ellos, éste último astro cuenta con alrededor de medio centenar de petrograbados en el sureste de Coahuila. Lo interesante estriba en que estas representaciones de Venus son casi idénticas a la figura usada en otras latitudes norteñas (Sinaloa, por ejemplo); por pueblos mesoamericanos como los

¹⁴⁶ Según la página digital de Astropedia, a diferencia de las constelaciones un asterismo no tiene reconocimiento oficial por parte de la comunidad científica como la Unión Astronómica Internacional, (UIA) porque su nombre deviene de las concepciones de la gente común: <http://astronomia.wikia.com/wiki/Asterismo>

mexicas (Códice Borgia), los mixtecos (Códice Vindobonensis), los mayas (Códice Dresden) entre muchos otros; también es hallada en culturas del sur de Estados Unidos e inclusive se encuentra petrograbada o en glifos en la cultura Inca, entre los Aymara, los Chibchas, en las etnias de Venezuela, de la Patagonia, en las del Brasil, las Guayanas y el Caribe, a continuación algunas imágenes:¹⁴⁷

	<p>Petrograbado con la representación del planeta Venus. Municipio de Ramos Arizpe, Coahuila, foto de Rufino Rodríguez (en Valdés, 2005:122)</p>	
 <p>Glifo de Venus en Chichen Itzá. En: Milbrath, S. 1999:182</p>	 <p>Símbolos de Venus. Códice Dresde. En: Aveni, A. 1993:198 (Según Thompson, E. 1986)</p>	 <p>Glifo maya del Planeta Venus. En: Patterson, A. 1992:76 (Según Selser, E. 1963:191)</p>
 <p>Petroglifos de El Tecomate, Estado Sinaloa En: Patterson, A. 1992:76 (Según Ortiz de Zárate)</p>	 <p>Petroglifos de El Tecomate, Estado Sinaloa A. 1992:76 (Según Ortiz de Zárate 1976:117)</p>	 <p>Petroglifos de El Tecomate, Estado Sinaloa. En Patterson, A. 1992:76 (Según Ortiz de Zárate 1976:61-62).</p>
 <p>Pintura rupestre de Venus, Venezuela, Catálogo Nacional Fig. 10, foto de José M Cruxent.</p>	 <p>Petroglifo de Venus, Venezuela, Catálogo Nacional 169, foto de Edgardo González Niño.</p>	 <p>Pintura rupestre de Venus, Venezuela, Catálogo Nacional 348, foto de Pablo Novoa.</p>

¹⁴⁷ Cuadro elaborado con imágenes de Valdés, 2005: 122 y Sánchez, Domingo, *El símbolo mesoamericano de Venus en el arte rupestre de Venezuela*, [en línea]: <http://rupestreweb.tripod.com/venus.html>



Pintura rupestre de Venus,
Venezuela, Catálogo Nacional
Fig.9, Grupo B, foto de M. A.
Perera & H. A. Moreno



Petroglifo de Venus, Venezuela,
Catálogo Nacional 28-0-3, foto
de Lezek Zawiza

Sin duda, todos estos son puntos de referencia astronómica fundamentales para cualquier viajante y para la calendarización de los ciclos anuales. No obstante en la tradición musical de estudio, a dichas estrellas se les personifica con capacidades muy concretas, las más frecuentes son las de ser sabias y guadoras, a la mayoría las encontramos en la pieza 41. *Los horizontes son chiquititos donde las tres cabritillas stán / mero en medio de la noche; las tres Marías y los tres Reyes / salen juntitos al caminar; o donde sale el lucero en la madrugada / la estrella Venus al oscurecer* (en otras versiones y *el Carro sale al oscurecer*) y además la *estrella del norte*, es la *llave del mundo / que no se mueve para saber*. Sin ser casualidad en la pieza 66. *Sali de México* nos es cantado un recorrido de sur a norte o noreste donde *traigo de guía / hasta llegar a mi tierra / las Cabritas, los Tres Reyes / esa Estrella Marinera*; así como en la pieza 80. *Yo ya me voy a morir a los desiertos* el cantor se va dirigido hacia esos lugares por la *estrella marinera*. Aunque tenemos la evidencia prehispánica de la estrella Venus o la existencia de observatorios astronómicos y centros ceremoniales (por ejemplo en Monterreycillo, Durango y Altavista o Chalchihuites, Zacatecas, entre otros), no se descarta el empleo de los demás astros como medios por los que los habitantes ya sean prehispánicos, coloniales o de épocas más modernas pudieron y pueden ser guiados; lo importante es su registro en el Canto Cardenche no sólo como puntos de orientación, sino por sus cualidades que reflejan literalmente una cosmovisión, donde cada estrella es portadora de conocimiento en la orientación geográfica que le es útil al ser humano.

Es sabido que en todas las culturas del mundo no han faltado las categorizaciones donde a los astros se les otorguen en algunos casos atributos masculinos o femeninos o de otro tipo, según el grupo de quien se trate. Por ejemplo, es común la asociación de la luna con las mujeres debido a los ciclos menstruales y, del sol con los guerreros o deidades de alto poder y fuerza. En la pieza 43. *Luna ¿dime cuando llenas?* son

marcados varios aspectos: 1) la luna se espera en una de sus fases, 2) la luna aparece en su doble cara de mujer y astro, 3) la luna es enunciada en sus funciones de *aluminar* el paisaje y el corazón y de guiar hasta un jardín de flores (metáfora del lugar donde se encuentran mujeres casaderas) y 4) la luna sabe que la madre murió en Zacatecas, lo cual especifica el lugar de los ancestros del hombre que canta. Por su parte, hay vestigios rupestres de algunos indígenas nordestinos donde se representa y conceptualiza al sol como “dador de la vida”.¹⁴⁸ Esto es relevante para el presente trabajo puesto que en el espacio semántico de la relación *del hombre con los otros hombres*, mencionado en el capítulo anterior, aparece una casilla vacía, en la cual, por las relaciones lógicas derivadas del cuadrado semiótico, correspondería a un personaje presupuesto como entidad masculina que “debe dar vida” al hombre para contrarrestar los efectos del “hombre que le quita la vida a otro hombre”. Con estos datos podríamos preguntarnos, aunque suene muy arriesgado, si en las cardenchas hay huellas de una deidad solar del pasado nómada o en dado caso de un pasado producto del mestizaje colonial. Por lo pronto, lo que sabemos es que el sol, en el texto superficial de estos cantos, sólo es capacitado para *dar sus rayos* (pieza 38 y 100) anunciando el amanecer o el atardecer asociados a la separación o al amor entre la mujer y el hombre.

El resto de los personajes, los terrestres, los acuáticos y los aéreos, nos abren la posibilidad de abordar los habitat donde transitaban los indígenas del noreste. Por la interacción entre el hombre, su nomadismo y los recursos bióticos, han sido propuestos algunos ecosistemas los cuales fueron aprovechados por estos grupos bajo su propio concepto de territorialidad. Pero antes definamos que se entiende por nómadas y nomadismo. Siguiendo a Sheridan (2000) se parte de la idea de que el nomadismo es la ocupación estacional del territorio, en tanto los grupos nómadas son aquellos «grupos étnicos organizados en torno a una territorialidad definida por la movilidad y la explotación estacional de los recursos naturales que proveía el entorno»,¹⁴⁹ por lo tanto el territorio es considerado al interior de los grupos como propio, común y ancestral, sin embargo el conocimiento y el uso de la naturaleza definió en gran medida los

¹⁴⁸ Siguiendo a W.B. Murray (en Valdés, 2005: 121), “A closer look at petroglyphic counting in Northeastern Mexico” en *Pantoc* (Universidad Autónoma de Guadalajara), 1982; *Arte rupestre en Nuevo León. Numeración prehistórica*, Monterrey, AGENL, 1987, y “Conteo y observación del cielo en Boca de Potrerillos: huella de una antigua tradición”, en Ernestina Lozano de Salas, *Boca de Potrerillos*, Monterrey, UANL y Museo Bernabé de las Casas, 1998.

¹⁴⁹ Sheridan, 2000: 7

desplazamientos de cada grupo. Aunque la relación del hombre, su nomadismo y los recursos bióticos disponibles, marcaron las diferencias entre las etnias, las guerras y sus manifestaciones culturales, también podemos encontrar generalidades y éstas últimas son las que usaremos para la presente exposición, pues siguiendo a Sheridan «la organización estacional de la subsistencia definía tanto una organización económica como cultural y social».¹⁵⁰

En los *oasis* se encontraba el agua de manera constante a través de arroyos y manantiales, había flora y fauna como tortugas, culebras, ranas, peces pequeños, ciervos, pecaríes, tlacuaches, mapaches, osos, pumas, lobos y coyotes, patos y otras aves migratorias, así como semillas de algarrobo, nueces y piñones, entre otras. Había también encinos y otros árboles y la dieta era complementada con el alimento base en todos los hábitat: la semilla del mezquite. La *sabana* estuvo conformada por grandes llanuras de pastizales y de ciertas aguas superficiales que se unían al río Bravo o Grande y desembocaban al mar. En ella había semillas comestibles, bosques de encinos, pavos y manadas de bisontes abundantes en el invierno. De éstos se producía carne seca fácilmente transportable durante la primavera y el verano. Del *desierto* eran explotables los agaves para extraer agua dulce o aguamiel, la sal para su comercio, las raíces, los tubérculos y varias cactáceas de las cuales, hoy día, unas reciben el nombre genérico de *cardenches*;¹⁵¹ también algunas flores y frutos como las tunas y las vainas del mezquite. Las semillas de ambas eran aprovechadas en gran manera, ya sean frescas o deshidratadas, una vez secadas al sol y molidas. La harina de tuna y de mezquite podía transportarse y elaborarse con ella panes que podían conservarse hasta por un año. Ambas fueron sumamente importantes para los nómadas, desde las expediciones de Álvar Núñez Cabeza de Vaca se menciona, en 1542, a la tuna como el fruto predilecto de los indígenas para ingerir azúcares y agua; luego en 1562 el capitán Pedro de Ahumada señala que los indios comparten territorio de grandes extensiones de tunas y que luego migran en busca del mezquite, alimentos que eran complementados con otras semillas, flores y hongos.¹⁵² Sin embargo, el mezquite estaba más al alcance de los

¹⁵⁰ Sheridan, 2000: 24

¹⁵¹ La *Cylindropuntia imbricata* o cardenche también se le conoce como entraña o cardón, es una especie de la familia Cactaceae y es nativa de Norteamérica, la podemos encontrar en el norte de México, Nuevo México, Utah y Kansas, entre otros lugares desérticos americanos.

¹⁵² Álvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios y comentarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, (1542 y 1555) y Pedro de Ahumada en Alonso de León, “Relación y discursos del descubrimiento, población y pacificación de este Nuevo Reino de León; temperamento y calidad de la tierra”, *Historia de Nuevo León*

grupos nordestinos porque abunda en el desierto, pues el Tunal Grande era más accesible para los indios de más al sur como los zacatecos y los cuachichiles (del actual estado de San Luis Potosí). En el desierto, también había mamíferos, roedores, víboras e insectos comestibles, aunque la mayor parte de la dieta se presume fue vegetariana en los cuatro ambientes. Se ha propuesto que los ocupantes de este hábitat, muchos de ellos eran matrilocales y los hombres se apartaban del grupo con facilidad para guerrear, cazar o recolectar. En cuanto a las *lagunas*, estaban situadas unas al norte y otras al sur del actual Coahuila, éstas últimas se nutrían de las lluvias y avenidas de río provenientes de la Sierra Madre Occidental, las cuales traían peces grandes, patos, gansos y otras aves migratorias, se podrían consumir plantas como la enea, la espadaña o tule. Las lagunas del norte eran más pequeñas puesto que se formaban por la presión de las primeras mediante vasos comunicantes, en éstas no había peces pero sí moluscos, algunos mamíferos y aves. Se dice que estas lagunas del norte fueron los pasos predilectos de los indios que robaban caballos para llevarlos a sus rancherías, porque la mayor parte del año estaban secas. Las lagunas del sur fueron las más ricas en nutrientes, donde se obtenían más fácilmente los productos de la caza, la pesca y la recolección que en el resto de los hábitat y donde al parecer estaba la gente más longeva, puesto que podían encontrarse líderes que llegaban hasta los cien años de edad. En los cuatro ecosistemas, había grupos con diferentes tipos de organización (patrilocal/matrilocal, patrilineal/matrilineal) y aunque hubo periodos de hambruna y relaciones no siempre pacíficas entre los grupos, sus guerras no tenían al exterminio como su objetivo principal, pues se tienen datos de alianzas a través del intercambio de jóvenes mujeres y hombres; de guerras y prácticas con finalidades rituales y/o demográficas (como el infanticidio y el canibalismo), y de ocupación de espacios similares porque estaban adaptados a los diferentes medios en los que se movían y porque los recursos bióticos soportaban la densidad poblacional a tal grado que podían compartir el hábitat en ciertas temporadas.¹⁵³

De estos cuatro hábitat, a la mayor parte de los personajes de la naturaleza mencionados en el Canto Cardenche los podemos asociar principalmente con el desierto, las lagunas y los oasis, pues sirven de escenario al cantador o son usados para

con noticias sobre Coahuila, Tamaulipas, Texas y Nuevo México, (1649), Monterrey, R. Ayuntamiento, 1985; citados en Valdés, 2005: 112-113

¹⁵³ Valdés, 2005: 99-119

la similitud o la comparación literaria. ¿De qué manera? En el desierto abundan los árboles de mezquite, y como se expuso líneas arriba, al ser la fuente alimenticia más común e importante en cualquiera de los ecosistemas, tal vez no es necesaria su especificación como otras especies que veremos adelante (*al pie de un árbol / mi alma se encuentra triste*, pieza 5), también encontramos a los huizaches (*debajo de un huizachito / tenía su nido un conejo*, pieza 31), los sauces (*los sauces en la alameda / se cimbran con el airón*, pieza 42), los magueyes (*al pie de un verde maguey / mi amor se quedó dormido*, pieza 6), los nopales y sus tunas (*porque me tienen engrido / las tunas de tu nopal*, pieza 23), los remolinos y por supuesto el viento (*vino un remolino y nos alevantó / al mismo tiempo de andar en la altura / el mismo viento nos despartó*, pieza 59). En el hábitat de las lagunas encontramos golondrinas y garzas (aves migratorias) (*ya se van las golondrinas a los campos a volar / por el viento iban diciendo / a otras tierras vamos a entrar*, pieza 75; *quisiera ser una garza morena / para estarte mirando*, pieza 5), cenizales y gorriones (*pero qué bonito cantan / los canarios en el mundo / pero más bonito cantan el zinzontle y el gorrión*, pieza 70), palomas (*las preferidas palomas / que hasta por marzo / comienzan a gorjear*, pieza 84) y otros pajarillos o aves del campo (*todas las aves del campo / cantan con mucha alegría*, pieza 46), árboles pinabetes (*al pie de un árbol frondoso / triste me senté a llorar*, pieza 40), flores (*hay muchachas bonitas / como las flores / que te encienden sus aromas*, pieza 84) como la amapola y el mirasol que son nativas de América (*árboles de la alameda / amapolas floreciendo*, pieza 31; *dime trigueña del alma, blanca flor de un mirasol*, pieza 36) y por último la arena, que en estos cantos nos recuerdan a los vasos comunicantes de las lagunas (*por debajo de la arena corre el agua y no se ve*, pieza 75). De los contextos acuáticos que se mencionan en esta tradición tenemos al arroyo (*arroyo de los Mimbres*, pieza 103; *arroyo de la Carleña y el arroyo del Trigo*, pieza 110, *arroyo que baja de la Boquilla*, pieza 120) todos ellos situados en el estado actual de Durango; al ojo de agua (... *en la sandía un ojo de agua / donde se baña María*, pieza 8); y a las aguas de junio (o lluvia) (*se van las aguas de junio / que dejan algún producto*, pieza 74). A estos elementos podríamos asociarlos unos con el ecosistema de oasis (los de Durango) y otros con el de las lagunas, sin olvidar que Saltillo y Parras se fundaron en ambos tipos de hábitat, respectivamente. Mientras que las borrascas del mar/las olas (*las borrascas del mar se han perdido / no aparecen en este momento ya para mí*, pieza 38; *...ese cadáver ¿de quién será? / es de un marino... / onde llega un ola y le trae noticias / ¡que*

es muerto en la mar!, pieza 98) y los caracoles (*estos son los caracoles / que brillaban en la mar / que me aconsejan que te olvide / pero no te he de olvidar*, pieza 40), por la forma en que son empleados en las cardenchas, señalan elementos derivados factiblemente de tradiciones africanas (por ejemplo en la religión yoruba los caracoles son el medio principal por el que se cree que los santos persuaden al hombre) o hispanas (como los cantos de viajeros, arrieros y marineros y la *Stella Maris*), así como los animales europeos mencionados: el caballo, el novillo, el gallo, el león, el canario, la paloma azul (de España e Italia). Podríamos sugerir que los hacedores de estas músicas conocen y usan los primeros elementos por ser el desierto, los oasis y las lagunas quizá el medio ambiente de donde ellos provinieron o a donde ellos llegaron, es decir, se puede sugerir que esta tradición pertenece a la gente que va y viene al norte o vive en el norte. Pero no en cualquier punto del norte, sino en los desiertos del norte donde hay lagunas y oasis. Pero no en cualquier latitud con estas características, sino donde el contraste entre la presencia del agua y el desierto es considerable y altamente significativo como *paisaje identitario*, cuyos elementos ambientales son integrados a los sistemas de acciones humanas que en su conjunto representan una historia de procesos transtemporales, en pocas palabras estos cantos nos están hablando de *la configuración de un territorio* en términos de Milton Santos,¹⁵⁴ pero finalmente no de cualquier territorio, sino del territorio norestense que tiene por particularidad histórica ser «la expresión de una relación de dominio social del espacio, ya sea de dominio extranjero o nativo, que determina, en última instancia, las formas de explotación y transformación productiva del mismo»¹⁵⁵ donde y continuando con Sheridan (2000) «la conformación de una territorialidad española en el avance de conquista hacia esta región... se construyó en un proceso simultáneo de supresión de la territorialidad indígena, sustento de la sobrevivencia grupal nativa».¹⁵⁶ En cuanto al uso de los elementos claramente europeos y posiblemente africanos, reflejen tal vez los préstamos culturales que les gustaron o les representaron algo más del pasado, del momento del contacto o de los préstamos/apropiaciones interculturales. Aventurándonos mucho, tengamos en cuenta que las tradiciones orales tienden a sintetizar y a almacenar en la memoria sólo los elementos con mayor carga semántica, así el opuesto entre el desierto y la mar, bien

¹⁵⁴ Santos, 2000: 86-87

¹⁵⁵ Sheridan, 2000: 23

¹⁵⁶ Sheridan, 2000: 23

podría englobar a manera de epítome el contraste entre la gente nativa del norte y la gente que vino de los mares.

Hay otros rasgos de los indígenas del noreste que llaman la atención; el mitote y el parentesco. Se sabe que ni franciscanos ni jesuitas profundizaron en las estructuras del parentesco entre estos grupos; cuestiones como el avunculado, el incesto o la posición de *ego* respecto a los demás miembros, fueron temas periféricos. Sin embargo puede ser inferido en sus descripciones que el parentesco aseguró las alianzas, acrecentó los recursos comestibles, evitó la guerra y la endogamia y ayudó a resolver el tabú del incesto. Siguiendo algunas ideas de Valdés (2005), a pesar de formularse interrogatorios como el *Manual para administrar los santos sacramentos* de 1760, que incluía preguntas relacionadas a la sexualidad y a los grados parentales, sólo es mencionado en él que estos últimos tenían un modo extenso de explicarse, pero no se detallan. Ocasionalmente aparecían referencias sobre el intercambio de mujeres y hombres entre grupos distintos, alusiones a comportamientos matrilocales, patrilineales y sus combinaciones, y también a formas particulares de regular el incesto y la poligamia según los grupos. Por su parte, el intercambio de mujeres y hombres jóvenes entre etnias distintas, presupone la exogamia y la alianza. Ésta última además de ser un medio por el que también se intercambiaban recursos, territorios e información sobre los hábitat y la guerra a terceros, al parecer las alianzas, y he aquí lo interesante «no se rompían fácilmente, por el contrario, eran *acuerdos irreversibles que se guardaban celosamente* aunque ello implicara problemas para uno de los dos aliados. Hay casos en que una etnia pactaba con los españoles para luchar junto a ellos contra otras sociedades indias, pero, dado el caso de que exigiesen atacar a una etnia aliada, abandonaban la lucha».¹⁵⁷ La *traición*, si es que existió un concepto como tal entre estos indígenas, pudo haber sido altamente penada y evitada en la medida de lo posible; por lo menos sabemos que la *lealtad* sí fue valorada por estas sociedades aún en el periodo novohispano. En cuanto a la adscripción del individuo por la vía materna/paterna donde los ancestros familiares principales son de uno u otro linaje y su lugar de residencia se determina según la cercanía con alguno de ellos, por ejemplo, se ha colocado a los tobosos como matrilocales y matrilineales, a ciertos pueblos de la región de Parras-Laguna como matrilocales y en algunos casos matrilineales y a los cuachichiles del sur de Parras en la

¹⁵⁷ Valdés, 2005: 90, énfasis mío.

residencia matrilocal.¹⁵⁸ Kirchhoff señaló lo siguiente: «mientras que en Nuevo León la residencia postmarital era patrilocal, entre los Guachichil y Guamar era matrilocal. Es solamente en el Norte donde ocurrían matrimonios de un hombre con varias mujeres a la vez. Entre los Guachichil y Guamar eran, al contrario, las mujeres las que tenían más libertades, principalmente la de tener amores aún después de casadas. El reconocimiento público de relaciones homosexuales entre hombres se conocía sólo en... aquella región que estaba más cerca a las tribus sedentarias de Texas que tenían esta costumbre».¹⁵⁹ Desde el punto de vista de los religiosos españoles, por su parte la *poligamia* se interpretó como depravación moral, sobre todo la poligamia femenina. No obstante, la capacidad de una mujer para tener relaciones con otros hombres fuera de su marido, en ocasiones, se daba únicamente en momentos especiales, como en sus bailes rituales o *mitote*, en que participaban varias bandas, se consumían alucinógenos y se actualizaban las alianzas. Una particularidad encontrada es que los grupos del norte de Zacatecas practicaban la poligamia y las tribus del sur la monogamia, y que entre los Guamares y Guachichiles la esposa tuvo mayor libertad que en otros lugares. Alonso de León, militar, descubridor, conquistador y encomendero, escribe sobre los indígenas del Nuevo Reino de León que «*en esta gente de este reino, con verdad ni se puede afirmar si son las mujeres de un varón solo, o si son comunes a todos; porque cuando está algún indio con su mujer, a pocos días tiene otro marido, y él otra, y otras mujeres; que usan las que quieren; y esta mudanza es en la propia ranchería. Y son tan fáciles en esto, que sin causa eligen el marido que quieren; y así hay, en una ranchería, india que tiene cuatro o cinco hijos y cada uno de su padre y todos presentes*»,¹⁶⁰ o cuando se retoma el tema de la libertad los jesuitas señalan «*por lo qual vienen ellas a que son, muchos días y años, malas mugeres, antes que se cassen; y con la facilidad que escogen uno, lo dejan y toman otro, y no reparan, si él es cristiano, ni que ella es infiel*».¹⁶¹ El concepto de *infidelidad* dentro de un sistema de reglamentación biológico-social parece ser introducido con la visión española de la monogamia, sería interesante buscar si otras

¹⁵⁸ Según Griffen, *Culture Change and Shifting Populations in Central Northern Mexico*, Tucson, The University Arizona Press, 1969 y Kirchhoff, "Los recolectores-cazadores en el norte de México" en *El norte de México y el sur de Estados Unidos*, Sociedad Mexicana de Antropología, México, 1943; ambos en Valdés, 2005: 91

¹⁵⁹ Kirchhoff, 1943: 140

¹⁶⁰ Alonso de León, "Relación y discursos del descubrimiento... *ibid.*, citado en Valdés, 2005: 92-93

¹⁶¹ Alonso de León, "Relación y discursos del descubrimiento... *ibid.*, citado en Valdés, 2005: 92-93

naciones indias donde se practicara la poligamia o monogamia masculina tuvieron sanciones severas hacia la poligamia femenina. Por lo pronto, inferimos la existencia de esta última como forma cultural que contrastó abiertamente con la sociedad española de regulación monógama y patriarcal. Sabemos que la cultura tiene su parte importante en la construcción del género y por lo tanto las categorías masculino/femenino son definidas al interior de cada grupo. En cuanto a la homosexualidad en hombres se documenta en varios escritos de distintas regiones y etnias del noreste, pero no en todas, incluso los relatos ya mencionados de Cabeza de Vaca la incluyen entre los indígenas de Texas. Sin embargo en los confesionarios bilingües de 1760 como el *Manual de los sacramentos*, se incluyen preguntas sobre tales prácticas porque al parecer seguían llevándose a cabo.¹⁶²

El Canto Cardenche nos deja ver, también entre líneas, algunos aspectos sobre estos temas. En las dimensiones social y política de esta tradición, obtuvimos por emisor principal a un hombre, el cual presuponemos joven y casadero, quien describe principalmente su estado de alejamiento con respecto a la mujer, a la familia y a su tierra de origen. El amor que este hombre casadero promete a la mujer que corteja es un amor polígamo, porque la infidelidad masculina (esposo a esposa) y la poligamia masculina (hombre – mujeres solteras) no aparecen penados con la muerte como lo es para la infidelidad femenina (esposa a esposo), la poligamia femenina (mujer – hombres solteros/casados) y la traición del amigo (amigo y esposa/novia a esposo/novio). ¿Qué puede suceder si un amigo “trae” una mujer siendo de otro? *donde quiera que la encuentre / le he de dar muchos balazos / y a usted también / amigo porque es traidor* (pieza 10). ¿O qué se prescribe cuando regresa el hombre que ausente andaba? *si tienes nuevos amores / los tendrás que abandonar* (pieza 78). La poligamia masculina (hombre-mujeres) cuando se combina con la traición del amigo y la infidelidad femenina (amigo y esposa a esposo) también es sancionada con la muerte: *Tu marido anda diciendo / que ha traición me ha de matar* (pieza 85). Esto trae a cuenta dos cosas; por una parte la existencia de la poligamia en la mujer era una práctica común, pues si se rechaza y se prohíbe tan tajantemente en las canciones, es porque probablemente persistía en los ranchos y, por otra parte, la prohibición refuerza los valores monógamos de la moral novohispana que pretendía romper las alianzas entre los grupos derivadas

¹⁶² Valdés, 2005: 88-99, 125-127

del intercambio de mujeres y hombres. Observamos en los párrafos anteriores que la poligamia femenina y masculina eran formas parentales presentes y abiertamente manifestadas entre los indígenas norteños (por lo menos en los espacios rituales en cuanto a relaciones sexuales) de lo cual podríamos sugerir que la poligamia femenina es un rasgo indígena que choca fuertemente con las ideas españolas de cultura monógama y patriarcal; con lo cual podemos inferir que en las cardenchas esa voz masculina es la de un “mestizo” quien está en contacto con la poligamia femenina y al mismo tiempo con los valores españoles en cuanto al repudio de la poligamia femenina, mas no es totalmente español porque valida la poligamia masculina: *Tres palomas paradas en una rama / y las tres tienen su color muy firme / que te olvide, vida mía, es imposible, ¡ay! / tres palomas son las dueñas de mi amor* (pieza 39). Además como en las cardenchas se vale tener dos o más palomas, flores o mujeres en el mismo lugar o en diferentes, y aunque se extraña la tierra natal y se pueda encontrar allí el amor a su regreso, el hombre de quien se canta está en el tránsito a “tierras lejanas o extranjeras”, a donde puede llevarse a su pareja o a donde va en busca de una posible compañera(s). Pero el asunto reflejado no es la migración o el cambio de residencia del joven casadero de una ranchería a otra ya preconcebida culturalmente (como lo sería una de tipo matrilocal por ejemplo), sino a un lugar y grupo distinto y distante de donde no se sabe si regresará: *Pobres de mis padres / cómo llorarán / de ver su hijo ausente / que de él no sabrán* (pieza 64); *Mis padres dicen: / -Mira, hijo, no te vayas / ¿Qué no me ves / las lágrimas en mis ojos? / Yo me acordé de mis hermanos / que se hallan lejos, que se hallan lejos / échenme su bendición / que ya me voy a embarcar* (pieza 79). Mientras realizaba mi trabajo de archivo en la Ibero Torreón, el Dr. Sergio Antonio Coroza Páez me explicó que el “embarque” no es un término exclusivo de los buques marítimos o del tren o máquina de vapor, sino que se empleaba también para referirse a las caravanas de arrieros que hacían largos viajes vendiendo sus mercancías y/o trasladando personas de un puerto comercial a otro en el desierto. En las cardenchas es notable el peso de los consejos que tanto padre y madre dan a sus hijos varones cuando se embarcan o respecto a la embriaguez y el orden moral; *Estos consejos me dieron / mis padres al fallecer: / que no me echara a los vicios / por causa de una mujer* (pieza 35); y, *No hay como Dios / primeramente amigo / después de Dios / como sus padres de uno / Después de sus padres / como el estado no hay uno / el hombre casado / no es pobre ni es infeliz* (pieza 49). Aunque el papel de la madre es advertir sobre todo en cuanto a la

embriaguez (pieza 15 y 46), es más frecuente el registro de la participación de ambos padres en la formación del varón a través de los consejos, de esta manera los ancestros del joven migrante son exaltados, más no así el tío materno, por ejemplo, que nos haría pensar en el avunculado que suele encontrarse en sistemas de linaje matrilineal. En su navegar a otras tierras, el hombre de quien se canta aparentemente rompe con la matrilocidad o patrilocalidad que hubiese en su lugar de origen, pues al parecer entra a un espacio donde sus relaciones parentales mediatas no están y a donde se busca la alianza por afinidad (matrimonio), aunque no debemos descartar la búsqueda de la alianza por consanguinidad aunque fuera con parientes lejanos. Otra cuestión interesante son los motivos de la expulsión migratoria. Las cardenchas mencionan por causa el cometer por lo menos dos tipos de delitos: el asesinato de algún miembro de la misma localidad y el amar a un miembro que le es prohibido, en este caso es la mujer casada y la parienta. Lo cual nos indica que los lugares de origen del hombre de quien se canta son numéricamente pequeños, como las rancherías, en donde la mayoría tienden a ser familiares; en dado caso las cardenchas pueden estar prohibiendo la alianza con sus consanguíneos y obviamente el incesto, así como pueden estar fomentando la exogamia y generando una nueva matrilocidad: *Mi tierra es bonita / no puedo negar / por un gran delito / no puedo entrar* (pieza 64); *Por montes lóbregos / de tierras lejanas vengo / vengo atravesando / porque amo mujer casada* (pieza 85). Regresando un poco al tema del avunculado o institución donde el hermano de la madre tiene autoridad primordial sobre el hijo de su hermana (el cual también es su heredero), hay solo una pieza (121) que nos lo sugiere escasamente. En la tragedia familiar de Epigenio y Manuel, dos cuñados se asesinaron porque el hermano de la esposa (Manuel) reclama mayor autoridad sobre su hermana que la que tiene su propio esposo (Epigenio) e incluso el padre de ella, aunque en ningún momento se hace mención del sobrino. Lo que si nos aparece claramente es el compadrazgo, sobre todo en la dimensión política de esta tradición. La pieza 126. *Pioquinto y Perfecto* es considerada tragedia precisamente porque un lío por mujeres quebranta la alianza entre dos compadres: *Ya se acabaron amigos / ya se acabaron compadres / y ahora lo vamos a ver / qué parieron nuestras madres*. Durante el trabajo de campo en varios poblados de la actual Comarca Lagunera, me fue referida la importancia del compadrazgo, ya sea sanguíneo o ritual, a través de la frase “después de padres, padrinos”, es decir en estos casos la alianza se establece entre familiares o conocidos que entran a este sistema de

reciprocidad al hacerse cargo moral y económicamente de cualquiera de los hijos ajenos cuando falten sus padres biológicos. Por otra parte, un asunto que no aparece explícito por ningún lado es el tema de la homosexualidad. No es ni mencionada ni siquiera sugerida en estos cantos, es totalmente invisible y ocultada como si no existiera en esta sociedad, es un completo tabú para el microuniverso del que se canta. En cuanto a tabúes, el viejo romance español de *La Delgadina* que nos habla del incesto padre a hija y del parricidio consumado, no hay duda que pueda aparecer acardenchado como en el caso de la tragedia de *La Martina* (pieza 123), porque fue recopilado en Durango (incluso en ésta versión el padre lleva a casar a Delgadina a la ciudad de Durango) como parte del repertorio popular al igual que en muchas partes del país.¹⁶³ El antiguo romance español del siglo XVI, *Blancaniña* o *La esposa infiel*, en el Canto cardenche es retomado como tragedia acardenchada bajo el nombre de *La Martina*, donde la mujer infiel es llevada por su esposo a los campos e *hincadita de rodillas / cinco balazos le dio* (pieza 123). Otra de las piezas nacionalmente conocidas, nos habla del trágico asesinato de *Rosita Álvarez* (pieza 118) por desairar a un hombre en un baile. En una versión recopilada al noreste de México dice en sus versos: *Año de mil novecientos / muy presente tengo yo / en un barrio de Saltillo / Rosita Álvarez murió*.¹⁶⁴ Si bien la Rosita, La Martina y La Delgadina son préstamos ibéricos difundidos por todo el país, lo interesante es que en el Canto Cardenche proscriben los temas del incesto y la infidelidad femenina usando los términos de otra cultura, la dominante.

Acerca del *mitote* y siguiendo a Valdés (2005) se sabe que desde Texas hasta el Nuevo Reino de León, la Nueva Vizcaya y Coahuila, el envío de dones o regalos como las flechas o calabazas adornadas, las pieles de ciervo o de bisonte, las sonajas o pipas con tabaco, eran mecanismos para concertar la paz con el grupo enemigo y el acuerdo se manifestaba con un mitote. La relativa libertad de los encuentros sexuales y del uso de alucinógenos era parte de esta celebración, cuyo motor principal fue la danza. Los diversos bailes de mujeres y hombres cuerpo a cuerpo alrededor del fuego, no sólo fue mal visto ante la sociedad novohispana sino que su poder unificador resultó muy

¹⁶³ Smithsonian Folkways Records, *Smithsonian folkways american roots collection*, 1996, [en línea]: http://media.smithsonianfolkways.org/liner_notes/smithsonian_folkways/SFW40062.pdf

¹⁶⁴ Garza de Koniecki, María del Carmen, *El corrido de Rosita Álvarez. Su estructura narrativa*, El Colegio de México, Centro Virtual Cervantes, AIH Actas X, 1989, [en línea]: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_069.pdf

amenazante por lo que irse al mitote llegó a significar adherirse a un grupo rebelde.¹⁶⁵ Aunque el mitote fue una de las pocas prácticas culturales permitidas por los españoles,¹⁶⁶ por ejemplo en la Nueva Vizcaya se tiene el registro que para 1598 el mitote se incorpora a las actividades religiosas, respaldado probablemente por los jesuitas Agustín de Espinosa y Gerónimo Ramírez, para que se autorizara por primera vez la celebración de la Navidad en el atrio de la iglesia de la misión de Parras con la participación de los indígenas, según la siguiente descripción: *«Gustan de las ceremonias y ritos de la iglesia y celebran a su modo las fiestas con mucho regocijo: entre otras fue para ellos la pascua de navidad en que el padre les dio licencia para que hiciesen mitotes (como los Mexicanos llaman) que es un baile o danza general de mucha gente para celebrar el nacimiento del Niño Jesús y el parto virginal de su Santa Madre. Concertóse la fiesta y venida la Noche Buena hicieron grandes luminarias en el cementerio y puertas de la iglesia. Hallóse el padre presente con algunos españoles vecinos del valle; Comenzó la danza la cual guiaba un cacique de los Irritilas, que es un buen indio cristiano, y después de haber hecho en la iglesia su adoración al Niño Jesús y a su Santísima Madre, salieron al patio, donde por ser lugar anchuroso se fueron juntando a los Irritilas, los Miopacoas, Meviras, Hoeras y Maiconeras que son los de éste valle; tras éstos vinieron los de la laguna, Paogas y Caviseras, Vasapalles y ahomamas, yanabopos y Daparabopos... venían todos aderezados a su modo con plumería, flechas en las manos los más mozos regocijaban la danza y de los viejos solo uno llamado Maigosa se halló en ella, porque como ya dije estos viejos tarde o nunca son buenos».*¹⁶⁷

¹⁶⁵ Valdés, 2005: 88-99

¹⁶⁶ «Según Motolinía, entre los aztecas existían danzas llamadas macehualiztli que se dedicaban a los dioses; también había otras para el esparcimiento llamadas mitotiani. Es probable que esta gran división de las danzas haya prevalecido en todo el mundo precolombino» (Irene Vázquez en Casares, 1999: 499, Tomo 7). Otra observación: «(Del azt. *mitotl.*) m. especie de baile o danza que usaban los aztecas, en que gran número de ellos adornados vistosamente, y agarrados de las manos, iban bailando en torno de una bandera, junto a la cual había una vasija, y bebiendo de rato en rato, hasta que se embriagaban y perdían el sentido» (Santamaría, 2000: 728). Actualmente la danza del mitote se realiza en nuestro país en la región del Gran Nayar y la zona pame de Santa María Acapulco, Mpio. de Santa Catarina, S.L.P. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), "Mitote en nuestro país", [en línea]: http://www.cdi.gob.mx/index.php?id_seccion=496

¹⁶⁷ Fragmento de *Annua jesuita de 1598* en González, s/a y s/p, apartado 2.4

Si bien la palabra mitote fue retomada del náhuatl *mitotl*, que significa baile y fiesta, actualmente es usada en gran parte del norte de México para designar a las personas chismosas, revoltosas o escandalosas, así como a las situaciones donde se arma bullicio o alboroto por lo que este término se asocia con frecuencia a los espacios festivos. En dos temporadas de campo que realicé en Charcas, San Luis Potosí en el año de 1999, al trabajar con la ruta dancística del grupo *Broncos* de Danza Chichimeca, observé que esta tradición se retomó por necesidades identitarias de un grupo de trabajadores *mineros* de esta población; el grupo Broncos inicialmente era un equipo de beisbol que al ver pasar a un grupo de danza de un rancho cercano a Charcas fueron inspirados a formar un grupo. A un muchacho proveniente *de Saltillo*, Coahuila, quien era cercano a ellos y que conocía la Danza de Chichimecas se le pidió les enseñara los pasos, mientras que la música de violín y tambora ya estaba entre algunos señores mayores de varias rancherías potosinas, y como me comentó Don Eusebio García, capitán de la danza, “*de ahí pal real andamos de mitoterros*”. El vestuario consta de pantaloncillo y camisa de manga larga de colores vistosos, chaleco negro bordado con lentejuelas, sombrero con penacho de plumas coloridas y espejo, faldón rectangular con extensiones de popotillos y borlas, pero el único elemento metálico son los guaraches que llevan varias placas sueltas en forma de suelas, que funcionan como instrumentos de *percusión metálica* al paso de la danza. Una vez conformado el grupo comenzaron a participar en las veladas de santos de las rancherías pequeñas y luego en las fiestas patronales de los municipios internos como Moctezuma, Venado, Catorce, Matehuala, Villa de Arista hasta llegar a algunas poblaciones de Zacatecas, Monterrey y Coahuila. Las danzas de chichimecas, por lo menos en los estados de San Luis Potosí, Zacatecas, Durango y Coahuila han creado un circuito festivo donde recurren numerosos grupos cuyo motivo principal me fue señalado son el encuentro y la fraternidad entre los participantes, lo que nos recuerda las alianzas entre los guerreros, y el cumplimiento de mandas a los santos o petición de intercesión divina. En los ejidos coahuilenses de La Paz, Montealegre y La Palma, aún hay grupos y/o referencias de grupos de la Danza de Indio; en Viesca, Coahuila, encontré vigente las Danza del Santo Santiago; las cuales junto a las chichimecas se han incluido dentro del rubro de *Danzas de Conquista*. Es relevante señalar que muchos de los participantes de estas danzas, también forman parte de las pastorelas donde se cantaba polifonía a capella, si bien en unas se baila y en las otras se canta y actúa, algunos de ellos me explicaron su intervención en ambas

expresiones con la frase “*es que somos de los mismos*”, refiriéndose a su pertenencia al grupo con estatus socioeconómico y creencias religiosas similares, o sea trabajadores católicos.¹⁶⁸

Para cerrar esta sección, cabe resaltar otro aspecto importante para el Canto Cardenche. En una de las primeras descripciones de los pobladores indígenas del noreste, el capitán Francisco Cano (luego de las incursiones del franciscano Pedro de Espinareda, 1564) al tomar posesión simbólica de esas tierras y sus pobladores, encuentra entre ellos la existencia de *cascabeles de cobre*. Si bien dentro de los hallazgos arqueológicos enunciados al principio encontramos sonajas como parte de los instrumentos ceremoniales, la existencia de técnicas para fundir el cobre no ha sido hallada en el noreste para mediados del siglo XVI, ni tampoco en vestigios prehispánicos. Por su parte el doctor en leyes Alarcón, de la Audiencia de Guadalajara, escribe al rey en 1569, que hay algunos instrumentos de cobre «*con que ellos hacen sus mitotes*».¹⁶⁹ Lo que se sospecha es que los cascabeles pudieron haberlos conseguido con los purépechas (del actual Michoacán) o de otras regiones, puesto que con los primeros al parecer ya tenían redes de intercambio muy desarrolladas desde tiempos pasados.¹⁷⁰ Por lo menos nos resta pensar que los purépechas de occidente ya mercaban con los grupos del noreste en los tiempos de conquista española, además de que la presencia de los purépechas se prolongó y quedó registrada con el nombre de *tarascos* por ejemplo en el listado de las naciones de 1605-1618 del Archivo Parroquial de Parras.¹⁷¹ Otro dato interesante lo encontré en la ciudad de Torreón cuando en una plática informal con una familia originaria del lugar (de clase media), salió el tema de las cardenchas y el varón (en medio de puras mujeres) soltó la frase “ah... ésas eran de los *tajuarines*... de los trabajadores que venían a la pizca... cuando se emborrachaban”, y ya no quiso hablar más del tema. Me saltó el término *tajuarin*. Al preguntar por esta palabra en Torreón, algunas personas no supieron explicarme, mientras que otras la asociaron a los trabajadores migrantes “del sur” que vinieron a la Laguna en tiempos del algodón (refiriéndose a los principios del siglo XX), definiendo por “sur” todo lo que está

¹⁶⁸ Entrevista a Eusebio García Eufrazio, Charcas, San Luis Potosí, 1999; Jauregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli, 1996; y trabajo de campo en la Laguna, 2010.

¹⁶⁹ AGI, Guadalajara, 51, 138, 25 de febrero de 1569, carta del doctor Alarcón a la Católica Real Majestad don Philipe, citado por Valdés, 2005: 157

¹⁷⁰ Valdés, 2005: 71-72

¹⁷¹ Valdés, 1995: 111

después de las sierras zacatecanas, y en ocasiones aseguraron que “tajuarin” es de la lengua náhuatl. Al respecto sólo tengo dos datos: *taj* es un prefijo náhuatl que especifica objeto directo indefinido “algo”, y *uari* es la palabra purépecha que significa “mujer/niña”. No sabemos si tajuari o tajuare sea una palabra compuesta e impuesta desde el náhuatl, lo que sí tenemos en las cardenchas es el término *guarecita*, de *guare* “mujer” en purépecha y *cita* sufijo de diminutivo en español. En tanto, no es de sorprenderse que una pirekua o canción de amor como la de *Guarecita de mi tierra* haya sido llevada a la Laguna por trabajadores purépechas, etnia con una historia de intercambio y migración a esta zona por lo visto muy antigua. Se mencionó en el capítulo anterior que esta pirekua fue derivada de un poema del mismo nombre, creada por el poeta michoacano Rubén C. Navarro, en la primera parte del siglo XX. La canción trata sobre un hombre migrante en una ciudad que le canta a su pareja y le miente diciéndole que ahí encontró el amor de una mujer catrina, pero al final se retracta y le dice que la extraña mucho y le promete regresar, todo esto en diez estrofas, la primera comienza: *Guarecita de mi tierra / que en un pueblo de la sierra / viviendo tan triste estás: / ¡olvida ya mis quereres! / al cabo... ¿pa qué los quieres? / ¡si no he de volver jamás!*. Sin embargo su préstamo y adaptación al estilo cardenche recoge sólo las primeras tres estrofas; es interesante que en dicho ajuste se cambia el término mesoamericano de “pueblo” por el término norteño de “rancho”, además de la permutación casi contraria al sentido original: *Guarecita de mi tierra / que en un rancho de la sierra / yendo contigo estoy / olvida ya sus quereres / al cabo pa que los quieres / si no han de volver jamás* (pieza 87). Junto al resto de las estrofas, aquí el hombre de un rancho de la sierra ama a una catrina o mujer de la ciudad pero ella no le corresponde, entonces se regresa a su tierra y busca el amor de la “guarecita” o mujer ranchera y serrana. Esta interpretación se acompaña de la lógica presente en otras cardenchas sobre las recomendaciones acerca de la selección de la pareja: *Yo les digo a mis amigos / que no duerman, abran los ojos / cuando se quieran casar / busquen una de su igual / Yo me casé con una india / que traje de “magistral” [relativo a maestro]¹⁷² / delgadita de*

¹⁷² En el *Diccionario de la Lengua Castellana por la Real Academia Española* de principios del siglo XIX (1817: 543) encontramos:

MAGISTRAL. adj. Lo que pertenece al maestro. *Magistralis*.

MAGISTRAL. S. f. Una de las cuatro canongías de oficio, cuyo cargo es predicar, y se confiere por oposición a un graduado de doctor o licenciado en teología.

Úsase también como adjetivo diciendo: la canongía o el canonicato.

cintura / de esas que saben amar (pieza 45). El “igual” de la india sería el indio, y este indio cuando intentó relacionarse con alguien que no era de su misma condición social fue traicionado: *Me puse a amar / a una pobrecita güera / cuando yo la estaba amando / me decía que nomás yo era / Luego se juntó con otro / se fue pa’ la tierra fuera / son como el hijo ajeno / que al mejor tiempo se va* (pieza 45). Los tajarines, La Guarecita, los purépechas o personas de los pueblos nos dejan algunas pistas sobre quiénes serían esas personas de los ranchos que tal vez sean los iguales de las mujeres que llaman “indias”, quienes tal vez sean los mismos que usaban o usen instrumentos de percusión metálica y quienes tal vez hacían o hacen mitotes.

Para finalizar, en este apartado es sugerida una mirada distinta hacia el Canto Cardenche entendido como una estrategia colectiva de los dominados y una herramienta musicalizada para la memoria, donde palabras, prácticas, valores, préstamos e intercambios culturales, son partículas pequeñas y aparentemente aisladas que en su conjunto evocan un pasado a manera de *discurso oculto*.¹⁷³ Pero ese pasado jaspea diferentes grupos indígenas no tan identificables por el momento, quienes probablemente y sólo algunos de ellos, llegarían a convivir por más de un siglo bajo el mismo techo de la subalternidad europea. La tradición cardenche puede proponerse como una voz no ahogada que guarda destellos posibles de algunos grupos étnicos de México, donde a estos, aún de entre los más rebeldes y “bárbaros” indios del norte, se les reconoció desde el principio del contacto una *gran capacidad para la música*, tal y como los describió Andrés Pérez de Ribas, en su “*Historia de los triumphos de nuestra santa fee entre gentes las mas barbaras y fieras del nuevo orbe*”.¹⁷⁴

De los negros o afrodescendientes

Comúnmente se cree que los esclavos negros llegados durante la Colonia se quedaron en las costas, en los trapiches y en las haciendas de tierra caliente, sin embargo un gran número de ellos fueron llevados al altiplano, al Bajío, a las sierras, así como al norte de México, donde había explotaciones mineras y haciendas que los proveían de comida y

MAGISTRAL. S. m. El sugeto que obtiene la canongía llamada magistral. Úsase tambien como adjetivo diciendo el canónigo MAGISTRAL.

MAGISTRALMENTE. adv. m. Con maestría y tono de maestro. *Ut magistrum decet*

¹⁷³ Scott, James, 2000

¹⁷⁴ Andrés Pérez de Ribas, *Historia de los triumphos de nuestra santa fee entre gentes las mas barbaras y fieras del nuevo orbe*, 1534-1609, Madrid, CSIC, 1988, citado en Valdés, 2005: 23

bastimentos para sus actividades. De los primeros estudios sobre la negritud en el noreste, se encuentran los escritos de Héctor Barraza incluidos en el libro de Churruca y otros autores, *El sur de Coahuila antiguo, indígena y negro* (1991). Para conocer el asentamiento y número de negros en la Misión de Parras (establecida en 1598), el autor recurrió al *Libro de Bautismos número 1*, del Archivo Histórico Matheo, de San Ignacio de Loyola, en Parras, Coahuila. Dicho libro comprende una temporalidad de 1605 a 1648, aunque hay vacíos para los años de 1609 a 1614 y de 1620 a 1636. Barraza encontró que de los años de 1605 a 1619 los registros oficiales sobre personas negras son escasos, mientras que un aumento considerable se da a partir de 1637. También el autor revisó el *Censo de la Villa y Pueblo de Parras así como haciendas aledañas, enviado a la Intendencia de San Luis Potosí* por el Subdelegado Andrés de la Viesca y Montes, del Distrito de Parras en 1819. Este censo ofrece datos muy interesantes sobre el afromestizaje en Parras y algunas haciendas a principios del siglo XIX. Por ejemplo en la *Hacienda de Nuestra Señora del Rosario*, perteneciente al marquesado de San Miguel de Aguayo y situada al oriente de la Villa de Parras, de su población total de 1331 personas, un 48.68% eran afromestizos, seguidos de los indios (30.5%), los castizos y mestizos (18.11%), los españoles criollos (2.4%) y los europeos (0.4%). Para el caso de la *Hacienda de San Lorenzo o "De abajo"*, fundada en 1597 al norte de Parras, perteneciente en 1819 a Manuel de Ybarra, se contó a 1161 personas de las cuales el 82.95% eran indios, castizos y mestizos, el 14.9% eran afrodescendientes y el 1.81% eran españoles y criollos, mientras que los considerados europeos fueron un 0.34%. En la *Hacienda de Patos* (hoy General Cepeda), también propiedad del Marquesado de San Miguel de Aguayo en 1819, aparecieron registrados 1149 habitantes, quienes un 51.52% eran mestizos, un 18.01% eran indios, un 15.29% fueron señalados como mulatos y un 14.17% figuraron como españoles criollos. En esta hacienda también se registraron varias actividades, la mayoría eran agricultores, otros eran ganaderos (pastores y vaqueros), los menos eran obrajeros, tejedores y sombrereros. También el censo refiere a Parras con una composición mayoritaria de castizos y mestizos (48.95%), le siguen los pobladores de origen africano (25.65%), luego los españoles criollos (24.6%) y finalmente los españoles peninsulares (0.8%).¹⁷⁵ Como podemos observar, la presencia de los afrodescendientes en esta parte sur de

¹⁷⁵ Churruca, *et al.*, 1991: 182-185

Coahuila es elevada, aunque de manera diferencial en las haciendas, por lo menos en el tránsito de la Colonia al siglo XIX.

Si bien estos datos provienen de fuentes oficiales donde encontramos un número poblacional registrado legalmente, cabe preguntarse ¿qué pasa con los negros introducidos por la vía del contrabando para evitar el pago de impuestos a la monarquía? Siguiendo a Valdés (1989) sabemos que los principales países esclavistas fueron Portugal, Inglaterra, Holanda, Francia, Dinamarca, Suecia, Alemania, por supuesto España, y posteriormente Estados Unidos y Brasil. Incluso España tuvo flotas especializadas en el tráfico de esclavos negros como la *Compañía General de Negros*, propiedad de los vascos Aguirre y Arístegui.¹⁷⁶ También es sabido que en todo el virreinato se les vendía y compraba como “piezas” en todo el territorio hasta Nuevo México, para las plantaciones, los obrajes, los centros mineros, entre muchos otros, ya sea por ejemplo por fijosdalgo, burócratas, cortesanas y clérigos. Las ciudades norteñas que más esclavos manejaron fueron Zacatecas y Parral (Chihuahua) impulsadas por la explotación de la plata. En las poblaciones norteñas donde muchas veces era superior el número de población negra sobre la india y la española, el color determinaba el sitio de cada quien en la escala social,¹⁷⁷ funcionando como un distintivo visible de la posición y la “pureza racial” desprendidos de la mentalidad española dominante.

En una revisión a 249 expedientes de entre los años de 1659 a 1859 del Archivo Municipal de Saltillo, un estudio interesante de Valdés (1989) nos muestra las siguientes particularidades de la Villa de Santiago del Saltillo durante este periodo. Los principales proveedores de negros para esta villa fueron la poblaciones vecinas de Mazapil y Zacatecas. No obstante, los negros no se explotaban para la minería como en Zacatecas, en Parral o en Durango, sino que su principal –aunque no exclusiva– ocupación fue la *servidumbre doméstica*. En los ranchos y en las haciendas de Saltillo, el esclavismo fue más que nada con finalidades aristocráticas, aquí no figura como el esclavo productivo de Zacatecas o como el negro con oficio de la ciudad de México, sino que el esclavo se inserta directamente en el núcleo familiar; se tiene a la criada para cocinar, limpiar la casa, ocuparse de los niños, cubrir del sol a sus amos, o por mozos mandaderos, etcétera, es decir se adquiere al negro y a la negra sobre todo como *signo*

¹⁷⁶ Valdés, *et al.*, 1989: 4-5

¹⁷⁷ Valdés, *et al.*, 1989: 11-16

señorial o de prestigio. Otra particularidad es que en Saltillo se compraba más a las mujeres negras que a los varones, porque la mujer fue al mismo tiempo objeto de compra, objeto de servicio y objeto productor de esclavos. Los medios para adquirir un esclavo fueron la compra-venta, la testamentaria, la subasta, la hipoteca sobre la persona, como medio de pagar una deuda, o la “auto” compra o el pago de su precio a su propio amo. Los principales consumidores del trabajo esclavo y de sus cuerpos, durante el periodo de los documentos revisados, fueron principalmente los militares (alféreces, capitanes, generales, tenientes, justicias, sargentos, etcétera), los labradores, rancheros y hacendados y un tercer grupo; los bachilleres, licenciados y doctores de la jerarquía eclesiástica. Entre los mercaderes de esclavos destaca Fernández de Rumayor, llegado de Zacatecas y avecindado en Saltillo como mercader viandante que traía mercancía humana desde San Luis Potosí, Zacatecas y Mazapil. Pocos negros llegaron directamente de África, provenían principalmente de Santo Domingo, México y Texas. Otra particularidad es que en Saltillo el racismo era de tipo oficial, las castas inferiores no podían tener acceso a determinadas esferas, de tal modo que en Saltillo ser negro, mulato o indio a doctrinar no implicaba demasiadas diferencias. La villa desde sus inicios fue plurirracial, a los diversos grupos tanto nómadas, vascos, portugueses, castellanos, judíos y luego tlaxcaltecas fueron sumados los negros, pero no todos se “integraron” en los mismos términos. Líneas arriba se mencionó que el color era (y sigue siendo) una marca de status social. En Saltillo llegaron a registrarse hasta veintitrés colores diferentes para describir a los esclavos en una gama que va del negro al blanco, debido al cruzamiento de genes entre los grupos: «si el amo blanco embarazaba a su esclava negra, a su hija prieta y a su nieta cocha [o morena]; el producto de ésta última será [un esclavo] blanco». ¹⁷⁸ Esta “limpieza de color” o blanqueamiento del esclavo sucederá por lo menos durante todo el siglo XVIII y en el mismo XIX, donde se venden también “mulatos color blanco”, o “color membrillo” o “trigueño”. ¹⁷⁹ En este contexto norteño de esclavismo, aquella esclava blanqueada o mujer del color del trigo (especie de color dorado o amarillesco-moreno) queda registrada despectivamente en la cardencha 30. *Eres como la naranja*, que si bien comparte estrofas con piezas por ejemplo de la ciudad de México donde dice: *Me he de comer un durazno / de la raíz hasta el hueso / no le hace que sea casada / será mi gusto*

¹⁷⁸ Valdés, *et al.*, 1989: 34

¹⁷⁹ Valdés, *et al.*, 1989: 24-34

y por eso, como vimos en el capítulo anterior, en Nuevo México y en la Laguna es adaptada así: *Me he de comer un durazno / desde la raíz hasta el hueso / no le hace que sea trigueña / será mi gusto y por eso*. También es importante señalar el hecho de que las cardenchas registran a “la trigueña” como una de sus tres metáforas más usadas para referirse a la mujer, resaltando tal vez este proceso de mestizaje.

Por otra parte, la servidumbre negra al insertarse en los núcleos domésticos por supuesto que creó lazos afectivos que a través de ellos, y en algunos casos excepcionales, llegaron a considerar a los esclavos como herederos de bienes o declarados libertos por sus propios amos.¹⁸⁰

Cabe mencionar que en las dimensiones social y política de la tradición cardenchera aparecen siete personajes femeninos: la india, la catrina, la güera, la trigueña, la morena, la prieta y *la negra*. Las cinco últimas aluden al color de la piel, mientras que las primeras señalan una posición sociocultural y territorial, la india representa a la mujer del campo, mientras que la catrina a la mujer de la ciudad. En el discurso colonial es frecuente toparnos con rasgos distintivos de la otredad cultural que para los grupos étnicos nativos es el término *indio*, para los españoles son los aspectos relacionados al *poder* (por ejemplo los títulos y los rangos) y para los afrodescendientes nos queda claro que es el de su *color*, y estos cantos no escapan a dicha clasificación pues entre la güera y la negra se distingue y se registra una progresión de colores en la piel. En el corpus de nuestro estudio hay tan sólo una canción que refiere a una mujer “de color”. Despedimos este apartado con la cardencha 67. *Si estás dormida*:

*Si estás dormida, mi negra
ya no duermas
oye los ruegos
del que deveritas te ama.*

*Si estás despierta
asómate a tu ventana
para dirigirte un adiós
porque hoy me voy.*

*Perdóname
si te ofendo en mis canciones
perdóname
si te ofenden mis cantares.*

¹⁸⁰ Valdés, *et al.*, 1989: 30

*Nomás te vengo a decir, mi negra
y a coronarte de azahares
para dirigirte un adiós
porque hoy me voy.*

De tlaxcaltecas y españoles

Al preguntarnos específicamente sobre la música tlaxcalteca, su contenido y sus formas literarias puedo presentar un buen ejemplo procedente de Tepetitla, Tlaxcala, que concuerda en mucho con algunos elementos del Canto Cardenche: la mujer es semejante a las flores, se resalta su virginidad o pureza como valor, las estrellas están presentes y miran a la amada y el tiempo del cortejo es la madrugada:

No tlazohtla

No tlazohtla ichpoxóchitl
in citlalín titlachía
ihcuac quin ye tlanextzin
tepetzallan tlanextía.
Ximocuiti ica meláhuac
ica meláhuac nimiztlazohtla
ihcuac quin ye tlanextzin
tepetzallan tlanextía.

Amada mía

Amada mía, flor doncella,
la estrella te mira
cuando ya amanece,
entre los cerros amanece.
Tómalo, porque en verdad
en verdad (yo) te amo
cuando ya amanece,
entre los cerros amanece.¹⁸¹

También encontré una monografía muy valiosa que realizó Arturo Chamorro en 1983 (1985), cuando aún estaban vigentes muchas de las formas musicales antiguas. Chamorro concluye que en Tlaxcala es posible detectar cuatro etapas de aculturación en el ámbito de la música popular. La primera sucede durante los siglos XVI, XVII y XVIII en los cuales se absorben una gran cantidad de elementos procedentes de Europa y principalmente de España. Luego en el siglo XIX sobreviene una marcada influencia francesa y en el XX la moda es la música norteamericana, para finalizar con la década de 1940 a partir de la cual los medios masivos invaden las comunidades con la música urbana en boga. Este proceso es muy similar al ocurrido en el resto del país, sin embargo las especificidades son las importantes. Chamorro divide su estudio en: a) organización de grupos (conjunto azteca, orquesta típica y banda) e instrumentos musicales (chirimía, teponaztle, tambor redoblante, salterio y bajo de espiga); b) influencia del ceremonial eclesiástico en la música (en los funerales, en los ciclos de

¹⁸¹ Traducción literal de Ignacio M. del Castillo, *No tlazohtla*, es a 4/4, procede de Tepetitla, Tlaxcala, comunicó profesora Julia Ruíz Sánchez, recolectó en el lugar Concha Michel, transmitió en México, D.F., mayo de 1942, en Mendoza, 1998: 103

fiestas, en las actividades laborales, la música vocal y la música instrumental); c) expresiones literarias a través del canto profano (el corrido, el cantar y el romance de relación, los cantos y rondas infantiles y el cancionero lírico); y d) instrumentación y formas musicales en el baile y la danza (bailes de matrimonio, danzas de carnaval y danzas festivo-religiosas).

En Tlaxcala como en el resto del Nuevo Mundo, la influencia española determinó muchas de las formas musicales a imitar y a adaptar. Sin duda la Tlaxcala colonial tuvo sus propios ajustes (y sus propios matices franciscanos) y supongo que su relación con las latitudes norteñas no escapó a dicho proceso, pudiéndose observar un relativo paralelismo entre algunas de las manifestaciones de la tradición tlaxcalteca y las dimensiones social y religiosa del Canto Cardenche. Chamorro concluye que la música popular de Tlaxcala “en su propio proceso histórico, se ha desenvuelto en una dualidad indígena-mestizo influida por elementos externos, pero obedeciendo a patrones internos de cultura, ya sean del orden socioeconómico o del festivo-religioso”.¹⁸² Por lo cual apunta a una *nueva tradición artístico-cristiana* en Tlaxcala al conjuntarse los instrumentos prehispánicos, el instrumental europeo, los cantos religiosos y las alabanzas (pues muchos salmos, villancicos, himnos, autos sacramentales fueron transcritos y adaptados al náhuatl por los franciscanos). Por ejemplo, en las “prácticas de funeral” la música puede ser cantada o instrumental y desempeña un papel muy importante en los velorios y entierros ya sea de adulto o de “angelito”. La música vocal o cantada por hombres y mujeres es empleada para cantar alabanzas en los funerales. La música de banda o de instrumentos sirve para acompañar el cortejo de un adulto al panteón, mientras que se prefiere la música de cuerda, con violines y guitarra para los casos de infantes. La música vocal en el ciclo de fiestas puede ser *a capella* o con instrumentos, y fueron difundidos por ejemplo melodías gregorianas, cantos (“Al Santísimo Sacramento”) y tonadas populares (“Perdón Oh Dios mío”), tonadas antiguas (“La Pasión de Cristo”), francesas (“Gloria de ángeles”) y villancicos (“Venid pastorcillos”). Dentro de las “actividades laborales” son importantes los cantos de trabajo del campo, que en Tlaxcala tomaron el nombre de “alabados”. Estos fueron cantos religiosos vigentes en la época de las haciendas agrícolas del siglo XVIII y Chamorro sólo los encontró en los tinacales de las zonas de producción pulquera

¹⁸² Chamorro, 1985: 72

tlaxcaltecas. Una festividad donde los observó fue durante la celebración de la Santa Cruz, el 3 de mayo. A continuación el alabado *Canto para pedir la ofrenda del campanero* (2/4):

Salgan, salgan salgan,
ánimas de penas,
que el rosario santo,
rompa sus cadenas.

Salgan, salgan salgan,
ánimas de penas,
que el rosario santo,
rompa sus cadenas.

No queremos calabaza,
que nos pueda congestionar,
queremos tamalitos,
que vayan a sacar.

No tengo ya ni dedos,
de tanto tropezón,
subiendo la cañada,
fue donde me los di.

Salgan, salgan salgan,
ánimas de penas,
que el rosario santo,
rompa sus cadenas.

Salgan, salgan salgan,
ánimas de penas,
que el rosario santo,
rompa sus cadenas.

Si el otro año ya no vengo
señas que me morí,
rogar a Dios por mi alma,
rogar a Dios por mí.

(Grito o exclamación final):
¡Venimos por la ofrenda
del campanero!¹⁸³

Quiero mencionar dos ejemplos más de Arturo Chamorro (1985) que nos dan cierto sabor a las canciones cardenches, el *Romance de relación*, el cual generalmente se canta *a capella* sin acompañamiento instrumental, ejecutado en su mayoría por hombres, de autor anónimo y de transmisión oral y las *Relaciones de carnaval* cuyas coplas son cantadas *a capella* y están constituidas por cuartetos octasilábicos (con variantes) y asonancia en la 2ª. y 4ª. líneas, luego de cada copla se alterna un son instrumental con acompañamiento de violín y guitarra (solían oírse en el carnaval de Huamantla):

Romance de relación
(fragmento)

Y a las tres de la mañana,
ya tocan el primer toque,
pues le mandan tocar diana,
al presidente coyote.

Los zorrillos y armadillos,
todos en conformidad,

Relaciones de carnaval
(fragmento)

Las muchachas de mi tierra,
son como la flor del haba,
apenas ven los solteros,
mamacita voy a traer agua.

Las muchachas de mi tierra,
son chaparras y parejas,

¹⁸³ Chamorro, 1985: 37

traiban caballos tordillos,
y lanzas para peliar.

Y a las tres de la mañana,
todos en conformidad,
le tocó ganar al lión,
y ésa ha sido su fortuna.

Cuando me vine de Puebla,
conocí las sabandijas,
los ratones con espuelas,
coliendo a las lagartijas.

cuando bajan a traer agua,
van parando las orejas.

Cuánta naranja madura,
cuánto limón en el suelo,
cuánta muchacha bonita,
cuánto galán sin dinero.

Este conejo ya está viejo
ya no quiere comer zacate,
ya nomás quiere estar bebiendo,
puritito chocolate.¹⁸⁴

Del lado meramente español, también tenemos cantos de trabajo. En muchas partes del mundo han existido cantos que acompañan las diversas ocupaciones u oficios de manera rítmica, repetitiva y *a capella* para sincronizar los movimientos físicos del trabajo con la cadencia de los cantos y así aminorar la monotonía de las actividades laborales. Concretamente en España surgieron las canciones para la labranza (cantos de besana o de arada); las canciones para escardar los sembradíos; las canciones de siega, espiguelo y trilla; las canciones de vendimia y pisado de la uva; otras más para recoger la aceituna, el pimiento y las hojas de morena, entre muchas otras. En otras regiones aparecieron las llamadas canciones manchegas o labradoras, mineras, tarantas y cantes de fragua. Cualquiera de ellas puede ser de temas lírico-amorosos, festivo-jocosos o de reivindicación social. Según José Francisco Ortega (2008) la mayoría de estas canciones son de ritmo libre y entre verso y verso aparecen pausas de mucha duración que suele alternarse con el manejo de los animales u otras actividades propias de su labor, su monotonía los hace realmente hermosos pero no existen características específicas que ayuden a diferenciar cada uno de ellos: «ni el tono o modo, ni la estructura, ni el metro de las coplas; a veces, ni tan siquiera la temática de éstas. Lo único que los define como cantes de trilla, de labranza o de recogida de hoja, es la funcionalidad, el uso que se les daba en una época concreta del año y asociados a una tarea específica».¹⁸⁵

El Canto Cardenche, y en particular la canción cardenche, en ocasiones se ha propuesto como un canto de trabajo producto de los cultivos sociales en el sentido del

¹⁸⁴ Chamorro, 1985: 43-44

¹⁸⁵ Ortega, 2008: 404 en “Cantos de Labranza, de trilla y de recogida de la hoja en cancioneros murcianos del siglo XIX y principios del XX”, *Revista Murciana de Antropología*, No. 15, [en línea]: <http://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/4112/1/2559347.pdf>

historiador Sergio Antonio Corona Páez, de aquellos cultivos «que requieren muchas manos en diversas tareas (ya que) históricamente la vid y el algodón dieron trabajo a un gran sector de la población económicamente activa de la Comarca Lagunera entre los siglos XVII y XX». ¹⁸⁶ Las faenas de labranza, escarda y siembra del algodón y recogida y pisada de la uva, al ser tareas repetitivas muy probablemente incluyeron cantos *a capella* surgidos de en medio de toda la peonada, sin embargo es en los momentos del descanso laboral donde las voces polifónicas masculinas encontraron su recreo y donde en los documentos históricos dejaron su huella, como lo veremos en el tercer capítulo de esta investigación. Sin embargo sólo encontré una mención al respecto en una propuesta de proyecto (desafortunadamente no llevado a cabo hasta la fecha) por el investigador lagunero Juan Antonio Martínez Morales, quien asegura que en la región existieron “Las Marchitas” o canciones de trabajo que se cantaban durante la pizca del algodón. ¹⁸⁷

Continuando con los asuntos españoles pero ahora religiosos, según Corona Páez (2008) en 1524, Felipe II le otorgó a la Compañía de Jesús la tutela misional de “La Provincia de La Laguna”. Ahí la compañía enseñó el humanismo renacentista cristiano y post-tridentino, la apertura e interés por el mundo físico, tecnológico y económico occidental y la fe cristiana apostólica romana de la Reforma Católica. A finales del siglo XVI, la Corona, el obispado de Guadalajara y los jesuitas pusieron sus ojos en el recién creado Reino de la Nueva Vizcaya (que en la actualidad serían los estados de Durango, sur de Coahuila, Chihuahua, Sonora y Sinaloa), pues era considerado la “puerta” norte de las riquísimas minas de Zacatecas y Mazapil. Como los jesuitas eran estudiantes universitarios, le daban mucha importancia a la enseñanza, y trataron de aculturar progresivamente a los indios por medio de la agricultura, incluyendo en esta estrategia a los tlaxcaltecas. Para 1598 la Compañía inició las Reducciones de los indios que habitaban dicha Provincia, con el objetivo de concentrarlos en pequeños espacios urbanos o pueblos para evitar la dispersión de la población nativa, surgiendo Santa María de las Parras, San José y Santiago del Álamo (hoy Viesca), San Juan de Casta (León Guzmán), San Pedro de la Laguna, entre otros. Corona afirma que “toda la ‘Provincia de La Laguna’ se convirtió en una gran escuela a cargo de jesuitas”. ¹⁸⁸ En el ya clásico escrito de Churruca Peláez sobre *El Sur de Coahuila antiguo, indígena y*

¹⁸⁶ Corona, 2011 a: 131

¹⁸⁷ Martínez Morales, 2007: 19

¹⁸⁸ Corona, 2008: 27

negro (1991), se menciona que en la misión de Parras los adultos acudían dos veces al día al catecismo en la casa de los padres, ahí se les enseñaba en dos lenguas (español y nahuatl) y también aprendían cantos en mexicano (nahuatl). A los niños se les enseñaba a leer en lo que después se le llamaría “Colegio de San Ignacio” o “el Colegio”. En esta misma fuente se retoma un Anua jesuita de 1600 la cual afirma que prácticamente habían desaparecido los cantos paganos, la idolatría y la poligamia, excepto en los más viejos, quienes mantenían sus costumbres “muy a la encubierta”. Corona agrega que la sublevación y el despoblamiento de Parras por los indios en 1599 dirigió el esfuerzo jesuita por el cambio cultural hacia los hijos pequeños de los naturales, pues la resistencia al cambio de los aborígenes era muy grande. Por eso en 1608, Luis de Velasco y el padre Castro, dispusieron que en las misiones de Sinaloa, Topia, Tepeguanes y Parras contaran con seminarios «donde se criasen y enseñasen algunos hijos de los naturales en las cosas necesarias para el culto divino y servicio de las yglesias y el canto». De modo que la residencia jesuita de Parras y su colegio contaban para tal tarea de un clavicordio y una guitarra «seguramente para acompañar los cantos sacros». ¹⁸⁹

Por otra parte y para finalizar este apartado, un asunto clásico que incumbe tanto a españoles como a tlaxcaltecas es la mancuerna social, económica y política como la llave del mundo hacia el norte establecida en el caso de San Esteban de la Nueva Tlaxcala y Saltillo y el sistema productivo vitivinícola formado por españoles y tlaxcaltecas en Santa María de las Parras. Ambas cuestiones serán descritas con mayor detalle en el apartado siguiente, lo que me interesa resaltar por el momento es que para que esta alianza hispano-tlaxcalteca funcionara como la “llave del mundo colonial” o el acceso relativamente estable a los territorios de frontera requirió, siguiendo a José Cuello (2004), de una *transformación cultural* que afectara todos los aspectos de la vida de las bandas cazadoras-recolectoras originarias de esos territorios, «incluyendo la composición biológica, la vida material, la organización social, la organización política, las creencias religiosas, **la lengua** y la identidad personal. El

La estrella del Norte, llave del mundo,
que no se mueve para saber,
bajan las nubes para los mares,
a agarrar agua para llover

Ya que tuvimos la grande dicha,
y que el Señor nos la concedió,
para cantar bonitas canciones,
que la sirena nos enseñó

41. Los horizontes son chiquititos
(canción cardenche)

¹⁸⁹ Corona, 2008: 38 y 39, énfasis mío.

principal aparato de cambio cultural y violencia fue el apetito español de mano de obra indígena. Y fue contra este aparato que se tornó la violencia. Desde esta perspectiva, el conflicto no fue sólo entre culturas; desde el principio fue también un conflicto laboral entre patrones y trabajadores». ¹⁹⁰ Este autor también afirma que las ciudades y pueblos españoles por todo el virreinato funcionaban como “calderos de mezcla social e hispanización”, no obstante la presencia tlaxcalteca «transplantó y diseminó patrones culturales en el noreste. Su evolución lingüística y la emergencia de la propiedad privada de pequeñas parcelas de tierra para complementar la tenencia de las tierras comunales equipararon el desarrollo de las regiones centrales. La propagación de San Esteban en numerosas colonias por todo el noreste fue otro capítulo en las relaciones culturales entre la mesoamérica prehispánica y las regiones al norte. **Los tlaxcaltecas fueron los agentes principales en hacer del náhuatl la *lingua franca* entre los cazadores-recolectores del noreste. La conversión lingüística se tornó hacia la sociedad local española cuando numerosos individuos españoles aprendieron también el náhuatl**». ¹⁹¹ Cabe recordar cómo los misioneros también utilizaron el náhuatl en sus intentos evangelizadores: «desde 1609, los jesuitas reportaban que los indios de Parras habían abandonado sus propios dialectos por el náhuatl. Los frailes franciscanos que acompañaron la expedición para colonizar Coahuila en 1674 usaron el náhuatl para enseñar a los indios la doctrina católica. El hecho de que algunos vecinos españoles de Saltillo supieran náhuatl puede indicar una influencia de San Esteban, pero así mismo sugiere que muchos de los indios de Saltillo también conocían la lengua. En 1680, Diego Luis Sánchez tradujo del náhuatl al español a tres chichimecas que fueron citados como testigos en una demanda entre dos vecinos españoles por la muerte de una mula. Sin duda alguna, muchos chichimecas en Saltillo y la frontera norte eran bilingües o plurilingües. **Las palabras y conceptos españoles y náhuatls deben haberse introducido en los dialectos indígenas de la misma forma en que las palabras y conceptos españoles se introdujeron al náhuatl**». ¹⁹² Todo ello a pesar de que la política lingüística de la Corona en la Nueva España apelaba a la unidad lingüística de la nación, lo cual requería de educar en español y eliminar las lenguas indígenas. No obstante ninguna autoridad pudo conseguirlo por la falta de fondos y la mala

¹⁹⁰ Cuello, 2004: 209-210, énfasis mío.

¹⁹¹ Cuello, 2004: 287-288, énfasis mío.

¹⁹² Cuello, 2004: 203-204, énfasis mío.

administración de sus escuelas. Finalmente este proceso se inició de manera formal y paulatinamente a partir del criollismo independentista en adelante.¹⁹³

Dichos procesos de transferencias culturales y lingüísticas no son nada nuevos ni exclusivos de ciertas lenguas, si no que suceden, según Klaus Zimmerman por el intercambio intercultural surgido a partir del contacto continuo de dos o más lenguas, de las relaciones de poder entre ellas, así como de la refuncionalización de las lenguas por sus hablantes para sus propios objetivos semióticos. En México, «los influjos de lenguas indígenas en el español se manifiestan sobre todo en el léxico. La gran mayoría de los préstamos derivan del náhuatl, lengua del grupo políticamente dominante en el momento de la Conquista, los aztecas».¹⁹⁴ De esta manera «el español indígena (que es una variedad sobre todo oral) se caracteriza por ciertos rasgos fonéticos, sintácticos y semánticos. Algunos de ellos se pueden atribuir a transferencias de la lengua materna amerindia, otros son fenómenos (más bien universales) que se encuentran también en otras situaciones de aprendizaje de una segunda lengua: errores de género, falta de concordancia de género y de número en sintagmas que la requieren, uso deficiente de preposiciones y del modo. No se trata de una variedad única, sino de variedades diferentes según la lengua amerindia materna».¹⁹⁵ Zimmerman continua: «Otro resultado del contacto de casi cinco siglos lo constituyen las transferencias del español a las lenguas amerindias mexicanas. Préstamos de palabras que denotan utensilios, animales, instituciones políticas y administrativas, así como conceptos religiosos cristianos importados de Europa, ya están atestiguados en textos en lenguas indígenas (catecismos, vocabularios y gramáticas) de la época colonial. En el ámbito religioso cabe destacar que los castellanismos introducidos en las lenguas amerindias no fueron “prestados” por los mismos indígenas, sino que fueron impuestos por los evangelizadores, como demuestra toda una serie de escritos referente a la misionología de la época (Joseph de Acosta). Un análisis detallado de las transferencias del castellano al náhuatl del Estado de Tlaxcala... (muestra) la alta cantidad de transferencias de “palabras funcionales” (preposiciones, conjunciones) e interjecciones y palabras discursivas castellanas a muchas lenguas amerindias. Sobre todo las primeras provocan

¹⁹³ Lastra, 2003: 98

¹⁹⁴ Zimmerman, Klaus, *El contacto de las lenguas amerindias con el español en México*, [en línea]: <http://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/inter81.PDF>

¹⁹⁵ Zimmerman, Klaus, *El contacto de las lenguas amerindias con el español en México*, [en línea]: <http://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/inter81.PDF>

un cambio profundo en la estructura gramatical de la lengua amerindia receptora».¹⁹⁶ Así la mutua influencia entre el español y el náhuatl nos llevan directamente a los terrenos de la sociolingüística, donde también la exploración del español y otras lenguas nativas del norte pueden darnos pistas sobre el acomodo social, pues según la pionera en este tema la Dra. Yolanda Lastra, el campo de la sociolingüística estudia el uso estructurado de la lengua y sus relaciones con la sociedad, lo que nos revela a su vez la estructura misma de la sociedad.¹⁹⁷ Evidentemente la lengua dominante y de prestigio fue (y sigue siendo) el español, pero este español debido a sus antecedentes históricos en el norte, podría haber sufrido un proceso de “nahuatlización” a través de préstamos, que es más visible en los sociolectos de los estratos bajos. Por tal motivo en el Canto Cardenche podemos encontrar en la grabación sonora más antigua con el que conté para este trabajo, una cantidad de frases y palabras que tal vez apunten a dicho proceso registrado en una cinta de los años de 1970. Aún en los testimonios orales que se encuentran escritos en los archivos históricos, o incluso hoy día en el mismo trabajo de campo, se puede advertir un español distinto al del centro y sur del país, puesto que las personas (cada una pertenecientes a grupos subalternos de sus respectivas épocas) emplean matices muy particulares y semejantes en su habla. En absoluto se requiere de un estudio sociolingüístico profundo para abordar esta idea, sin embargo sólo me interesa hacer notar esta situación lingüística y dejar el tema abierto a los especialistas correspondientes, pues por lo que se sabe los últimos nahuatlitos tlaxcaltecas de San Esteban murieron alrededor de 1975.¹⁹⁸

Sumemos brevemente otros aspectos sobre las lenguas que entraron en contacto en lo que ahora es el sur de Coahuila. Según el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI) la categoría familia lingüística es aplicable a un conjunto de lenguas cuyas semejanzas estructurales y léxicas se deben a un origen histórico común. En México actualmente podemos encontrar once familias lingüísticas indoamericanas, entre las más numerosas de ellas tenemos a la familia yuto-nahua que incluye a las siguientes lenguas: cora, guarijío, huichol, mayo, náhuatl, pápago, pima. tarahumara, tepehuano del norte,

¹⁹⁶ Zimmerman, Klaus, *El contacto de las lenguas amerindias con el español en México*, [en línea]: <http://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/inter81.PDF>

¹⁹⁷ Lastra, 2003: 17

¹⁹⁸ Valdés en Adams, 1991.

tepehuano del sur y yaqui.¹⁹⁹ Algunos afirman que esta familia tiene su origen histórico en algún lugar situado hacia el suroeste de los Estados Unidos o el noroeste de México, y debe su gran difusión a importantes migraciones de sus hablantes hacia tierras mesoamericanas, es decir de norte a sur. Dentro de las lenguas extintas de probable filiación yuto-nahua hay quienes incluyen **al irritila o lagunero**, aunque la relación genética es más difícil de precisar debido a la escasez de datos. A mediados del siglo XX, Wigberto Jiménez ya había lanzado una sugerencia muy provocadora al respecto: «No queremos dejar de mencionar para Coahuila el dato de que algunas de las tribus que allí habitaban parecen haber hablado lenguas nahuatoides y hasta se refiere el caso de unos indígenas a quienes el P. Larios llevó de Coahuila el centro del país en 1674, donde tuvieron la oportunidad de presenciar una representación teatral en lengua mexicana, la que parecen haber comprendido. Hay también indicaciones de que a algunos de estos indios se les predicó en este idioma, pero es claro que podría suponerse que esto fue posible gracias a una previa enseñanza del mismo, que hubieran emprendido los frailes, como lo hicieron en otros lugares. Sin embargo, en cuanto a los indígenas que trajo consigo el P. Larios y que parecen haber comprendido la lengua nahua, debe advertirse que la fecha en que esto ocurría era el año mismo en que inició entre ellos su empresa evangélica. A esto hay que agregar las afirmaciones de algunos misioneros acerca de que **los indios de La Laguna hablaban una lengua semejante a la mexicana**. Aun considerando estos datos como dudosos, quedan todavía algunos nombres de lugares, casi seguramente yutoaztecos, como, por ejemplo, el nombre de una sierra llamada ‘Dacate’, que significa ‘nariz’. Cualquiera que sea la opinión que nos formemos de este problema, creo conveniente que se tenga en cuenta esta región al estudiar la cuestión del origen de los nahuas».²⁰⁰

Otro asunto importante es la preferencia entre la oralidad o la escritura según el grupo social. Uno de los rasgos sobresalientes del gobierno tlaxcalteca fue la formación de un cabildo propio con sus respectivos cargos: tlatoani, gobernador, alcalde, regidor mayor, regidor, alguacil mayor, teniente, escribano y nahuatlato o interprete. Siguiendo a Leslie Scott Offutt (1993), del lado español, el cabildo saltillense ejercía una considerable influencia económica sobre el poblado, fijaba los precios de las mercancías

¹⁹⁹ INALI, *Catálogo de las lenguas indígenas nacionales: Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*, [en línea]: <http://www.inali.gob.mx/clin-inali/mapa.html#2>

²⁰⁰ Jiménez, 1943: 131, énfasis mío.

y servicios y también garantizaba la existencia de alimentos. El tener un cargo público servía para confirmar una posición que ya se tenía al interior de la sociedad local: «si el cargo era de elección, este indicaba la misma estima que se les tenía a unos individuos por parte de sus iguales de la comunidad; si el cargo era adquirible, la capacidad para comprarlo demostraba los recursos económicos de esa persona»²⁰¹. Dentro de este cabildo había cargos públicos por elección: dos alcaldes ordinarios (de primer voto y segundo voto), el sindico procurador del común, y dos regidores honorarios. Los alcaldes ordinarios eran magistrados municipales que servían como jueces tanto en los casos civiles como en los criminales, supervisaban el levantamiento de inventarios y testimonios y mantenían la integridad legal de la comunidad. El cabildo también incluía a un escribano, o notario, y varios regidores cuya responsabilidad era más especializada que la de los regidores honorarios de elección. El escribano no puede ser considerado, con exactitud, como miembro del cabildo; no tenía voto y ejercía muy poca autoridad dentro de él. Su tarea principal consistía en registrar los actos del cabildo, así como también cualquier litigio llevado a cabo ante los alcaldes, y mantener un inventario de los registros municipales. Ya que no había notarios públicos en Saltillo, el escribano municipal supervisaba también la preparación y fungía como testigo de documentos relacionados con compra-ventas, testamentos, inventarios, cartas poder, entre otros.²⁰² La existencia misma de un cargo especializado en la escritura de los acuerdos y situaciones (tanto para españoles como para tlaxcaltecas) nos indica que la palabra escrita adquirió en la “llave del mundo” nortehispano un peso muy especial. No obstante a la par, corrían los acuerdos “de palabra” hablada, donde el honor de la persona era la garantía en juego a ganar o a perder, es decir el honor era un valor social que también tenía un alcance económico. Sin embargo la escritura de los acuerdos cobró una función determinante para la sociedad española y tlaxcalteca y podríamos sugerir que el contrapeso de ésta entre los grupos no dominantes fue la oralidad. En la tradición musical cardencha hay un predominio de las formas orales sobre las escritas, pues los libretos de las pastorelas (y las alabanzas y alabados) al ser textos tan largos necesitaron ser escritos y recordados por “apuntadores” o personas encargadas de llevar el libreto y recordarle los parlamentos y cantos a los personajes; mientras que las canciones, los corridos, las tragedias cardenches y acardenchadas fluyeron sin problemas a través de la

²⁰¹ Scott Offutt, 1993: 143

²⁰² Scott Offutt, 1993: 143-147

oralidad y la memoria de sus cantadores. Tanto la oralidad como la escritura demarcan fronteras distintas de acción. El uso de la escritura apunta directamente a los terrenos de la legalidad, al sistema normativo que requiere ser explícito socialmente. Mientras que la oralidad, lleva a los actores a lo legítimo, al sistema normativo implícito socialmente, a lo no escrito pero acordado socialmente. Además los acuerdos “de palabra”, el cumplimiento de “la palabra” forjaba, constituía y recaía principalmente en los “hombres” puesto que “ser hombre” era ser hombre de palabra honorable y confiable con quien establecer alianza de cualquier tipo. En el capítulo tercero mostraré la influencia, el manejo y el poder de la palabra hablada sobre todo en los casos criminales.

Durante la dinámica de la sociedad colonial en Saltillo, por ejemplo, eran frecuentes las demandas por incumplimiento de la “palabra de matrimonio”. Este delito quedó tipificado desde el código de *Las siete partidas*,²⁰³ en el que se considera que una vez que un varón y una hembra se han dado palabra de matrimonio por ello mismo quedan casados, aunque de preferencia se recomendaba que un sacerdote fuera testigo del voto. «Aparte de las legislaciones, la práctica medieval valoraba en mucho la palabra dada en el noviazgo o en los negocios, práctica que se reforzaba por la presencia árabe en la península ibérica. Por lo que se sabe, las diversas etnias norteñas tenían la palabra por sagrado compromiso. Los indios dejaron sentir ese valor: ‘hablé y tengo una sóla palabra’, ‘ya dije, no soy mujer o niño para cambiar lo hablado’... Se trata de un delito en el que vemos aparecer las normas del honor, el valor de la palabra, el tesoro de la virginidad, el discurso de la seducción, el papel de la mujer, y los placeres del amor».²⁰⁴ Pero la palabra de matrimonio también tuvo otros matices y otros propósitos. Durante la avanzada colonial una de las principales consecuencias del choque de culturas era la violencia física. Los españoles recurrían a ella para reclutar trabajadores y los nativos para obtener comida. Cuello (2004) nos advierte que en Saltillo «los

²⁰³ *Las Siete Partidas* eran un compendio de leyes españolas elaboradas en la época de Alfonso X, cuando “reunió a un grupo de sabios en el siglo XIII, entre los que se dice se encontraban algunos juristas árabes: todos ellos dividieron la summa legislativa en siete partes, cada una de las cuales empieza con una letra, y juntándolas todas forman el nombre de Alfonso. Estas leyes a las que se hace mención como *Las Partidas* llevó muchas costumbres europeas medievales a la forma de sanción y obligación, proponiendo también castigos por su transgresión. En ellas se definen conceptos como el honor, la difamación, la estima de la virginidad, la vergüenza, el valor del testimonio, los oficios que son honestos y los que son despreciables, la actitud ante una ofensa personal, el papel de la mujer y el del padre de familia o el respeto debido a los ancianos”, Valdés, 2002: 42

²⁰⁴ Valdés, 2002: 86-87, 89

vecinos españoles tenían actitudes diferentes hacia el trabajo de campo y el casero. Su demanda para el segundo no dependía de los cambios temporales del ciclo agrícola. Querían niños y mujeres como sirvientes durante todo el año para cocinar, lavar y hacer otras labores domésticas. Las quejas de los vecinos de Saltillo de que los trabajadores asalariados estaban conquistando a sus sirvientas con promesas de matrimonio sugieren evidentemente una situación paralela a la descrita en Nuevo León, donde *mujeres y niños eran secuestrados para asegurar el regreso de los hombres en las épocas de cosecha. Lo que parece haber ocurrido en todo el noreste es que, tanto bajo la encomienda como en el sistema de trabajo asalariado, las familias chichimecas eran separadas y la formación de nuevas familias era impedida por las prácticas laborales españolas, incluso cuando muchos hombres se emplearon de forma permanente en las haciendas de Saltillo a principios del siglo XVIII*».²⁰⁵

²⁰⁵ Cuello, 2004: 206

LA TIERRA FUERA Y LA LAGUNA:
LA CONFORMACIÓN SOCIAL DEL ESPACIO LAGUNERO

Un continuador de las propuestas sobre la espacialidad de Henri Lefebvre fue Milton Santos. Retomo a Santos (2000) para especificar que el tipo de espacio al que me referiré es aquel construido por una dinámica social, y en tanto cultural, ejercida sobre un territorio. Para Santos el espacio geográfico tiene que ver con la dinámica social y la valoración y es definido como un «conjunto indisoluble de sistemas de objetos y sistemas de acciones».²⁰⁶ También desde esta autor, las haciendas son una técnica de la producción que incluye procesos materiales y procesos de significación.²⁰⁷ Los procesos desprendidos de la historia económica, política y religiosa de la Laguna nos contextualizan la dinámica de circulación social detectable en la tradición de estudio. Páginas arriba mencioné que es posible considerar la gestación del Canto Cardenche en relación con el Camino Real de Tierra Adentro hacia el noreste y con la microrregión formada por lo que actualmente es el sur de Coahuila y el norte de Zacatecas y San Luis Potosí. En esta pequeña región surge la Misión de Parras y como el Canto Cardenche se presume derivado de la polifonía religiosa o cantos a capella o al “estilo de capilla”,²⁰⁸ aún sin poder especificar exactamente si por influencia jesuita o franciscana, lo único que sabemos es que los cantos polifónicos fueron una herramienta de evangelización, de unos y otros, en toda la Nueva España y que Parras fue uno de los pocos poblados que se mantuvo constante desde su fundación en 1598, a pesar de la ininterrumpida oposición de los nativos, como veremos enseguida.

La influencia jesuita sobre el espacio lagunero venía de la antigua Misión de Parras y la Laguna, aunque ésta duró en funciones aproximadamente de 1598 a 1605, y según el padre Churruca «abarcaba el sur del actual estado de Coahuila. A partir de la cabecera se extendía, por el norte, hasta Cuatro Ciénegas y Monclova; su límite sur era el norte del estado de Zacatecas; por el oeste se extendía hasta el estado de Durango y por el este llegaba casi hasta Saltillo».²⁰⁹ Esta Misión estaba dividida en por lo menos cuatro partidos, además del Partido de Parras y el de San Pedro, el llamado *Partido del*

²⁰⁶ Santos, 2000: 73-74

²⁰⁷ Santos, 2000: 21

²⁰⁸ Saldívar, 1987 y Lozano, 2002

²⁰⁹ Churruca, *et al.*, 1991: 7

Río (Nazas) únicamente contaba con tres poblaciones: Mapimí, San Jerónimo y San Juan de la Casta (hoy León Guzmán).²¹⁰ Este último Partido abarca la región de influencia en donde muy posteriormente surgirían las haciendas de la Flor y Jimulco, la hacienda de la Santísima Trinidad de la Labor de España o de la Loma. Tanto en Mapimí como en La Flor de Jimulco y la Loma-Sapioríz, hubo y hay presencia del Canto Cardenche. Las alabanzas al Señor de Mapimí de Semana Santa, los corridos acardenchados de la Flor de Jimulco y la canción cardenche del grupo de Los Cardencheros de Sapioríz, son una muestra de ello. Por otra parte, ya en 1641, la Misión de Parras desapareció como tal y fue entregada al obispo de Durango, es decir al clero diocesano. Ya no se fomentaron las “visitas” ni las rancherías ni las poblaciones. Como asentamientos quedaron únicamente el pueblo de Parras y cuatro haciendas.²¹¹ Un dato muy interesante que nos ofrece Churruca señala que: «Antes de establecerse el pueblo de Parras como Misión, en 1598, existían dos haciendas: la del Gobernador Urdiñola y la de Lorenzo García. Una vez fundada la Misión, no proliferaron los asentamientos humanos. Podemos preguntarnos por qué disminuyó tanto el número de poblaciones, hasta desaparecer, para 1639, todas ellas, excepto el pueblo de Parras. La respuesta aparece en la Relación [*Relación del estado de la Misión de Parras en orden a determinar si convendrá dexarla al Ordinario*, de 1603]. Además de las dos haciendas originarias (Urdiñola y García), se establecieron otras dos más (de Gutierrez Barrientos o de Cárdenas, y la de Juan Lara). Tales haciendas acapararon las tierras en su totalidad y **encerraron en ellas a los habitantes del sur de Coahuila de principios y mediados del siglo XVII. Los hicieron abandonar sus poblaciones o “visitas” y los acasillaron en las haciendas. Quedaron convertidos en peones**».²¹² Este fragmento es relevante porque señala la existencia de una población laboralmente “cautiva”, quienes recibirían una influencia considerable a través del centro de irradiación cultural, religiosa y

²¹⁰ El Partido de Parras comprendía dos haciendas y tres pueblos. Las haciendas eran la del Gobernador Urdiñola y la de Abajo (o de Lorenzo García). Los pueblos se llamaban S. Felipe, San Lucas de la Peña y San Sebastián. El Partido de San Pedro, habitado por nueve pueblos, que de norte a sur están Santa Catarina, Santiago, San José, San Pedro de la Laguna, San Nicolás, San Ignacio, San Lorenzo, San Marcos de Hornos y Santa Ana. Como la Misión también llegaba hasta Cuatro Ciénegas, probablemente existía un partido llamado así (Churruca, *et al.*, 1991: 198).

²¹¹ 1) Estancia de Gaspar de Alvear (o según los documentos en distintos tiempos, del Gobernador, o de Urdiñola, o del Gral., Luis Alcega, o Estancia de Isabel de Urdiñola), 2) Estancia de Lorenzo García, 3) Estancia de Gutierrez Barrientos, antes Estancia de María de Cárdenas y 4) Estancia de Juan Lara. Churruca, *et al.*, 1991: 200

²¹² Churruca, *et al.*, 1991: 200

política por excelencia como lo sería el poblado de Parras posteriormente convertido en cabecera.

Por su parte Vicente T. Mendoza, uno de los investigadores más reconocidos en el tema del folklor de nuestro país, en su *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México* (1986) afirma que el hecho folklórico es un hecho histórico y geográfico a la vez, donde para el caso de Nuevo México puede explicarse en parte por la existencia de ondas concéntricas culturales, que vistas desde el sur «se amplían abarcando zonas más extensas que podrían ordenarse así: México, Guanajuato, Zacatecas, Chihuahua, El Paso, Albuquerque, Santa Fe, Taos, Trinidad y Denver».²¹³ O sea que la retroalimentación cultural que recibe el folklor de Nuevo México, con quien el Canto Cardenche comparte algunos elementos (ya mostrados en el capítulo anterior), proviene de una de las ramas del antiguo Camino Real de Tierra Adentro hacia el noreste. En dicho camino, Zacatecas tiene una posición estratégica al servir de bifurcación hacia El Paso por el noroeste y hacia Monclova por el noreste. Pero lo interesante para este trabajo es el corredor que se dibuja entre ambos brazos, corredor que comienza con los últimos intentos de colonización deliberada en 1588, corredor que implica una comunicación constante desde Parras hasta Monterrey, cuyo centro más importante sería la villa de Saltillo.²¹⁴

En el siguiente mapa podemos localizar fácilmente los Caminos Reales de Tierra Adentro y algunos de sus troncales. Además podemos identificar varios corredores cuyas poblaciones algunas están implicadas en el Canto Cardenche, a saber: el ya mencionado corredor Parras-Saltillo/San Esteban-Monterrey, el camino San Luis Potosí-Charcas-Matehuala-Mazapil-Saltillo, el corredor Guadalajara-Tlaltenango-Colotlán-Jeréz-Zacatecas-Mazapil-Saltillo, el camino Parras-Cuencamé-Durango y el camino Zacatecas- Fresnillo-Llerena(hoy Sombrerete)-Durango-Cuencamé, y otros que se perfilan hasta el siglo XIX como el de Zacatecas-Fresnillo-Juan Aldama-Jimulco-Lerdo.

Hasta el momento y gracias a los datos de campo, de archivo, bibliográficos y los registros de audio he podido detectar una zona de límites irregulares en la que podemos enmarcar con claridad la presencia y en otros casos la ausencia, de varias de las

²¹³ T. Mendoza, 1986: 15-16

²¹⁴ Sheridan, 2000: 20

manifestaciones del Canto Cardenche. Esta zona, indicada con rojo en el mapa 1, quedaría comprendida por poblaciones grandes, ranchos y haciendas básicamente de los puntos extremos del norte de San Luis Potosí, del norte de Zacatecas, del este de Durango y del sur y suroeste de Coahuila.



MAPA 1. "Vórtice en rojo de la distribución regional del Canto Cardenche en el norcentro de México".

Basado en el mapa 10 de Robert C. West, *The Mining Community in Northern New Spain: The Parral Mining District*, Berkeley, 1952. En José Cuello, 2004: 30.

Los lugares en donde se encontró por lo menos referencias y/o una manifestación del Canto Cardenche fueron: Charcas (S.L.P.); Juan Aldama, Miguel Auza (Zacatecas); El Retoño, Mapimí, Simón Bolívar, Cuencamé, León Guzmán, San Jacinto, Veintiuno de Marzo, La Loma, Sapioríz (Durango); el cañón de Jimulco, La Flor de Jimulco, Montealegre, La Palma, La Paz, Torreón, Matamoros, Parras, Viesca, Saltillo y la zona conocida por Derramadero (Coahuila). Faltaría explorar las regiones del oeste de Nuevo León y el sureste de Chihuahua. Si bien algunas poblaciones surgen durante la Colonia y otras más ya entrados los siglos XIX y XX, podemos observar la inclusión de poblados muy antiguos y de importancia capital para la implantación de los valores literario-musicales y religiosos, como lo fueron Charcas, Saltillo, Parras, Cuencamé y Mapimí. Es decir, las formas cultas y populares provenientes de una cultura musical hispánica y los dos campos semánticos (descritos en el capítulo anterior)

el de la relación del hombre con la mujer, el orden social (Dios, padres, mujer) y la tierra, y el de la relación del hombre con los otros hombres, incluyen toda una serie de elementos y reglas que supongo fueron “cocinados” desde tiempos coloniales e internalizados en cierto tipo de población quienes luego se esparcirían progresivamente entre las poblaciones nortenas de la “zona cardenche”. Por eso aunque la polifonía a capella religiosa y los sones tradicionales, por ejemplo, se hallen muy difundidos a lo largo y ancho de la Nueva España ¿qué es lo que hace que el Canto Cardenche aparezca con ciertas peculiaridades en su contenido y en su forma? ¿Cómo obtuvo un carácter tradicional esa polifonía que supongo gestada desde finales del periodo colonial? ¿Para quiénes funcionó como *su tradición* ya en el siglo XIX y en lo sucesivo? La respuesta se pretende buscar en los procesos históricos regionales, donde presupongo existió una población trabajadora que aprendió toda una serie de cantos polifónicos pero desde una condición de subalternidad heredada por sus antepasados. Las dinámicas sociales en las que circularon las pastorelas, los alabados a los difuntos, las alabanzas a los santos católicos, los cantos de amor y de desprecio así como el uso del estilo cardenche para narrar los eventos políticos que les concernían;

*Me puse a amar
a una pobrecita güera
cuando yo la estaba amando
me decía que nomás yo era.
Luego se juntó con otro,
se fue pa' la tierra fuera,
son como el hijo ajeno
que al mejor tiempo se va.
Yo les digo a mis amigos
que no duerman, abran los ojos
cuando se quieran casar,
busquen una de su igual.
Yo me casé con una india
que traje de “magistral”
delgadita de cintura,
de esas que saben amar.
(Canción cardenche)*

estuvieron inscritas sobre un extenso territorio del cual tomaremos por punto de partida para este subapartado a la microrregión de la Laguna conformada por Parras y Saltillo.

Ahora bien, para acercarnos a la Laguna colonial debemos tomar en cuenta los procesos en los que quedó inmersa y que transformaron socialmente el espacio noreste, los distintos momentos de avance territorial y las diferentes concepciones que la incluyeron y afectaron. Para comenzar, la idea del norte como “frontera” fue concebida de tres modos, siguiendo a Sheridan (2000):

1) En la segunda mitad del siglo XVI el norte fue la *frontera enemiga*. Así se estableció una línea de enfrentamientos contra los chichimecas, respaldada por una política de guerra “justa” a sangre y fuego, para justificar la esclavitud y el exterminio deliberado hacia los grupos nómadas. En los últimos años del siglo XVI hasta el último tercio de siglo XVII, esta concepción generó un proceso de ocupación violenta y por lo tanto de oposición por parte de los nativos.

2) A finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII el norte era concebido como una *frontera de infidelidad* o una “frontera religiosa”, donde se optó por el camino de la pacificación para justificar moral y políticamente la conquista. Así surgen las misiones por parte de los franciscanos de la Santa Provincia de Jalisco primero y posteriormente del Colegio de la Santa Cruz de Querétaro, San Fernando y Zacatecas. Dicho periodo es muy trascendente porque, por un lado, las misiones funcionaron también como espacios de protección para los nativos, ante los esclavistas y los enemigos territoriales, y por otro, las misiones establecieron un sistema de producción autosuficiente que les permitió generar excedentes, y al ser cuidadas por los presidios, las misiones atrajeron pobladores no indígenas, transformando la frontera religiosa en un espacio adecuado para los nuevos colonizadores. Sin embargo el papel de “padre y protector” que la presencia de franciscanos y su sistema misional en tierras nómadas dejó en los años 70 del siglo XVII y el primer tercio del siglo XVIII, fueron determinantes para la conquista pacífica o misional.

3) En los años finales del siglo XVIII, el norte fue una *frontera secular*, en la cual todos aquellos colonizadores no religiosos y no militares crearon espacios productivos independientes de las misiones. La lucha por el acceso al agua y a la tierra en las épocas anteriores había creado enfrentamientos entre nativos, misioneros, colonos españoles y tlaxcaltecas, pero finalmente y a través de una paulatina apropiación del espacio, los

pobladores no nativos establecieron la frontera secular. Sheridan encuentra que de 1730 a 1750 los indios introducen nuevas formas para la defensa de sus territorios como el entablar alianzas entre los grupos nativos, incluso con grupos enemigos, mientras que los españoles optan por poblar con españoles y ya no con indígenas aliados, lo cual incrementa los asentamientos españoles que afectan la seguridad del sistema misional. También ocurre que de 1750 a 1790 hay una serie de reformas al sistema de presidios que restablece la guerra ofensiva contra los nativos; y también en esta etapa hay un drástico aumento de la población no nativa que fortalece los asentamientos españoles.²¹⁵

En esta frontera secular surgen con mayor auge las haciendas y aumenta la población civil no nativa, y aquí nos detendremos un poco más. Mencioné al inicio que la polifonía a capella encontrada en el Canto Cardenche pudo comenzar su gestación a finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX cuando termina el proceso de conquista del noreste con una ocupación territorial sedentaria española, y por lo tanto aumentan y se fortalecen las haciendas, quienes además de sus antecesoras las misiones, también llevaron consigo la religión del imperio. Por una parte, ya estaba el antecedente en el imaginario colectivo de que las misiones, tanto jesuitas como franciscanas, eran espacios de refugio ante los largos y continuos enfrentamientos que caracterizaron al periodo colonial norestense. Así las prácticas religiosas, como las pastorelas, los alabados y las alabanzas a los santos, una vez continuadas en las haciendas seculares tenían el potencial de recrear identidades colectivas. Si por una parte había patronos de hacienda, militares y religiosos, y por otra, peones producto de la asimilación y la mezcla de castas, podemos dividirlos en dos grupos en diferente posición en la estructura social, donde el poder económico, político e ideológico caracterizó a los primeros, mientras que la subalternidad en cualquier ámbito, a los segundos. La misma avanzada de colonización en tierras “pacificadas” trajo también nueva mano de obra, producto igualmente de otras mezclas de castas de otras latitudes cercanas o lejanas que circularon por los Caminos de Tierra Adentro. Y aunque las prácticas religiosas las suponemos ya comunes y bastante difundidas para el siglo XIX en las haciendas y poblaciones, el que al Canto Cardenche se le conozca como cantos “de borrachitos”, “de basurero” o como cantos “orilleros”, nos revela un poco más a la población trabajadora de las haciendas, en donde el endeudamiento por la fianza del alcohol y las

²¹⁵ Sheridan, 2000: 16-19 y 25-27

tiendas de raya, retenían a la mano de obra supuestamente “asalariada” que cantaba en las orillas o lugares alejados de los cascos o casas de los patrones. En campo constantemente me fue referido que las orillas de las haciendas por lo regular tenían un espacio destinado a la acumulación de rastrojo o de basura orgánica o de cualquier desecho de la hacienda, y que por lo tanto este espacio se encontraba muy distante de la “casa grande” de los patrones, e incluso de las habitaciones del capataz y de los cuartos donde dormían hacinadamente las cuadrillas de peones.

Es evidente que tanto los grupos dominantes y subalternos estuvieron expuestos a la misma polifonía con sus prácticas (sobre todo en lo concerniente a la polifonía religiosa) sin embargo, en los peones se nos presenta más visiblemente como tradición y representación social a diferencia de los hacendados, pues al parecer es una condición humana general que «un modo de vida común de ninguna manera condiciona representaciones idénticas de la realidad que habitan».²¹⁶ Aunque no podemos asegurar qué tanto el Canto Cardenche tiene más o menos de cada grupo implicado en la “cohabitación” humana del noreste, sí sabemos que las políticas coloniales fueron la esclavitud y el exterminio y que el concepto de libertad nativa fue tal vez el valor más impugnado de los grupos nómadas²¹⁷ y muy probablemente del peonaje del siglo XVII que quedó encerrado en las haciendas incipientes como nos lo describió Churruca páginas arriba. Recordemos que en esta tradición musical, luego de las mujeres, se desea la sobriedad, la libertad y la vida, y que estos valores, aparecen manifestados indirectamente a través de la embriaguez, el encarcelamiento o “encerramiento” y la muerte. Con ello podemos sugerir que en estos cantos están presentes los anhelos de personas que experimentaron dichas condiciones, quedando fuertemente impresos en esta memoria oral y musical.

En cuanto al avance territorial hacia el noreste, Sheridan (2000) nos habla de un proceso escalonado que implicó primero crear centros de población estable con españoles y tlaxcaltecas; así surgen por ejemplo la villa de Saltillo (1577), la ciudad de León o Cerralvo (1582), la villa de Parras y Monterrey (en la década de 1590) y los intentos por repoblar las minas de la Trinidad o Nueva Almadén (Monclova). Cabe resaltar que de todas ellas, la villa de Saltillo y su anexo y aliado poblado tlaxcalteca de

²¹⁶ Sheridan, 2000: 51

²¹⁷ Sheridan, 2000: 52

San Esteban, fueron durante casi un siglo *la puerta a tierra adentro*: «En su ubicación como puerta de entrada y salida a la tierra de ‘bárbaros’, el desarrollo de Saltillo se sustentó como poblado español fronterizo proveedor de bienes y servicios para las empresas conquistadoras que se internaban más allá de la frontera enemiga. Se consolidó también como asentamiento comercial intrarregional en el intercambio de granos, carnes y pieles con los centros mineros cercanos en Nueva Vizcaya y Zacatecas».²¹⁸ Luego en el último tercio del siglo XVII Monclova sustituyó a Saltillo como escalón territorial hacia el norte, lo cual permitió el avance posterior hacia Texas con los franciscanos del Colegio de Propaganda Fide de la Santa Cruz de Querétaro. Pero a finales del siglo XVIII además del declive del sistema misión-presidio en la provincia de Coahuila, ocurrieron cambios importantes en la composición de la población asentada y también creció la productividad agrícola y ganadera de los distintos poblados. Asimismo Parras y Saltillo dejaron de pertenecer a la Nueva Vizcaya y se incorporaron con pesares a la provincia de Coahuila en 1787.²¹⁹

Podríamos decir que el área Parras-Saltillo logró una identidad más sólida y evidente al mantener una posición defensiva de sus intereses económicos locales, sobre todo cuando se integran a la provincia de Coahuila, puesto que estaban en peligro el agua y la tierra otorgados en tiempos misionales que favorecían los cultivos con base en sistemas de riego, así como la mano de obra cautiva y sus antiguos derechos sobre ésta. Recordemos que el pueblo de San Esteban de la Nueva Tlaxcala, par colonizador de Saltillo, proporcionó familias para habitar Parras. Pero a finales del siglo XVIII los pobladores de Parras y Saltillo sufrieron cambios importantes en comparación con otras latitudes.²²⁰

²¹⁸ Sheridan, 2000: 21

²¹⁹ Sheridan, 2000: 19-21 y 281-282

²²⁰ Existen datos muy interesantes sobre la movilidad poblacional dinamizada sobre el brazo derecho del Camino Real de Tierra Adentro que va de México hasta las distantes tierras de Texas, aún en la jurisdicción del Río Grande, la frontera más lejana al interior de Coahuila: «En el último tercio del siglo ya se habían consolidado la mayoría de los complejos, y sus habitantes formaban la segunda o tercera generación nacida en el lugar. Sin embargo, la migración a las distintas localidades continuó más allá de estos años. Las localidades estables alimentaban de gente a las nuevas poblaciones y, en menor proporción, los inmigrantes que provenían de diversos asentamientos del centro y sur de México contribuyeron al aumento de la población. Saltillo y la vecina provincia del Nuevo Reino de León eran el lugar de origen de muchos de los inmigrantes a Coahuila, otros eran originarios de lugares tan lejanos como la ciudad de Oaxaca. Es importante subrayar que la inmigración de población no indígena proveniente del noroeste es casi nula..., comparativamente, un número importante de inmigrantes provenía de la región de Texas, aún cuando esta provincia contaba con un reducido grupo de pobladores no indígenas» Sheridan, 2000: 283-284

Es muy cononocido que dentro de las estrategias españolas de dominio, específicamente a la villa del Saltillo llevaran cuatrocientas familias destinadas a establecer pueblos alrededor de ella para su defensa y asentamiento de los grupos nómadas. Estos tlaxcaltecas partieron al mando de Buenaventura de Paz (nieto de Xicotencatl) y de la orden franciscana, los recibió el capitán Francisco de Urdiñola (fundador del mayorazgo que poseyeron los marqueses de San Miguel de Aguayo) y con ellos se fundó el pueblo de San Esteban. Sin embargo hubo mucha resistencia y sufrieron muchos ataques indios, quedando desamparada la misión, hasta que en 1670, el padre fray Juan Larios, también franciscano de la provincia de Jalisco, estableció un nuevo proyecto de colonización, reclutando nuevas familias tlaxcaltecas y el capitán Francisco Elizondo recibió la orden de apoyar a los misioneros con setenta soldados. Con el transcurrir de los años nuevas misiones surgieron como San Francisco de Coahuila, Santa Rosa de Nadadores, San Bernardo de la Candela, San Buenaventura de las Cuatro Ciénegas, Santiago de Valladares, San Antonio Galindo Moctezuma, Santo Nombre de Jesús Peyotes, San Francisco Vizarrón de los Pausanes, San Juan Bautista, San Bernardo, Nuestra Señora de los Dolores de la Punta, San Fernando de Rosas, entre otras.²²¹ Solís (1991) afirma que fue el mismo Luis de Velasco quien atendió la solicitud de resguardar y fortalecer la villa saltillense, pero no mandó soldados españoles a Saltillo, «sino soldados indios tlaxcaltecas en calidad de ‘caballeros e hidalgos’. El envío de indios en lugar de españoles se debió a tres razones importantes: 1) por tener fama de soldados aguerridos, 2) por las prerrogativas que habían adquirido por su participación al lado de los españoles en la conquista mexicana y 3) por ser muy prósperos en la agricultura y para servir de modelo como ‘indios civilizados’». ²²² Por su parte Vito Alessio Robles aseguran que la oferta para los tlaxcaltecas era muy atractiva: «antepondrían a sus nombres el título de ‘don’, podrían montar a caballo y usar armas; estarían exentos de todo tributo, servicio personal, pecho y alcabalas; establecerían sus poblaciones separadas de las de los españoles y chichimecas, se les repartirían tierras y solares para labrar y edificar, estancias, montes, ríos, pesquerías, salinas y ejidos de molinos; los pueblos tendrían ayuntamiento propio, con exclusión de otros indios y de

²²¹ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México: precedidas de un ensayo de clasificación de las mismas lenguas y de apuntes para las inmigraciones de las tribus*, [en línea]:

http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/mex/12048175338089301865624/p0000006.htm#I_60_

²²² Solís, 1991: 14

españoles; no se haría merced de estancias de ganado mayor a distancia menor de cinco leguas, ni de ganado menor, a menos de tres leguas y tianguis estarían exentos por treinta años de todo género de alcabalas, misas e imposiciones; los mismos tlaxcaltecas serían provistos de alimentos por el término de dos años y se les darían arados para romper sus tierras». ²²³ Aunque con el paso del tiempo los conflictos entre españoles y tlaxcaltecas no se hicieron esperar. En San Esteban la prosperidad tlaxcalteca pronto despertaría la “avaricia envidiosa” de los españoles por tomar el control de sus tierras y aguas, quejándose de ellos por su autonomía política al ser una isla de jurisdicción virreinal y argumentando a favor del despojo de sus privilegios y propiedades. Mientras que en Parras la pugna por el agua contra los hombres ricos y poderosos de la familia Urdiñola fueron la principal causa del derrumbe de sus viñedos. ²²⁴

Tanto Saltillo como Parras habían logrado mantener sus derechos y controlar la mano de obra rural a través de un Bando que no permitía la libre movilidad de los trabajadores de una provincia a otra, pero cuando se integran a Coahuila las nuevas leyes liberaron la mano de obra y de esta manera los trabajadores pudieron circular más fácilmente, aunque los tlaxcaltecas pusieron resistencia. Para 1777 se registra el mayor número de haciendas en el área de Saltillo, había «unas 49 haciendas y ranchos cuya población ascendía a 3534 habitantes y casi el 100 por ciento era nacido en la jurisdicción». ²²⁵ A diferencia de la población urbana, la población rural saltillense era principalmente mestiza, conformada por españoles, indios, mulatos libres o esclavos, negros libres o esclavos, mestizos, coyotes, lobos, chamizos, tresalvos, moriscos, zambayos o castizos. Siguiendo a Sheridan, para 1787 las haciendas se dividieron y formaron pequeños centros de población donde había labradores criollos, indios y mulatos, coyotes, chamizos, quienes declaraban de igual manera ser cabezas de familia. Por otra parte «en las haciendas de menor población –de 40 a 60 personas– encontramos un patrón de organización más definido: la presencia de un dueño o administrador que funciona como cabeza de toda la estructura, y una división del trabajo bien establecida y ligada a la producción misma de la hacienda: arrieros, pastores, sirvientes, vaqueros, artesanos, mayoresales». ²²⁶ Para 1789 la población en toda la jurisdicción de Saltillo estaba formada por españoles, indios, mestizos, de color quebrado y esclavos. Las

²²³ Alessio Robles, 1978: 141

²²⁴ Adams, 1991: 215-245

²²⁵ Según los registros de fray Agustín de Morfi en Sheridan, 2000: 334

²²⁶ Sheridan, 2000: 336 y 333-334

haciendas de Saltillo eran las principales productoras de trigo y harinas en la región. «Los excedentes se comerciaban “tierra afuera”, hasta la ciudad de México, y sus productores mantenían trabajando importantes contingentes de población... todo para el consumo de la hacienda».²²⁷ En los obrajes se producía lana y algodón, agreguemos que dichos productos incluyen actividades altamente sociales como el cultivo, la pizca y la carda del algodón y de la lana. Existió además la producción artesanal y el comercio tuvo un auge substancial alrededor de 1750. La feria de Saltillo sería muy importante también para la circulación cultural propiciada entre el sur y el norte. Además de mercancías, consideramos que los comerciantes y visitantes también llevaron consigo los sones y otras piezas musicales que tal vez posteriormente se apropiarían al estilo cardenche por ser músicas novedosas que llamaron la atención. Sin lugar a dudas atracción grande era la feria de Saltillo: «cada mes de septiembre se llevaba a cabo una feria que involucraba compradores y expendedores de todo el país. De la ciudad de México llegaban productos “finos” introducidos por los mismos comerciantes de Saltillo. Según las cuentas de reales alcabalas de septiembre de 1754, ingresaron a Saltillo productores de diversas regiones de la Nueva España, principalmente de Michoacán, que llevaron a vender manteca, carne, sosa, jabón, entre otras “menudencias”. De la villa de León, de Nochistlán y Santa Clara se ingresó calzado; de San Luis y Lagos, piloncillo, azúcar y jabón; de Cadereyta, Nuevo León, lana, sombreros y loza... Era una feria en la que se vendía (según fray Morfi) “en tanta abundancia que no cabiendo en las casas del lugar, se construyeron chozas junto a la iglesia para hospedarlos”».²²⁸ Según Arnoldo Hernández (2006) la feria de Saltillo enlaza los aspectos mercantiles, religiosos y de diversiones populares. En cuanto a lo religioso la elección de Santiago Apóstol como santo patrono tuvo que ver con la atribución a éste de ser efectivo y poderoso para las acciones de conquista bélica, la diversión popular consistía en la comensalía, las danzas de los indios en el atrio, la quema de fuegos artificiales, los juegos para niños y adultos, la vendiamia de frutas, panes, dulces y licores. Este autor afirma que la feria se intensificó durante la época de las reformas borbónicas a finales del siglo XVIII y aumentó el comercio de productos regionales como el trigo, las mulas, las pieles y el cebo, enviados a las regiones minerales de Zacatecas, Charcas (S.L.P.) y Durango. Así la villa del Saltillo y su

²²⁷ Sheridan, 2000: 336-337 y 333

²²⁸ Sheridan, 2000: 339

entorno se convirtió en un micro-región económica fundamentalmente comercial integrado por comerciantes-hacendados peninsulares, criollos unidos por lazos matrimoniales, sociedades mercantiles, cargos políticos entre sí o con otros comerciantes de la ciudad de México o extranjeros. La circulación comercial de la región saltillese fue de dos tipos: la ordinaria (durante el año y con productos locales y novohispanos) y la de temporada de feria (que formaba parte de una red de ferias integrada por la feria de Taos, Nuevo México, la feria de Chihuahua y la feria de San Juan de los Lagos). Desde 1797 Saltillo quedó vinculado al comercio de Guadalajara «se puede inferir que el enlace de las regiones septentrionales con Guadalajara, núcleo del mercado regional del occidente de la Nueva España, se desarrolló a través de los centros mineros de Zacatecas, Durango, Real de Catorce y Sombretete, alrededor de los cuales creció una serie de puntos de abastecimiento de diversos satisfactores que, con el tiempo, se transformaron en centros de producción, acopio y distribución destinada a dichos centros mineros, como lo fue el caso de Saltillo... Así pues, la creciente articulación con el mercado regional de Guadalajara es la consecuencia tanto del crecimiento económico de la región del Saltillo, como de su posición estratégica en la ruta del camino real de la época».²²⁹

Según Sheridan (2000), para los años finales de la Colonia ya había sido exterminada el 90% de la población nativa del noreste en general, mientras que la población no nativa iba en aumento y se distribuía en diferentes espacios; los tlaxcaltecas continuaban en los pueblos de su jurisdicción (San Esteban de la Nueva Tlaxcala, San Francisco, Guadalupe de la Candela y Ntra. Señora de la Victoria de Casafuerte), los criollos y mestizos, vivían en las villas y pueblos y el resto trabajaban en las haciendas, ranchos y labores como sirvientes, vaqueros y pastores. Y aunque en este periodo se intensificó la pugna por el poder local entre el gobernador, el capitán presidial y el misionero,²³⁰ es muy probable que las creencias y prácticas católicas también continuaran, mientras se sumaban nuevas músicas y nuevas personas a la región.

Cuando los españoles sólo habían extendido sus conquistas hasta Cuencamé, habitaban en las orillas de las lagunas de San Pedro y de Parras muchas tribus que

²²⁹ Hernández, 2006: 114-115

²³⁰ Sheridan, 2000: 281-282, 325 y 349

padecían continuamente los asaltos de los cocoyomes y los tobosos, por tal motivo: «Los misioneros, a pesar de sus deseos, no habían logrado reducir a aquellas naciones, hasta que el capitán Antón Martín Zapata, con familias tlaxcaltecas traídas del Saltillo, convocó gente, y en compañía del padre jesuita Juan Agustín de Espinosa, penetró en aquella comarca, y allanados los indios, sobre todo con la promesa de defenderlos de sus enemigos, fundaron en 1598 la villa de Parras. Diósele este nombre, por una planta semejante a la viña silvestre, y después por la abundancia de parras que los colonos sembraron y que prosperaron prodigiosamente. A la sombra de la villa fundaron en seguida algunas misiones; anexos a Parras los pueblos de Noria del Pozo, la Peña y Santa Bárbara; San Pedro de la Laguna, orillas del río Guanaval, con su visita el pueblo de la Concepción; San Lorenzo y sus sujetos los Hornos y Santa Ana; San Sebastián anexo San Gerónimo; San Ignacio y sus visitas San Juan de la Costa, San José de las Abas y Baicuco. Menos Parras, todos estos lugares están ahora o completamente despoblados o reducidos a haciendas».²³¹

Por su parte el Dr. Sergio Antonio Corona (2011 a) nos explica los procesos ocurridos entre españoles y tlaxcaltecas sobre los casos de Parras y la Laguna, los valores culturales motores de su dinámica y el favorecimiento del cultivo del algodón en Torreón como resultado de los paulatinos desplazamientos colectivos hacia el oeste de Parras. Su argumento principal es que la Comarca Lagunera tiene una larga historia que no comienza en el siglo XIX, sino a finales del siglo XVI, cuando los descubrimientos de las minas de Zacatecas, Guanajuato, Pachuca, Fresnillo, Sombrerete y San Luis Potosí impulsaron la economía novohispana para la explotación de la plata. Según este autor, las poblaciones coloniales surgidas en torno a las minas necesitaron de materias primas, comestibles y bebidas, y de éstas últimas entre las de mayor consumo fue el vino. Así, la minería empujó a la agricultura en diferentes zonas y una de ellas fue el pueblo vitivinícola de Santa María de las Parras. Por su parte la Provincia franciscana del Santo Evangelio de México se interesó también por los centros mineros y comenzó a fundar varios conventos como los de Nombre de Dios (1555), Durango (1563), San Bartolomé (1564), Topia (1564), Sombrerete (1567), San Buenaventura o San Juan del Río (1567) y Cuencamé (entre 1589-1593). Pero la Alcaldía Mayor de los Mezquitales

²³¹ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México: precedidas de un ensayo de clasificación de las mismas lenguas y de apuntes para las inmigraciones de las tribus*, [en línea]:

http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/mex/12048175338089301865624/p0000006.htm#I_60_

(hoy Juan Aldama, Zacatecas), Cuencamé, Río de las Nazas y Laguna «existía desde 1589 por lo menos, y en su jurisdicción sería fundado el pueblo de Santa María de las Parras, misión jesuítica que se convertiría en el *corazón religioso, político y cultural* de lo que denominamos actualmente Comarca Lagunera».²³² A finales del siglo XVI ya se asociaba a “la laguna” con el “derramadero” o área donde desembocaba el río Nazas, muy cerca del actual San Pedro de las Colonias, Coahuila. Cuando Esteban Páez, provincial de la Compañía de Jesús en Nueva España, solicitó en 1592-1593 al rey Felipe II su autorización para establecer misiones en la laguna, al año siguiente la región era oficialmente conocida como *Provincia de la Laguna, País de la Laguna, País de Lagunas y Comarca Lagunera*.²³³ Vocablos que algunos de ellos permanecen hasta la actualidad. Corona señala que podemos encontrar que en varios mapas del siglo XVIII también se identifica a esta región: el mapa de Juan de Olibán Rebolledo de 1717, donde se dibuja a San Pedro en la ribera norte y a Parras en la ribera sur; el de José de Urrutia de 1769, quien distingue entre las lagunas de Parras, la de Tlahualilo y la de San José y Santiago del Álamo (hoy Viesca); el mapa de Nicolás de Lafora de 1771, en donde aparece el nombre de La Laguna de Parras. Incluso, para la segunda mitad del siglo XVIII “La Laguna” continuaba siendo un término toponímico de uso común que fue empleado por el presbítero Dionisio Gutiérrez en su manuscrito *Hystoreta de La Laguna* en 1786, para describirle al obispo de Durango la jurisdicción del curato de Parras, en la zona que así la describe: «La Laguna que se dice vulgarmente de Parras, no es algún baxío determinado con aguas estancadas, que significa la voz laguna, sino es que desaguando por boca de calabazas el río de Nazas, muy caudaloso en tiempo de aguas, se difunde en el inmenso plano y terreno del Bolsón por varias bocas, y se estanca unas veces en una parte de este inmenso terreno, y otras veces en otra».²³⁴ Es decir, el río Nazas al desembocar en una cuenca endorreica, forma varias y variadas lagunas móviles según su caudal, por lo tanto los límites físicos de estas formaciones acuíferas son movedizos, y es lógico pensar que los grupos humanos que se abastecieron y abastecen de ellas conozcan sus vaivenes.

Corona prosigue. Para 1594 ya se encontraban en la Laguna los jesuitas Gerónimo Ramírez, Martín Peláez y Juan Agustín de Espinoza. Éste último, junto con los

²³² Corona, 2011: 23, énfasis mío

²³³ Felipe II a la Casa de Contratación de Sevilla, 6 de abril de 1594, AGI, México, 27 N. 62, en Corona, 2011 a: 123

²³⁴ En Corona, 2011 a: 25

tlaxcaltecas, congrega a los indios nativos, principalmente irritilas y mayranas, de diversas rancherías en el nascente pueblo y misión de Santa María de las Parras. Contemporáneamente también se funda con españoles, tlaxcaltecas (de San Esteban, Saltillo) e indios nativos, el poblado de Santiago de Mapimí (actual municipio de Durango). Durante casi toda la Colonia, Parras conservaría su estatus de pueblo, municipio y cabecera, organizado con gobernador, cabildo, justicia y regidores indios. Parras se especializó en el cultivo de la vid con sistemas de irrigación para sementeras, huertas, viñedos y haciendas. Corona asegura que los tlaxcaltecas avecindados en Parras eran agricultores, ganaderos y otros tantos, mineros, quienes compartían con los españoles la lengua común (el castellano), la lectoescritura, el catolicismo y sus prácticas (pastorelas, coloquios, procesiones y cofradías), la lealtad a la Corona, los lazos de parentesco, la necesidad de solidaridad y seguridad ante los constantes ataques de los indios nativos no pacificados, la ocupación del espacio en forma sedentaria, el rechazo por la alteridad cultural de los “indios bárbaros”, el monocultivo, el trabajo y la inversión económica como valores sociales para adquirir nobleza ante la baja disposición de tierras y aguas, la franqueza o libertad de expresión, la autonomía política, la exención de impuestos y alcabalas, la noción de propiedad privada, la mentalidad empresarial, entre muchos otros aspectos. Bajo estos parámetros en común y con la fundación de los partidos de Las Parras, Laguna y Río Nazas ya para 1598 «quedó delimitado para siempre el perímetro y la zona de influencia de lo que sería la misión jesuítica de La Laguna... Esta región así delimitada sería conocida en el futuro como la Comarca Lagunera de Coahuila y Durango».²³⁵ Durante casi dos siglos de pertenecer a la Nueva Vizcaya y de funcionar con la misma estructura socio-económica y política, Corona nos señala la creación entre los habitantes de Parras de una conciencia de la unidad política y una conciencia de región por los caminos que la comunicaban pues «la comarca era atravesada –de oriente a poniente– por una ruta principal de carretas o arrieros que conectaba poblaciones con tráfico comercial significativo. Desde Monterrey y Saltillo, en los límites orientales de la alcaldía de Parras, pasaba por las haciendas de los marqueses de Aguayo hasta Parras, continuaba a San José y Santiago del Álamo (Viesca, Coahuila), seguía en dirección a Cuencamé y, finalmente, hasta Durango... No cabe duda de que existió un activo intercambio

²³⁵ Corona, 2011 a: 32

económico y cultural entre estas zonas». ²³⁶ Además, este intercambio se dinamizaba también por el cruce del Camino Real de Tierra Adentro, a la altura de Cinco Señores (hoy Nazas) entre los presidios de San Pedro del Gallo y del Pasaje, cercanos a la Laguna. Gracias a la información de Corona podemos concluir que en toda esta microrregión se generó un flujo de recursos materiales y culturales de oriente a poniente o viceversa y hacia el norte (Mapimí, Chihuahua, Santa Fe en Nuevo México) y también hacia la ciudad de México. Esta zona como especie de cruce comercial de los cuatro puntos cardinales, nos indica una retroalimentación y un incremento de las posibilidades de la difusión cultural de la música y de la migración de los trabajadores, sobre todo cuando a finales del siglo XVIII se libera la mano de obra para el libre tránsito entre las provincias, y se generaliza el cultivo y comercio del algodón entre Parras, San José y Santiago del Álamo (hoy Viesca, donde encontré en una pastorela el son de El palomo tan ampliamente difundido por el repertorio musical de México), San Juan de Casta, Cinco Señores y San Pedro del Gallo. Otro dato interesante que nos hace pensar en la circulación musical, además de la mencionada feria de Saltillo, es el hecho de que los arrieros de la Comarca Lagunera llevaban fibra de algodón hacia los telares de los actuales estados de Zacatecas, Aguascalientes, San Luis Potosí y Jalisco.

Continuando con Corona (2011 a), para finales del siglo XVIII y principios del XIX, una buena parte del territorio que hoy comprende a los estados de Durango y Coahuila, estaban en manos de una sola familia conformada por la alianza matrimonial entre los marqueses de Aguayo y los condes de San Pedro del Álamo. De los primeros su eje económico era Parras-San Francisco de los Patos y de los segundos era la hacienda de Santa Catalina del Álamo. Las cosechas, el ganado y los intereses mineros de todo el territorio en su poder, era administrado conjuntamente, de tal manera que para Corona «la intensa comunicación y movimiento de trabajadores, pastores, arrieros y escolteros entre uno y otro centro constituyeron poderosos factores de difusión y homogenización cultural e identitaria de la población que habitaba en dichos territorios». ²³⁷ Si bien no podríamos hablar de una homogenización cultural en sentido estricto, si podríamos coincidir más con la idea de que la amalgama hispano-tlaxcalteca por el tipo de condiciones y valores compartidos generó, en el sur de Coahuila, una dinámica que delimitó un territorio muy concreto. Es decir, la conformación del espacio

²³⁶ Corona, 2011 a: 34

²³⁷ Corona, 2011 a: 38

lagunero se dio principalmente por la clara dirección del grupo hegemónico hacia la producción autónoma de su economía, de sus creencias católicas y de sus modos de organización internos, con la ayuda del pragmatismo y la ideología del progreso, todos ellos rasgos característicos, según Corona (2011 a), de los ocupantes no nativos de la Laguna.

Con el paso del tiempo se fundaron nuevas poblaciones y, por ende, hubo cambios en el acomodo territorial. Nuevamente Corona (2011 a) afirma que para mediados del siglo XIX el auge del cultivo del algodón en Parras provocó un crecimiento poblacional y los municipios del partido de Parras se fueron dividiendo en nuevas jurisdicciones o en nuevas categorías. Por ejemplo, San José y Santiago del Álamo se elevó a villa con el nombre de José de Viesca y Bustamante en 1830; el rancho de San José de Matamoros también es considerado villa en 1864; la misma villa de Parras fue elevada a la categoría de ciudad en 1868; la colonia agrícola de San Pedro asciende a villa en 1870; el rancho y luego hacienda del Torreón, para 1883 es convertido en ferropuerto y para 1893 en villa, y rápidamente en ciudad para 1907.

Corona (2011 a) sostiene que el algodón se cultivaba en el partido de Parras desde 1787 o antes, pero en el siglo XIX debido al bloqueo napoleónico al comercio inglés, la invasión de España por los franceses y la independencia mexicana, hubo una escasez de las telas de algodón y por lo tanto aumentó el precio de la fibra, estimulándose de manera altamente significativa la producción textil de tiempos novohispanos. En la región lagunera existieron dos modelos de producción del algodón, uno era el de las cofradías de Parras y de San José y Santiago del Álamo (con tecnologías y calendario agrícolas) y otro era el modelo de los terratenientes de la Comarca del lado de Durango (con disposición del agua del Nazas y de tecnología innovadora). Pero este último modelo más la desamortización de los bienes de la iglesia y la llegada de la figura jurídica de la sociedad anónima, fueron los cimientos de la Comarca Lagunera moderna. Por tales motivos:

Sería un error pensar que el auge agropecuario de la Comarca Lagunera es una «novedad» histórica de finales del siglo XIX, y que su peculiar identidad la forjaron los fenómenos migratorios y económicos que comenzaron durante la segunda mitad de dicho siglo. El surgimiento del núcleo conurbado es relativamente reciente, ya que el asentamiento más antiguo de la zona corresponde a la fundación del rancho de San Fernando,

el 30 de mayo de 1799, mismo que fue erigido en villa Lerdo, Durango, el 24 de junio de 1867. Hacia 1850 se fundó el rancho de Torreón, que no tuvo la figura jurídica de villa sino hasta 1893. En 1884, se instaló en un llano el primer poblador de lo que sería Gómez Palacio, y en 1905 se separó el de Gómez Palacio del municipio de Lerdo, en Durango. *Pero la existencia, y la conciencia misma de la existencia de la Comarca Lagunera como región con una hidrología característica, como entidad política y administrativa de la Nueva Vizcaya (Nueva España) y luego como región interestatal con identidad y cultura propias, cuenta con una larga historia que se remonta a finales del siglo XVI.*²³⁸

En un estudio muy interesante sobre las raíces coloniales del regionalismo en el noreste de México, José Cuello (1990) nos brinda sus conclusiones. Por regionalismo entiende la conciencia de las experiencias históricas compartidas por una población sobre un área geográfica donde se desarrollan características demográficas, económicas, políticas y culturales muy particulares.²³⁹ Afirma que el noreste como región tuvo sus orígenes en el sureste de Coahuila y el sur de Nuevo León. Esta región (o lo que puede llamarse “la tierra dentro”) funcionó como periferia y colonia interna del centro de México y de los centros mineros del norte situados (en “la tierra...”) fuera de dicha región. Cuello nos señala la existencia de un regionalismo político, otro económico y uno más demográfico. Del primero menciona que al interior de la misma región hubo divisiones políticas internas (Saltillo, Santa Lucía-Monterrey, las minas de la Trinidad-Monclova) quienes contribuyeron a crear una identidad con estructuras sociales y económicas auténticamente regionales, porque la mayoría de los individuos que llevaron a cabo las varias colonizaciones salieron de Saltillo, Monterrey, entre otras localidades del noreste. A tal grado que la colonización de Coahuila llegó hasta Texas. Por otra parte, desde 1777 hasta la Independencia la creación de un gobierno suprarregional con las Reformas Borbónicas conocido como la Comandancia General de las Provincias Internas, aunque causaron estragos en el regionalismo político norestense, terminaron por afirmarlo aún más: «la lógica del regionalismo en el noreste fue reconocida cuando en 1787 Saltillo y el hermano distrito de Parras fueron transferidos de la jurisdicción de Nueva Vizcaya a la de Coahuila. La integridad de la parte nororiental de la fórmula, fue preservada cuando las comandancias central y

²³⁸ Corona, 2011 a: 21-22, énfasis mío.

²³⁹ Cuello, 1990: 171

occidental fueron fundidas en una en este mismo año».²⁴⁰ Además también en 1787 surgió la intendencia de San Luis Potosí quien centralizaba la economía fiscal, dentro de la cual Saltillo despuntaba tomando el control de los monopolios del tabaco, la pólvora, los naipes y el papel sellado, así mismo se le otorgó mayor responsabilidad en las nóminas de las misiones y presidios de la región, pero siempre con interdependencia y comunicación con San Luis Potosí.

Por mi parte quisiera ampliar este punto. Cuando el rey Carlos III firmó en 1786 la Real Ordenanza de Intendentes de Ejército y Provincia de Nueva-España, creó doce intendencias en el Virreinato de Nueva España, reemplazando a los reinos, comandancias, corregimientos y alcaldías mayores. Este sistema de gobierno duró hasta la Independencia en 1821. Las intendencias fueron: México, Puebla, Veracruz, Oaxaca, Valladolid, Guanajuato, San Luis Potosí, Guadalajara, Zacatecas, Arizpe, Mérida y Durango. La intendencia de San Luis Potosí era la más extensa del virreinato, en ella se encontraban regiones heterogéneas y contrastantes, y su gobierno era complejo ya que incluía algunas de las Provincias Internas de Oriente, de las cuales dos dependían del virreinato y las otras dos de la Comandancia General de Oriente, de manera que el intendente de San Luis gobernaba el reino de México propiamente dicho, la provincia de San Luis (que se extendía desde el río Pánuco hasta el de Santander y que comprendía las importantes minas de Charcas, Potosí, Ramos y Catorce), las provincias internas del virreinato (el Nuevo Reino de León y la Colonia del Nuevo Santander), las provincias internas de la Comandancia General de Oriente (la provincia de Coahuila y la provincia de Texas). Al abarcar un territorio tan grande, la administración de la intendencia de San Luis Potosí provocó complejos problemas que no siempre pudieron ser resueltos, como por ejemplo los constantes ataques de tribus no pacificadas al presidio del Río Grande, jurisdicción de la provincia y gobernación de Coahuila de la intendencia de San Luis Potosí.²⁴¹ En su relación con la Laguna esta distribución del poder creo una especie de ruta en forma de “siete” geográfico, en la cual el área de influencia potosina atravesaba el norte de Zacatecas y se derramaba entre Saltillo y Parras. Es por esto que en muchos documentos respectivos a Coahuila encontramos a potosinos constantemente fungir en cargos importantes en varios niveles de autoridad; ya

²⁴⁰ Cuello, 1990: 176

²⁴¹ Biblioteca Digital ILCE, “La intendencia de San Luis Potosí”, [en línea]: http://biblioteca-digital.ilce.edu.mx/sites/estados/libros/sanluis/html/sec_46.html

sea entablando demandas legales a su favor o siendo los representantes jurídicos de algun lagunero, pagando en la Caja Real de San Luis los sueldos de los protectores, soldados y oficiales de los presidios, como apoderados legales en los testamentos de personas coahuilenses, en transacciones comerciales, cobrando bulas, notificando cambios en el gobierno por ordenes del conde de Revillagigedo, recibiendo instrucciones directamente del rey para gobernar adecuadamente los pueblos de la Nueva España, comunicando la recepción de la administración de tabaco de Saltillo, dotando de ornamentos a las iglesias de algunos presidios, distribuyendo dinero para el pago de armamento y en compra-venta de esclavos. A principios del siglo XIX, algunos potosinos son contratados en Saltillo como músicos para las bandas o se encuentran involucrados en diversas causas criminales con coahuilenses (lesiones, homicidio, robo, adulterio), inclusive en un caso de 1909 se denuncia el favoritismo y el desprecio hacia los potosinos: «entonces le echaron la culpa a Nicanor Ramírez (de Matamoros de la Laguna) y como Martín Martínez es de la gente de San Luis o sea gente criminalosa abusona, pendenciera se le hizo una remisión criminal a Nicanor Ramírez».²⁴² Resulta claro que la tensión entre el heredado poder colonial de la intendencia de San Luis Potosí y el regionalismo lagunero, para el siglo XIX, ya estaba más que en ebullición.

Continuando con el regionalismo económico de José Cuello, el motor principal del noreste fue la esclavitud india. Dicho autor afirma que desde sus inicios los conquistadores y primeros colonizadores se dieron cuenta de que la mercancía más valiosa y fácil de obtener era la de seres humanos. A tal grado que la dependencia de mano de obra indígena duró hasta el siglo XVIII en forma de esclavitud tanto en Saltillo como en Nuevo León a pesar de todas las prohibiciones reales existentes: «ningún otro aspecto de la economía de la región ligó a sus varias localidades con la misma intensidad que su dependencia del trabajo de los indios en encomiendas o esclavizados en ‘guerra justa’ o mediante sentencias penales».²⁴³

²⁴² Por ejemplo, ver los siguientes documentos en el Archivo Municipal de Saltillo: AMS. P. c2, L2, e21, f 64; AMS. P. c1, L8, e21, f38; AMS. P. c2, L2, e9, f19; AMS, P, c3, L8, e8, f14 v; AMS, PM, c42/1, e81, 1f; AMS, PM, c29, e56, 3f; AMS, PM, c42/1, e66, 1f; AMS, PM, c42/1, e69, 18f; AMS, PM, c42/1, e105, 2f, y también en el Archivo General de Coahuila: AGECE, FC, c14, e49, 14f; AGECE, FC, c16, e9, 14f; AGECE, FC, c2, e37, 8f; AGECE, FSXX, c28, f7, e5, 3f; AGECE, FSXIX,c19,f3,e3,5f; AGECE, FSXIX,c24,f10,e3,7f; AGECE, FSXX, c12, f1,e12,2f, entre muchos otros.

²⁴³ Cuello, 1990: 178

Del regionalismo demográfico, Cuello nos habla de la deliberada intención endogámica española (y podemos agregar la tlaxcalteca) y de la particular mezcla de razas y grupos étnicos en el noreste. La pureza étnica y genealógica originaron que un grupo pequeño de inmigrantes españoles y sus descendientes se diseminaran sobre un gran territorio: «la endogamia era tan grande, que los vecinos de Saltillo no podían cumplir la provisión real de que los miembros del cabildo no eligieran a parientes suyos para sucederlos en los puestos oficiales».²⁴⁴ Sin embargo Cuello señala que hubo un predominio por una identidad española en su mayor parte, aunque hubiera una gran movilidad étnica vertical: «la ausencia de una población sedentaria entre los grupos indios y la destrucción de las bandas aborígenes mediante su liquidación física o su bio-absorción por los tlaxcaltecas, castas y españoles, produjo una fusión genética que mexicanizó a la población regional».²⁴⁵

Cuello asegura que aunque hubo rivalidades entre provincias, localidades y ciudadanos entre sí, el compartir experiencias de vida comunes durante los tres siglos coloniales, sin lugar a dudas hizo emerger una identidad regional tan solo por su condición de “frontera” norte. La monopolización del centro hizo del noreste *una colonia de una colonia* donde Saltillo, Parras y Monclova sembraban trigo para el noreste y también para las provincias de San Luis Potosí y Zacatecas, donde se exportaba el mejor ganado hacia Zacatecas, el Bajío, la ciudad de México y Puebla. Y aunque la región producía importantes cantidades de algodón y mascabado, los productos traídos de otras latitudes novohispanas o del extranjero eran exorbitantes, surgiendo un sistema dual de explotación en cuyo caso, además de la monopolización del comercio por parte del puerto legal veracruzano, en la feria de Saltillo todo mundo obtenía una ganancia menos los productores-consumidores de la región: «los ciudadanos de las cuatro provincias iban a vender sus productos en septiembre, a la mitad del precio de los bienes de consumo que necesitaban para sostener y vestir a sus familiares. Para Ramos Arizpe, la feria de Saltillo era un espectáculo escandaloso en donde las gentes de la región iban a pagar el tributo de su lamentable esclavitud económica».²⁴⁶ Ya en el fin del virreinato y con la crisis del nuevo estado mexicano se

²⁴⁴ Cuello, 1990: 179

²⁴⁵ Cuello, 1990: 180

²⁴⁶ Cuello, 1990: 184

imposibilitó la unidad política y el desarrollo económico de la región, dando paso a otra región ahora más moderna pero igual de comarcana, igual de lagunera.

LA MODERNA COMARCA Y SU MÚSICA DE ÉLITE Y POPULAR:
SIGLOS XIX Y XX

Con la obra *La Production de L'espace* de Henri Lefebvre (1971) aparece un pensamiento dialéctico que rompe con las lógicas binarias tradicionales como lo real e imaginario, lo concreto y abstracto, lo material y metafórico, permitiéndonos incluir en un todo a la historicidad, la sociabilidad y por su puesto a la espacialidad.²⁴⁷ Lefebvre propone una re-lectura de los momentos en que se produce el espacio: 1) La Práctica Espacial (*espace perçu*, espacio percibido), 2) Las Representaciones del Espacio (*espace conçu*, espacio concebido) y 3) Los Espacios de Representación (*espace vécu*, espacio vivido).²⁴⁸ En cuanto a las representaciones del espacio, Lefebvre afirma que son las que «están ligadas a las relaciones de producción y al "orden" que imponen esas relaciones, y por lo tanto, al conocimiento, a los signos, a los códigos, y a las relaciones de confrontación (o de choque)».²⁴⁹ Para Edward Soja (1996) en esta triada dialécticamente vinculada, en el segundo espacio «la geografía imaginada tiende a convertirse en la geografía "real", con la imagen o representación llegando a definir y a ordenar la realidad».²⁵⁰ De tal modo que las representaciones del espacio son dadas desde los conocimientos que producen los científicos, los urbanistas, los ingenieros o cualquier otro especialista y es el espacio dominante en cualquier sociedad,²⁵¹ constituyen por ende, una representación desde el poder: «Están representados como "espacios legibles", como por ejemplo en mapas, estadísticas, etc. Producen visiones y representaciones normalizadas presentes en las estructuras estatales, en la economía, y en la sociedad civil. Esta legibilidad produce efectivamente una simplificación del espacio, como si se tratara de una superficie transparente. De esta manera se produce

²⁴⁷ Soja, 1996: 64-65 y 71

²⁴⁸ Soja, 1996: 65

²⁴⁹ Lefebvre, 1991: 33, traducción mía de: «2 Representations of space, which are tied to the relations of production and to the 'order' which those relations impose, and hence to knowledge, to signs, to codes, and to 'frontal' relations».

²⁵⁰ Soja, 1996: 79, traducción mía de: «However its essence is defined, in Secondspace the imagined geography tends to become the "real" geography, with the image or representation coming to define and order the reality».

²⁵¹ «2 Representations of space: conceptualized space, the space of scientists, planners, urbanists, technocratic subdividers and social engineers, as of a certain type of artist with a scientific bent - all of whom identify what is lived and what is perceived with what is conceived. (Arcane speculation about Numbers, with its talk of the golden number, moduli and 'canons', tends to perpetuate this view of matters.) This is the dominant space in any society (or mode of production). Conceptions of space tend, with certain exceptions to which I shall return, towards a system of verbal (and therefore intellectually worked out) signs». Lefebvre, 1991: 38-39

una visión particular normalizada que ignora a luchas, ambigüedades, y otras formas de ver, percibir e imaginar el mundo».²⁵²

A continuación presento a la Comarca Lagunera en su desarrollo capitalista, en la cual los grupos de poder imprimieron su propio ordenamiento de la realidad a través de toda una serie de reformas políticas, de la compra-venta de tierras y de la explosión económica que favoreció a esta zona por el cultivo del algodón.

En el contexto de los cambios introducidos por la Reforma respecto a la desamortización de fincas rústicas y urbanas (1856) y a la nacionalización de los bienes del clero (1859), junto a la aparición de las sociedades mercantiles (1890), en el primer tercio del siglo XIX en la parte de la Laguna del actual estado de Durango surgieron nuevos *espacios concebidos* a partir de un modelo de producción algodonera basado en predios relativamente grandes, mano de obra y recursos de capital y/o crédito para la inversión, pero sobre todo, y a diferencia del modelo algodonero de las cofradías de Santiago y San José del Álamo, contaban en abundancia y a bajo costo con el recurso más importante: las aguas del río Nazas.²⁵³

Si bien en este periodo surge el modelo productivo más favorecido por su cercanía con uno de los dos afluentes principales de la región (además del Aguanaval), según Salas (2011), el Nazas atravesaba desde tiempos atrás un extenso territorio con una historia de acaparamiento familiar muy común por estas tierras del norte. Durante los procesos de avanzada española, al vasco Francisco de Urdiñola, el rey Felipe II le cedió una parte de lo que hoy es la Laguna. Posteriormente las tierras de Urdiñola pasaron a ser el Marquesado de Aguayo. La propiedad del Marquesado fue heredada entre su descendencia hasta 1815 cuando es declarado en quiebra y posteriormente fraccionado y comprado por varios comerciantes de Monclova en 1840. Este latifundio fue el mayor de la Nueva España durante los siglos XVII y XVIII y contenía cuarenta y cinco haciendas de ganado mayor que se encargaban de criar animales de corral, reses, ovejas, caballos y mulas,²⁵⁴ podemos inferir que estas actividades eran la prioridad y preferencia de Urdiñola por provenir de una *cultura pastoril* tan arraigada en las

²⁵² Oslender, Ulrich, Espacio, lugar y movimientos sociales: “Hacia una espacialidad de resistencia” en Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, *Scripta Nova*, Universidad de Barcelona: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-115.htm>

²⁵³ Corona, 2011 a: 54

²⁵⁴ Salas, 2011: 49-51

provincias vascas de España. Pero no fue casualidad que este tipo de españoles designara a la región que habitaron en la Nueva España con el nombre del Reino de la Nueva Vizcaya, por continuidad con Biskaia su provincia nativa del otro lado del mar, cuando Francisco de Ibarra iniciara una corriente migratoria de vascos.

Siguiendo a Salas (2011) la presencia del río Nazas sobre tierras de latifundistas hizo sobresalir las actividades productivas más allá de sus límites territoriales, pero fue hasta mediados del siglo XIX cuando el sistema latifundista se consolidó en el norte con una nueva reconfiguración del territorio lagunero en manos de tres terratenientes: Juan Nepomuceno Flores, Juan Ignacio Jiménez y Leonardo Zuloaga, mientras que la *nación mexicana* irrumpía en México en medio de intervenciones extranjeras y de turbulencia política.²⁵⁵ Zuloaga y Jiménez iniciaron el cultivo del algodón bajo una nueva forma de producción, la renta de sus tierras o partes de ella. Así surgieron los acreedores terratenientes. Por su parte Juan Nepomuceno inició su latifundio con la compra de la hacienda de San Juan de la Casta (en Durango) la cual ocupaba la zona alta del río, lo que favorecía aún más sus cultivos algodoneros de sus haciendas internas de Juan de Avilés, San Carlos y San Fernando, quienes en 1840 abastecían las fábricas textiles de Parras, Saltillo, Cuencamé y Mapimí. Con el programa liberal de Juárez las haciendas de entre los siglos XVIII y XIX comenzaron a fragmentarse siguiendo modelos capitalistas o empresariales, hasta pasar a manos de casas comerciales extranjeras y en otros casos algunas fueron conservadas por sus propios arrendatarios. Por ejemplo, una buena porción de las tierras de Jiménez y Zuloaga pasó a propiedad de las casas comerciales británicas O'Sullivan y Purcell, la francesa Gutheil y la alemana Rapp y Sommer: «como consecuencia, los antiguos latifundios coloniales fueron sustituidos, en las postrimerías del siglo XIX, por pequeñas propiedades algodoneras muy productivas».²⁵⁶

Es sabido que durante el siglo XIX en la Laguna, la desintegración de los grandes latifundios y su circuito de producción algodонера se incrementaron por la introducción de esquemas capitalistas, por la inyección de capital extranjero, el desarrollo tecnológico aplicado al sistema de riego y un uso más eficiente de la tierra que en los años coloniales. También es muy anunciado que el porfiriato y su red ferroviaria

²⁵⁵ Salas, 2011: 51

²⁵⁶ Salas, 2011: 53-55

dinamizaron y consolidaron la región lagunera ahora dividida estratégicamente en los estados de Durango y Coahuila, ayudados por el contexto externo de la Guerra de Secesión en los Estados Unidos que incrementaba aún más el precio y la demanda del algodón. Todo esto resume al espacio concebido desde los grupos de poder formados en la Laguna.

La Guerra de Secesión de Estados Unidos de Norteamérica (1855-1865) influyó de manera importante en el estado de Nuevo León y en la Comarca Lagunera cuando los estados norteros cerraron sus puertos a los estados del sur de E.U., por lo que estos últimos se vieron en la necesidad de recurrir al norte de México para sacar sus productos agrícolas hacia Europa, principalmente la exportación del algodón. Los especuladores y distribuidores de mercancías y productos agrícolas del noreste se vieron favorecidos durante este periodo (la mayoría eran extranjeros, franceses y españoles). No obstante, al terminar la Guerra de Secesión, sobrevino una crisis económica que duró hasta 1885. A este aprieto le “sobrevivieron” los capitalistas más grandes, los cuales se consolidaron apoderándose de los negocios de los más pequeños. Dichos capitalistas “sobrevivientes” se enfocaron a nuevos campos como los préstamos, la minería, la industria manufacturera (sobre todo textil), entre otros. Por ejemplo, el comercio de la firma Rivero importaba coñac, vino, aceitunas, aceites italianos, pastas alimenticias, conservas, sidra, entre otros productos y exportaba principalmente café (de Tabasco y Veracruz, vía la ciudad de México) y piloncillo (de las regiones cercanas a Monterrey). El café se exportaba casi exclusivamente a Nueva York, aunque también era vendido en la Comarca. Eran acaparados estos productos por varios meses hasta lograr venderlo a precios elevados. También se comercializaba de manera importante el cacao proveniente de Tabasco. Además de los textiles, en 1885 también se incrementó el comercio de productos derivados del trigo, abarcando a toda la Comarca Lagunera (como a Torreón, San Pedro, Gómez Palacio, Lerdo, Mapimí, entre otros) e inclusive a gran parte del país. Mientras tanto, la firma Rivero compraba algodón a los productores de la Comarca y trigo a los productores de Parras. Esta firma vendía también lo que producía en sus fábricas textiles como la “tela de Monterrey” y “La Imperial”. Grandes cantidades de lienzos y mantas eran vendidas a comerciantes de varias regiones del país, sobresaliendo la Laguna. Hacia 1888, dicha firma comercial ya manejaba productos de importación traídos de Europa y Norteamérica: champaña francesa (La Rosa de Oro, La

Alianza), cigarros y licores norteamericanos, frutas secas inglesas, velas norteamericanas, incluso maíz de San Antonio Texas y pieles a Nueva York. La fábrica textil La Fama (fundada en 1854) propiedad de Rivero y socios, consumía básicamente el algodón de Coahuila, aunque a veces también el de Texas, pues su producto principal era la manta. La fábrica textil El Porvenir (creada en 1871), también de Rivero, se abastecía de algodón de San Antonio Texas, de Coahuila (Corral y Los González de San Pedro, Coahuila), Nuevo León y Tamaulipas. El Porvenir producía telas blanqueadas de las marcas “Monterrey”, “Imperial Porvenir”, “Madpolam”, “Tela de Familia”, “Ludianas” e “Indiana”. Además de estas dos importantes fábricas textiles, existieron en la región La Leona y la Fronteriza; en estas cuatro se consumía el algodón producido en la Laguna. Antes de la gran industrialización porfirista de 1890, también existían en la región pequeñas fábricas de cerillos, sombreros, hielo, pastas, almidón, etcétera. Todos estos empresarios, generalmente asentados en Monterrey, jugaron un papel determinante en la vida material del estado de Nuevo León y de varias regiones productoras, entre ellas la Comarca Lagunera (en lo respectivo al algodón y al trigo). Sus mecanismos y procedimientos fueron el acaparamiento de productos agrícolas, las ventas a crédito, la importación de mercancías, algunas exportaciones, préstamos, inversiones en minería y manufacturas y la estructuración de un sistema de aprovisionamiento y distribución, entre otras estrategias.²⁵⁷

Cabe mencionar que en mucho el Ferrocarril Central fue construido por los intereses comerciales de Estados Unidos y por el interés del gobierno porfirista en el comercio internacional, no obstante favoreció el comercio interno y una de las regiones más beneficiadas por su puesto lo fue la Comarca Lagunera.²⁵⁸ El paso de las vías del Central por el rancho del Torreón constituyó el acontecimiento del siglo para todos los ranchos de los estados circunvecinos, para los colonos agrupados en predios limitados y para los pobladores comarcanos, pues ya se contaría con la vía rápida y segura de la exportación de los productos de cultivo hacia las fábricas textiles, además de otros productos como los bultos de trigo para los molinos o las importaciones de insumos como los aperos de labranza y las refacciones. Serían de importación también las novedades mecánicas aplicadas a los cultivos que ya se asomaban en la frontera del norte en forma de “maquinaria agrícola”. Y no se diga de la facilidad del traslado para

²⁵⁷ Hernández, 1978: 269-275 y 279-284

²⁵⁸ Gamboa, 1998

viajar a la capital o las ciudades intermedias, todo en unas cuantas horas en lugar de prolongados días llenos de amagos y de peligros aún latentes.²⁵⁹

Es una opinión muy común creer que solamente a causa de la reactivación de la industria y el comercio por la red ferroviaria del porfiriato, la Comarca Lagunera se formó como una región claramente identificable, pero ya vimos que hay una historia de larga data. Sin embargo, el doctor Hernán Salas afirma que «ninguno de estos factores, por sí mismo, hubieran activado estas tierras desérticas sin la presencia del río Nazas ni de las obras que permitieron extraer sus recursos naturales. Paradójicamente, la conformación de la nueva estirpe de propietarios y la producción del algodón, agudizó la demanda por el agua y por ende, las tensiones por su acceso y posesión... (Actualmente) la lucha por este recurso ha ocasionado una presión ecológica muy fuerte, poniendo en riesgo no sólo las actividades productivas que dependen del río, sino la existencia misma de la región».²⁶⁰

Músicas y músicos

Generalmente se considera música de élite a aquella conformada por las orquestas, las cameratas, las sinfónicas, etcétera, es decir la música clásica, la cual es escrita en partituras, de origen principalmente europeo y de autor conocido. Por su parte la música popular hace referencia tanto a la compuesta por autores o por la oralidad y la tradición y expresada en los festejos religiosos o seculares. Para Yolanda Moreno (1979) en su estudio histórico de la música, el siglo XIX es muy rico en mestizaje sonoro, pues el nacimiento de los aires nacionales, el jarabe y la canción sentimental, entre muchas otras formas que se cocinaron al calor de los gobiernos de Santa Anna, Comonfort y Juárez así como durante la intervención francesa, representaban «una entusiasta, ingenua y democrática camaradería entre la música popular y la producida por los compositores cultos... (en esta época) la interacción (musical) de lo popular y lo culto era absolutamente normal».²⁶¹ Es por ello que el ambiente festivo delimitado desde el poder produjo una cultura musical heterogénea donde las músicas de las diferentes clases sociales estuvieron relativamente incluidas, sin embargo no es sino hasta el siglo XX en donde se manifiestan con toda su pompa los frutos del nacionalismo.

²⁵⁹ Montfort Rubín, 1997: 30-31

²⁶⁰ Salas, 2011: 57

²⁶¹ Moreno, 1979: 13

Si bien desde la Colonia en la Nueva Vizcaya resultaron los bailes tradicionales como el llamado *La escoba*, así como un amplio repertorio cancionero de origen hispano; en este periodo también es alentada la música en la catedral, con la instalación de la Diócesis en Durango por 1623 y su transformación en arquidiócesis en 1891, quien contó con maestros de capilla sobresalientes como lo fue Bernardo Abella y Grijalva. Pero sin lugar a dudas lo que más ha caracterizado musicalmente hablando a estas tierras es precisamente la llamada “música norteña”. Ésta se desarrolló entre los años de 1850 y 1860, nutrida de inmigrantes españoles, estadounidenses, franceses, chinos y alemanes, y cuyo repertorio se formó sobre todo con polkas, chotises y redovas.²⁶² Durante el porfiriato, en Durango se crearon nuevas bandas²⁶³ civiles y sextetos de cuerdas en poblaciones como Canatlán, Canutillo, Pedriceña, San Juan del Río y Santiago Papasquiari. En Ciudad Lerdo los hermanos Donaciano y Jesús Campos organizaron una orquesta de baile local (1889), que alternaba con la Banda de Ciudad Lerdo, dirigida por Julián Mendoza.²⁶⁴

Durante la consolidación de la moderna laguna continuaron muchas de las prácticas culturales de otras épocas y de otras latitudes. En los nacientes espacios urbanos de la región (Torreón, Gómez y Lerdo) los grupos de cuerda (tríos, cuartetos, quintetos y típicas de cuerda) interpretaban, vals, chotis, mazurca, pasodoble, tangos, two-step, música semiclásica,²⁶⁵ polkas y romanzas. El siglo XIX fue especialmente fructífero en la música festiva porque proliferaron estas piezas de salón, sobre todo las polkas que se tocaban y bailaban con mezcla de cuadrilla como *La Segunda de Rosales*

²⁶² Sobre algunos de estos bailes tenemos que *la redova* fue un ritmo de la región de la Bohemia, República Checa, es una amalgama de vals y mazurka, se escribe en un compás de 3/4 que aún siendo popular y folklórica, invade los salones de la sociedad, bailándose con más sobriedad en el siglo XIX. *La polka* es otra danza de la región de Bohemia, también es ejecutada en los salones aristocráticos y su característica principal es su compás binario, con ejecuciones de vueltas y sobre todo, el movimiento de punta y talón, carretillas, acentuados con las botas, respunteados y entrecruces rápidos y giros bruscos y marcados al estilo europeo. La polka en Checoslovaquia adquiere características que pasan a la polka austro-húngara, de ahí a la alemana, luego a la francesa. Es muy notable la influencia de los soldados austro-húngaros, "zuavos", y los soldados franceses, en este ritmo que trajeron al norte de México. *El chotis* es una transformación de la antigua danza escocesa, que se ejecutaba en compás de cuatro tiempos al igual que este baile; era ejecutado de manera diversa por los ingleses y alemanes, mientras que los alemanes lo hacían deslizándose como si valsearan, aquellos lo bailaban saltando. De la Rosa, Lauro de Jesús, Blog *Yoreme Pakuo*, “Bailes populares del siglo XIX”, [en línea]: <http://www.yoremepakuo.blogspot.com>

²⁶³ Al respecto de las bandas, Jesús C. Romero afirma: “las bandas de música, consideradas como educadoras artísticas de la masa popular, como vehículos de propagación del arte nacional y como difusoras de la buena música, resultan instituciones culturales” (Romero, 1949: 10).

²⁶⁴ Sepúlveda Saúl, *Arpa Durango*, “Durango, Historia Musical”, [en línea]: <http://www.arpadurango.org/Historia/Durango.-Historia-Musical.html>

²⁶⁵ Cázares, 2006: 58

y *Las Virginias*, entre otras polkas figuraban *La Mermelada*, *Las Angelitas*, *Las Cacerolas* y algunas más. De chotis estaban *El Revolcadero*, *Mis Cositas*, *Los Arbolitos*, *El Senderito* y otros tantos. Acerca de los bailes de parejas en la región, el INAH describió y grabó dentro de su LP dedicado a la canción cardenche una pieza emblemática para los bailes de pareja que en los ranchos se acogió con gran entusiasmo y esta moda se quedó como una costumbre, *Los Panaderos*: «... se puede afirmar que hubo bailes sueltos de parejas mixtas y bailes-juegos de tipo colectivo que tuvieron gran aceptación en la región. Dentro de estos últimos están los siguientes: *Las Cuadrillas* y *Los Panaderos*. El baile de *los panaderos*, de tipo colectivo, permitía el juego, pues los músicos, por medio de **la copla**, indicaban las diversas acciones que deberían llevar a cabo las parejas. Por su parte el baile-juego de *las cuadrillas*, dentro del que los bailarines se disponían formando dos filas separadas y enfrentadas, una de hombres y otra de mujeres, era dirigido por un señor que sostenía un palo largo, que al golpearlo en el piso, señalaba los cambios coreográficos. Los bailarines de los extremos de las filas - extremos llamados *las cabeceras*-, guiaban el resto de los participantes. *Las cuadrillas*, en lo musical, constaban de diversas piezas que se tocaban de manera sucesiva; muchas de ellas eran polkas. Una *cuadrilla*, cuando el ambiente lo propiciaba, solía durar hasta 2 horas; sin embargo este baile-juego constaba de cinco partes, cada una de las cuales poseía dos o tres piezas. En cuanto a los géneros bailables sueltos, se puede enumerar otros que fueron muy populares en la región: polkas, valeses, varsovianas, jotas, marchas, chotises, mazurcas, danzones, danzas, galopas, pasacalles y two steps».²⁶⁶

Posteriormente, en 1863 llegó a la ciudad el arpista Dámaso Uriza, quien introdujo el uso del arpa en los grupos musicales de la región. Dicha innovación hizo desaparecer los antiguos conjuntos formados por bandolones y guitarras quintas, figles y serpentones, que hasta entonces integraban las orquestas de baile. El nuevo conjunto típico quedó formado por flauta, pistón, guitarra quinta y arpa, la cual llevaba la armonía o la melodía.²⁶⁷ Poco a poco se mezclaron otros estilos de mayor autenticidad regional como el viejo baile de *La escoba* y *Las calabazas*, y se integraron nuevos instrumentos (clarinete barítono, violín segundo, viola y chelo, y por último trompas y timbales).²⁶⁸ A partir de 1930 comenzaron a integrarse las primeras orquestas de baile

²⁶⁶ INAH, LP *Tradiciones musicales de La Laguna...*, 1981, énfasis mío.

²⁶⁷ Romero, 1949: 30-31

²⁶⁸ Sepúlveda Saúl, *Arpa Durango*, “Durango, Historia Musical”, [en línea]:

de salón en La Laguna. «En la década de 1940, en todos los municipios de la región, prácticamente, se fueron formando orquestas que desde entonces y hasta la década 1960 amenizaron todo tipo de evento social. Los salones de baile fueron el lugar de moda: El Centro Recreativo Social de Torreón, el Salón Mutualista, salón Churubusco, salón Orquídeas, el Campestre, el 2-17, El Casino de La Laguna, El Cambio No. 3, etcétera».²⁶⁹ Hay quienes afirman que los ritmos europeos al ser bailados en estos lugares donde la gente del pueblo no podía participar «quisieron burlarse de su estilo de música y baile por parecerles demasiado ridículo, naciendo entonces otro tipo de baile que en su tiempo se bailó de “tope y huarachazo”, de “brinquito”, de “talón y punta” o de “corridita”».²⁷⁰ Lo que encontré en Sapioríz es que los estilos que amenizaron las fiestas de estos años fueron el chotis, el paso doble, la polka, el corrido, el vals, las cuadrillas, las jotas, las rancheras, los boleros y las norteñas.

Paralelo a esto se incrementó la infraestructura comunicativa en la región, las innovaciones tecnológicas convivieron con las prácticas musicales precedentes, y en el caso de la canción cardenche se encontró en competencia con el atractivo de los medios masivos. Inicialmente de una hacienda a otra iban los “propios” llevando mensajes escritos “boletas” o mensajes verbales, ellos eran los portadores de las noticias. Con el desarrollo de los medios comunicativos, principales difusores de la música como la radio y la televisión, se hacen presentes primero en las ciudades y después en los poblados más pequeños. La radio llegó a La Laguna en 1927 con la creación de XETB y alrededor de los cuarenta nace XEBP “La Voz de la Laguna”. Durante los cincuenta «en los estudios de la XEDN había programas a diario, entrevistas y eventos que tenían resonancia nacional. Por ejemplo, el espacio denominado *Aficionados de los ejidos*, que era presentado domingo a domingo ante numerosa audiencia».²⁷¹ La televisión llegó a inicios de las años sesenta con XELN Canal 4, «con la llegada de la televisión a Torreón desaparecieron los programas ‘en vivo’ (...) los artistas que surgieron por aquella época fueron: Lorenzo Monteclaro, las hermanas Contreras y el cantante Luis Lozano (...) a partir de los cincuenta, la televisión mexicana comienza a funcionar cotidianamente».²⁷²

<http://www.arpadurango.org/Historia/Durango.-Historia-Musical.html>

²⁶⁹ Cázares, 2006: 60

²⁷⁰ Sepúlveda Saúl, *Arpa Durango*, “Durango, Historia Musical”, [en línea]:

<http://www.arpadurango.org/Historia/Durango.-Historia-Musical.html>

²⁷¹ Mena, 2006: 222-223

²⁷² Mena, 2006: 223

En Sapioríz, a finales de los años cincuenta se escucharon las canciones comerciales en la radio de quienes con esfuerzo ajustaron económicamente para comprarlos. Otro aparato muy recordado, fue el cinematógrafo casero que rentaban de La Loma o del Veintiuno de Marzo.²⁷³ Las películas del *Cine de Oro* llegaron a Sapioríz por esos años. La galera, que en ese tiempo era un inmueble viejo y desocupado, fue acondicionada como el cine del pueblo, Jacinto Luna y María Luisa Valles comentan:

M: ya muy allá yo creo tendría ya uno como unos dieciocho o diecinueve años (por 1958-60) cuando... diecisiete... cuando empezaba a venir un cine de la Loma y daban cine en esa galera, un galerón que estaba acá por allí por el jueguito una casita caída pero estaba muy grande y ahí daban el cine y pos se llenaba del ranchito... ponían una pantalla, una sábana así y le pasaban a uno una película, pos eso sí me acuerdo, sí iba uno pos mi mamá iba a vender allí a la puerta de la galera, allí vendíanos

J: era cuando estaba en sus apogeos Pedro Infante ¡hey!

M: eran de esas de balazos, y todo eso no pos era una gritadera, contentos, felices viendo las películas, cobraban que un peso ¿veda?, cincuenta centavos, entraba uno con un peso

J: uno o cincuenta centavos cobraban.²⁷⁴

En este panorama es fácil imaginar cómo las cardenchas y las canciones de los medios masivos coexistieron en la mitad del siglo XX. Algunos piensan que las cardenchas aparecieron con las haciendas algodoneras y se extinguieron después de la década de 1930.²⁷⁵ En este trabajo no se niegan los importantes cambios que conllevó el nuevo sistema de propiedad, sin embargo considero que la fractura más importante entre los ejidatarios fue la forma en que la adquisición de la tierra originó divisiones políticas. Si hay repercusiones directas sobre la canción cardenche, serían a nivel de la cohesión de sus emisores y receptores principalmente después de 1960, al parecer no se perdió el canto sino un estilo productivo de vida; no obstante, al ser válida la codificación social implicada en estos cantos (mostrada en el siguiente capítulo) su permanencia queda asegurada por lo menos en el siglo XX, como lo demostré en mi trabajo de maestría.²⁷⁶

En cuanto a la música de autor, contamos con la de los maestros Felipe Valdés Leal y Prócoro Castañeda Casales. Felipe Valdés Leal fue un compositor saltillense

²⁷³ Entrevista a Elvira Rodríguez, Jacinto Luna y María Luisa Valles, Aniceto Chavarría y María de Jesús Mora, Sapioríz, Durango, 2008.

²⁷⁴ Entrevista a Jacinto Luna y María Luisa Valles, Sapioríz, Durango, 2008.

²⁷⁵ INAH, 1981 y 1990; Martínez, 1999: 13; Lozano, 2002: 175; Unidad Regional de Culturas Populares de la Laguna, 1991: 13

²⁷⁶ Romero, 2009

nacido en 1899, a quien sus biógrafos lo describen como un personaje que desde muy pequeño tuvo un gran gusto por la música ranchera que constantemente escuchaba cantar y silbar de los trabajadores del campo. En su juventud emigró a Los Ángeles, California, para trabajar en el medio discográfico. Aún sin conocimientos musicales compuso su primera canción, *Échale un quinto al piano*, tema con letra de corte humorístico que se convirtió en un éxito internacional y rompió récord de ventas en aquella época. Poco después escribió el *Corrido de Lucio Vázquez* (conocido con el nombre de *Los Pavos Reales*) el cual se popularizó rápidamente entre los latinos. De ahí adquirió fama y para 1925 se convirtió en director artístico en la compañía discográfica Brunswick Record Corp., en la misma ciudad de Los Ángeles, desde donde impulsó fuertemente la difusión de la música ranchera, al descubrir y apoyar artistas como Javier Solís, Irma Serrano, Los Panchos, Las Hermanas Huerta, Los Alegres de Terán, Las Hermanas Padilla, entre otros. Incluso muchas de las composiciones de Valdés Leal fueron interpretadas por artistas impulsores de la canción ranchera comercial como Lucha Reyes, Matilde Sánchez “La Torcacita”, Amalia Mendoza “La Tariácuri”, María de Lourdes, Lola Beltrán, Lucha Villa, Dora María, Flor Silvestre, Enriqueta Jiménez “La Prieta Linda”, Irma Serrano, Verónica Loyo, Pedro Infante, Jorge Negrete, Javier Solís, Miguel Aceves Mejía, Vicente Fernández, Pedro Vargas, “El Charro” Avitia, Antonio Aguilar, Luis Pérez Meza, Emilio Gálvez, Luis Aguilar, Las Hermanas Padilla, Las Hermanas Huerta, Las Hermanas Águila, Los Hermanos Záizar y Los Alegres de Terán, entre varios más. Felipe Valdés Leal mientras continuaba en la producción musical siguió colaborando con varios compositores,²⁷⁷ sus canciones más destacadas fueron *Besos de papel*, *Échale un quinto al piano*, *Entre copa y copa*, *El ausente*, *Hace un año*, *Mi ranchito*, *Mi destino fue quererte*, *Rosita Alvirez*, *Tú, sólo tú* y *Veinte años*. En 1943 se estableció en la ciudad de México y cuatro años más tarde fue contratado por los Discos CBS. Por su trayectoria e impulso a la música mexicana recibió muchos reconocimientos y homenajes, hasta su muerte en 1988.²⁷⁸ Entre su inmensa producción musical se cuentan canciones, valeses, canción ranchera, boleros, pasodobles y corridos.

²⁷⁷ Como Víctor Cordero Aurrecochea, Gilberto Parra Paz, Manuel Acuña Sánchez, Ramón Ortega Contreras, José Vaca Flores, Luis Moreno, Filemón Pérez Ornelas, Mario Álvarez y Jiménez, Francisco Corchado Vázquez, Pascual Mariscal Barba, José Alberto Sepúlveda, David González Martínez, Fidel Ortiz y Lorenzo Hernández Martínez. En Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), *Biografías, Nuestros Socios y su obra, Felipe Valdés Leal*, [en línea]:

<http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08354>

²⁷⁸ Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), *Biografías, Nuestros Socios y su obra, Felipe Valdés Leal*, íbid.

Y a pesar de inclinarse por la música ranchera, sus piezas tienen un sabor distinto de la música de su tierra natal, viendo en Felipe Valdés el cambio de una época que consolidó a la música de autor como la prototípica de México a través de los medios masivos de comunicación. No obstante algunas piezas de él y de sus contemporáneos llevaron el sello de su origen:

Canción de un preso
autor: Felipe Valdés Leal
(canción ranchera, fragmento)

Pajarillo jilguero tiende tus alas,
toma este ramillete de lindas flores
y llévale el recuerdo a mi adorada
que han de encontrar llorando
y suspirando por mis amores.²⁷⁹

Por una mujer casada
intérprete: José Alfredo Jiménez
(canción ranchera, fragmento)

Por una mujer casada
me dicen que he de morir
mentiras no me hacen nada
si ella me quiere seguir

Para borrar el intento
yo me la voy a llevar
a pasar la temporada
luego se las vuelvo a dar²⁸⁰

Un caso más de la música de autor lo representa la vida y obra de Don Prócoro Castañeda Casales, originario de Cuencamé, Durango y nacido en 1899. Su primaria y sus conocimientos musicales los adquirió en la escuela de la American Smelting and Refining Company (ASARCO), pues esta empresa minera había contratado algunos músicos para formar pequeñas bandas escolares, donde él se inclinó por el estudio del violín, el solfeo y el barítono. La mayor parte de su familia estaba integrada a la música y pronto formarían su propio grupo musical que amenizaba los eventos sociales en Velardeña. Uno de los eventos más impactantes en la vida de este músico fue el arribo del cinematógrafo a principios del siglo XX, pues las películas mudas eran amenizadas con músicos que tocaban en vivo, lo cual lo inspiró. Con el paso de los años Prócoro se convertiría en “un violinista empírico de carácter popular”. Ya en su adolescencia iría a la ciudad de Durango con la intención de formalizar sus estudios musicales, pero por su condición económica no logró ingresar a algún Conservatorio. La turbulencia política y militar de principios de siglo lo llevó a Torreón, pues para 1916 esta ciudad tenía un desarrollo económico muy próspero y sus conocidos músicos le decían que “había mucho trabajo por allá”. El ferrocarril, el repunte algodonero, las carpas (Pathé) y teatros (el Herrera, el Ricardo de la Vega y el Teatro Unión) que proyectaban el cine mudo, las cantinas, los salones de baile, las bandas pequeñas y las tocadas para los

²⁷⁹ Universidad Autónoma de Coahuila, *Felipe Valdés Leal, Cancionero*, s/a : 20

²⁸⁰ Cancionero Norteño, s/a: 28

revolucionarios, fueron el ambiente laboral de Don Prócoro. Con el tiempo perfeccionó su técnica musical y se relacionó con el gremio filarmónico formando parte de la primera Orquesta Sinfónica de Torreón. También contribuyó a la defensa de los derechos laborales de los músicos y fundó la Unión Mutualista de Filarmónicos y luego el sindicato Pro Arte y Trabajo (PAYT) cuyo lema sería “Unión y Progreso”. Ya hecho una personalidad en la música, daba clases, dirigía orquestas y concursaba con sus composiciones. A Don Prócoro le tocó una época llena de influencias musicales extranjeras, pero a la vez de reforzamiento del regionalismo lagunero. A partir de la década de los 20 hasta los 80 (cuando fallece en Los Ángeles, California), este músico no cesó de tocar, componer, enseñar valeses, fox-trots, marchas, pasodobles, tangos, boleros y canciones mexicanas.²⁸¹

Quisiera terminar enfatizando este último género. Con los apartados anteriores referentes a la época colonial, podemos concluir que sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, fueron sentadas las bases culturales de la tradición de estudio debido a la circulación económica, religiosa y festiva que circundó una región cuyos cimientos históricos específicos hicieron surgir una identidad lagunera. La relación de Saltillo con Michoacán, San Luis Potosí, Zacatecas y Jalisco, así como con las ferias de Nuevo México y San Juan de los Lagos, son muy importantes para este trabajo porque dichas relaciones y eventos provocarían ya en el siglo XIX la consolidación, desde la laguna colonial a la moderna, de una *provincia folklórica* como es visible en el mapa 1, en el sentido de García de León (2009), a manera de recomposición de una “pedacería” musical producto del trayecto en un tiempo-espacio determinado.

Como se ha expuesto durante el siglo XIX muchos de los sones, piezas coloniales y piezas de autor conocido fueron esparcidos a lo largo y ancho del país, y en cuanto a lo que Vicente T. Mendoza denomina *canción mexicana* o canción lírica (acompañada por instrumentos) asegura «por lo que toca a México, no solamente mantiene la tradición española de los siglos XVI y XVII ostensible en los instrumentos populares de origen peninsular: arpa, vihuela, rabel, guitarra, sino también conserva formas de acompañamiento: tango, guajira, bolero y seguidilla españoles, también la canción cazurra se manifiesta en las de picaresca intención y de doble sentido en las

²⁸¹ Martínez Morales, 2007

palabras».²⁸² En su obra *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*, es posible detectar varias piezas procedentes de Tlaxcala, Guanajuato, Jalisco, General Terán N.L., Michoacán, Zacatecas y San Luis Potosí, con las que específicamente la canción cardenche comparte frases o versos. A pesar de que dicho ensayo contiene canciones de todo el país, coincide en mucho los lugares de referencia con lo correspondido al proceso histórico de la región lagunera. Y por si fuera poco encontré ocho piezas idénticas a sus pares cardencheras del corpus analizado, la única diferencia es que T. Mendoza las encontró musicalizadas en el siglo XX. A continuación las presento para que podamos compararlas directamente:



Montes Lóbregos
(Mendoza, 1998: 158)

Clasificada por la forma musical:
Carcelaria, 4/4
Procede probablemente de Jalisco.
Recolección de Concha Michel.
Publicada en *Mexican Folkways*.

Montes lóbregos, que de lejos tierras vengo,
me llevan preso, porque amo a mujer casada;
su marido anda diciendo que a traición me ha de matar,

que a la vuelta de una esquina un puñal me ha de atascar.
Y p'a que no ande diciendo yo me la voy a llevar
a que dé su güeltecita y al otro lado del mar.

85. Por montes lóbregos
(canción cardenche)

Por montes lóbregos
de tierras lejanas vengo
vengo atravesando
porque amo mujer casada

Que en una cárcel estoy
por los vicios que yo tengo
de jugar y de enamorar
a cuantas puedo

Y porque te amo mujer
ya gocé de tus placeres
no me queda otro consuelo
más deirme a tomar mezcal

Tu marido anda diciendo
que ha traición me ha de matar
para borrar el intento
ya me la voy a llevar
a darle sus vueltecitas
y de ahí se la vuelvo a traír

El Álamo de Parras
(Mendoza, 1998: 436)

Clasificada según el estilo y forma en que son entonadas. 4/4
Procede de San Luis Potosí, S.L.P., hacia 1908.
Aprendida en una lotería de feria. Comunicó Ladislao Guadalajara, de 63 años, en México, D.F., septiembre 7 de 1953, Vicente T. Mendoza.

Yo ya me voy
para ese Álamo de Parras / y voy deregado
a la estrella del oriente. / Llevo un dolor
que dejé un amor pendiente y/ no más que me

80. Yo ya me voy a morir a los desiertos
(canción cardenche)

Yo ya me voy
a morir a los disiertos,
me voy deregado
esa Estrella Marinera

Sólo en pensar
que ando lejos de mi tierra,
nomás que me acuerdo
me dan ganas de llorar

²⁸² Mendoza, 1998: 11-12



acuerdo
ganas de llorar me dan.

Y a mí no me consuelan / los cigarros de “La Fama”
y a mí no me consuelan / ni las copas de
aguardiente;
llevo un dolor: que dejé un amor pendiente y
no más que me acuerdo/ ganas de llorar me dan.

Pero a mí no me divierten
los cigarros de la Dalia,
pero a mí no me consuelan
esas copas de aguardiente.

Y sólo en pensar
que dejé un amor pendiente,
y nomás que me acuerdo
me dan ganas de llorar.

Pero a mí no me divierten
los cigarros de la Dalia,
pero a mí no me consuelan
esas copas de aguardiente

Sólo en pensar
que dejé un amor pendiente,
y nomás que me acuerdo
me dan ganas de llorar.



Cuiden su vida (Mendoza, 1998: 493)

Clasificada por las ocupaciones, oficios y circunstancias: Ranchera. 4/4
a) Procede de Sayula, Jalisco, hacia 1888. Comunicó el licenciado Marcelino Dávalos de 48 años. Recolección en México, D.F., abril de 1917. Vicente T. Mendoza.

¿De qué se *almiran* de un hombre enamorado,
de qué se *almiran* de que beba vino?
Si bebo vino es por esa mujer.
¡Qué les importa! Cuiden su vida, dejen la mía padecer.

b) Melodía popular armonizada por Manuel M. Ponce. Ediciones Enrique Murgía, México, 1914-1916. Publicada en “Cultura”, t. IV, núm. 4, 1917.

Ando borracho, pero les cumplo,
ando borracho de gusto y placer,
si bebo vino es por esa mujer,
¡Nada les importa! Cuiden su vida, dejen la mía padecer.

¿De qué se admiran de un hombre enamorado?

¿De qué se admiran de que beba vino?
si bebo vino es por esa mujer.
¡Nada les importa! Cuiden su vida, dejen la mía padecer.

13. Ando borracho (canción cardenche)

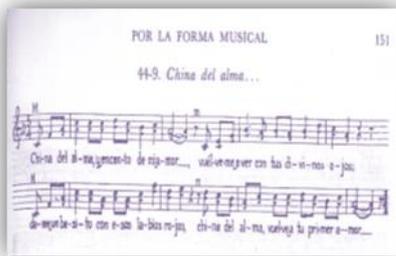
Ando borracho pero les cumplo,
y a naiden le hago una mala parada;
ando borracho pero a naiden le digo nada,
cuiden su vida, dejen la mía disfrutar.

Ando borracho de puro sentimiento,
ando borracho por una joven que amaba;
ella me dijo que con ella no contara,
porque tenía otro hombre mejor que yo.

Ando borracho pero les cumplo,
y a naiden le hago una mala parada;
ando borracho pero a naiden le digo nada,
cuiden su vida, dejen la mía disfrutar.

Ando borracho de puro sentimiento,
ando borracho por una joven que amaba;
ella me dijo que con ella no contara,
porque tenía otro hombre mejor que yo

Ando borracho pero les cumplo,
y a naiden le hago una mala parada;
ando borracho pero a naiden le digo nada,
cuiden su vida, dejen la mía disfrutar.



China del alma
(Mendoza, 1998: 151)

Clasificada por la forma musical. 5/4
Procede de Hacienda de Portezuelos, General Terán, 1915. Comunicó el señor Bernardo García, 52 años. Recolección en Monterrey, N.L., enero 9 de 1950. Recoleció Vicente T. Mendoza.

China del alma y encanto de mi amor,
vuélveme a ver con tus divinos ojos,
dame un besito con esos labios rojos,
china del alma, vuelve a tu primer amor.

Tú que ocupas el campo y las estrellas,
tú que iluminas el alto firmamento,
tú que le robas al hombre el pensamiento,
china del alma, vuelve a tu primer amor.

24. China del alma
(canción cardenche)

China del alma, encanto de mi vida,
tú que me miras con esos negros ojos,
tú que me hablaste con esos labios rojos,
china del alma, vuelve a tu primer amor.

Tú que aluminas el mundo y las estrellas,
tú que aluminas el alto firmamento,
tú que le robas al hombre el pensamiento,
china del alma, vuelve a tu primer amor.

China del alma, encanto de mi vida,
tú que me miras con esos negros ojos,
tú que me hablaste con esos labios rojos,
china del alma, vuelve a tu primer amor.

Tú que aluminas el mundo y las estrellas,
tú que aluminas el alto firmamento,
tú que le robas al hombre el pensamiento,
china del alma, vuelve a tu primer amor.



La chaparrita
(Mendoza, 1998: 172)

Clasificada por la forma musical. 6/8
Aprendido en la Boquilla de La Cahuayana, Michoacán y Jalisco. Cantaba el ingeniero Ernesto Rubio, de 26 años. Junio de 1926. Vicnete T. Mendoza.

Si supieras, chaparrita, cuánto te amo,
porque tú eres el bien de mi vida;
chaparrita, tú serás la consentida
y ándale, ándale, correspóndele a mi amor.

¿Para qué *quero* amores que sean fingidos?

¿Para qué *quero* amores que tengan dueño?

Chaparrita, todas las noches te sueño
y ándale, ándale, correspóndele a mi amor.

21. Chaparrita
(canción cardenche)

Chaparrita, ¿qué has hecho?, ¿qué has pensado?

No me engañes, porque te cuesta la vida.

Chaparrita, tú eres la consentida,
Pero ándale, ándale, mira que ya amaneció.

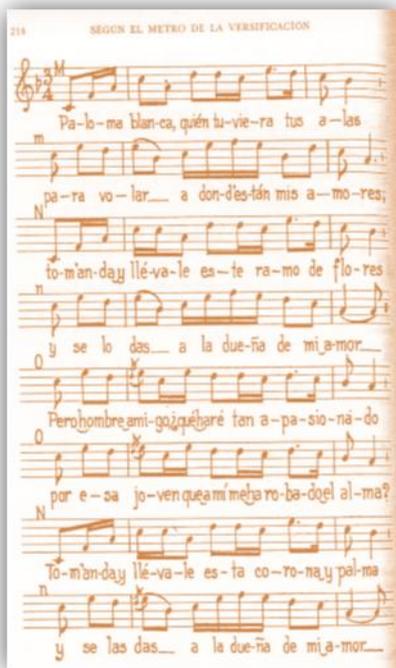
Yo lo que quiero: de tu vista una mirada,
yo lo que quiero: de tu amor un desengaño,
pero chaparrita, las horas se me hacen años,
pero ándale, ándale, mira que ya amaneció.

Chaparrita, ¿qué has hecho?, ¿qué has pensado?

no me engañes, porque te cuesta la vida.

Chaparrita, tú eres la consentida,
pero ándale, ándale, mira que ya amaneció.

Yo lo que quiero: de tu vista una mirada,
yo lo que quiero: de tu amor un desengaño,
pero Chaparrita las horas se me hacen años,
pero ándale, ándale, mira que ya amaneció.



Paloma blanca
(Mendoza, 1998: 214-215)

Clasificada según el metro de la versificación. 3/4

Procede de San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas. Comunicó la señora Petra Guzmán B., de 68 años. Recolección en México, noviembre 25 de 1947.

Paloma blanca, quién tuviera tus alas
para volar a donde están mis amores.
Toma, anda y llévale este ramo de flores
y se lo das a la dueña de mi amor.

Pero hombre, amigo, ¿qué haré tan apasionado
por esa joven que (a mí) me ha robado el alma?
Toma, anda y llévale esta corona y palma
y se las das a la dueña de mi amor.

Chaparrita, ¿qué has hecho?, ¿qué has pensado?

no me engañes, porque te cuesta la vida.

Chaparrita, tú eres la consentida, pero ándale, ándale, mira que ya amaneció.

52. Paloma blanca
(canción cardenche)

Paloma blanca, quién tuviera tus alas
para volar donde están mis amores,
toma y le llevas este ramo de flores
y se la entregas a la dueña de mi amor.

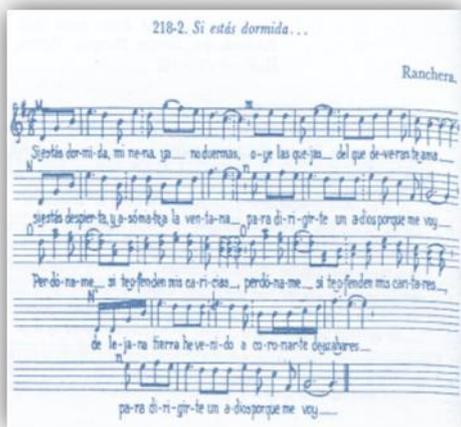
Pero hombre, amigo, como estoy apasionado
con esa joven que a mí me ha robado el alma
toma y le llevas esta corona y palma
y se la entregas a la dueña de mi amor.

Pero hombre, amigo, esa joven yo la quiero
y yo la adoro y la aprecio con el alma,
toma y le llevas esta corona y palma
y se la entregas en sus manos a mi amor.

Paloma blanca, quién tuviera tus alas
para volar donde están mis amores,
toma y le llevas este ramo de flores
y se la entregas a la dueña de mi amor.

Pero hombre, amigo, cómo estoy apasionado
con esa joven que a mí me ha robado el alma,
toma y le llevas esta corona y palma
y se la entregas a la dueña de mi amor.

Pero hombre, amigo, esa joven yo la quiero
y yo la adoro y la aprecio con el alma,
toma y le llevas esta corona y palma
y se la entregas en sus manos a mi amor.



Si estás dormida
(Mendoza, 1998: 420)

Clasificada según el uso a que se destine o la hora en que se cante: Ranchera. 12/8
Procede de San Nicolás de Ibarra, Jalisco, hacia 1885.
Comunicó el señor J. Carranza de 42 años. Recolectó María Teresa Bustos Vargas en México, D.F., septiembre 6 de 1947.

Si estás dormida / mi nena, ya no duermas,
oye las quejas/ del que de veras te ama,
si estás despierta/ asómate a la ventana
para dirigirte un adiós porque me voy.

Perdóname, si te ofenden mis caricias;
perdóname, si te ofenden mis cantares;
de lejana tierra he venido / a coronarte de azahares
para dirigirte un adiós porque me voy.

67. Si estás dormida
(canción cardenche)

Si estás dormida, mi negra,
ya no duermas,
oye los ruegos
del que de veritas te ama.

Si estás despierta
asómate a tu ventana,
para dirigirte un adiós,
porque hoy me voy.

Perdóname
si te ofendo en mis canciones,
perdóname
si te ofenden mis cantares.

Nomás te vengo a decir, mi negra,
y a coronarte de azahares,
para dirigirte un adiós,
porque hoy me voy.

Perdóname
si te ofendo en mis canciones,
perdóname
si te ofenden mis cantares.

Nomás te vengo a decir, mi negra,
y a coronarte de azahares,
para dirigirte una adiós,
porque hoy me voy.



Golondrina mensajera
(Mendoza, 1998: 357-358)

Clasificada por el origen regional: Mensaje, disímulo. 4/4
Procede de (?). Comunicó (?).
Recolectó Miguel Ángel Mendoza, de 32 años. Tomó en México D.F., 23 de septiembre de 1954. Vicente T. Mendoza.

Vuela hacia allá, agraciada golondrina,
toma esta carta y a mi amada se la llevas.
Toma este pomo de olores / y en el pecho se lo riegas,
(y de) ahí que me mande de amor la contestación.

Y en el sobre lleva escrito / que se llama Mariquita,
pero es mentira / pues se llama Jesusita.
Toma este pomo de olores / y en el pecho se lo riegas,
ahí que me mande de amor la contestación.

32. Golondrina mensajera
(canción cardenche)

Vuela, apreciable golondrina,
toma esta carta
y a mi amante se la llevas.

Toma este pomo de olor
y en su pecho se lo riegas,
y ahí le dirás:
que me mande de amor
la contestación.

Y me buscas esa joven
que se llama Mariquita,
y en el sobre escrito lleva
saludos pa' su hermanita.

Toma este pomo de olor
y en su pecho se lo riegas,
y ahí le dirás:
que me mande de amor
la contestación.

Y me buscas esa joven
que se llama Mariquita,
y en el sobre escrito lleva
saludos pa' su hermanita.

Para finalizar, hemos observado que en la Laguna moderna las culturas musicales propias de los ambientes urbanos, tanto de la música de élite y popular, convivieron con aquellas prácticas relacionadas con grupos muy específicos y externos, como también es el caso de *las reliquias* llegadas de Zacatecas. Un acercamiento muy interesante a éstas últimas trata acerca de esta práctica religiosa popular, difundida en todos “los círculos sociales” (como los autores dicen) en su región de origen, tanto “altos” como “bajos”, mientras que en la Comarca Lagunera sólo se practica en “los círculos sociales bajos”.²⁸³ También podemos percatarnos que a excepción de las pastorelas, el resto de las manifestaciones del Canto Cardenche también permanecieron en los estratos de subalternidad. Sin embargo y como veremos en el siguiente apartado, la canción cardenche da un giro especial por el nacionalismo ya cimentado y por el regionalismo y las nuevas necesidades discursivas emergentes.

²⁸³ Chong, *et al.*, 2011

POR DISCURSO “LOS ÚLTIMOS CARDENCHEROS”

En observaciones de campo previas acerca de la relación entre las instituciones culturales de diferentes escalas de gobierno con los huapangueros nahuas y téenek de San Luis Potosí, así como con los jaraneros zoque-popolucas del sur veracruzano,²⁸⁴ tuve la oportunidad de conocer los discursos que cada parte suele argumentar sobre aquellos fenómenos llamados tradicionales; y gracias a estos acercamientos pude estar más alerta en lo que respecta a la tradición de estudio.

Por tanto, en este apartado reflexiono acerca de lo que se ha dicho públicamente sobre el Canto Cardenche. Mencioné en la introducción de esta tesis que el LP del INAH de 1978, “Tradiciones musicales de la Laguna. La canción cardenche”, fundó las bases de lo que posteriormente se habría de argumentar sobre esta tradición. De manera general, podríamos decir que en México la construcción de las músicas “tradicionales” ha sido un proceso originado en diferentes contextos de interpretación, recepción y uso, como por ejemplo el de las ideologías novohispanas, las nacionales y ahora las transnacionales. En lo que respecta a lo caracterizado como “cardenche” sugiero aproximarnos a través de un modelo de abstracción que Max Weber (1964) llamó el *tipo ideal*, y que en nuestro país el tipo ideal de lo cardenche pudo haberse heredado de un contexto nacionalista.

Para Weber el *tipo ideal* es formado a partir de la acentuación y síntesis de cualidades y elementos de ciertos fenómenos dados, a manera de generalización del fenómeno. Por ello el tipo ideal no se encuentra de manera empírica en la realidad, sino como construcciones hipotéticas, ya sea sobre individuos históricos, o elementos abstractos de la realidad histórica, o sobre las conductas de un carácter particular. De tal modo que habrá ciertos rasgos que pueden ser considerados *esenciales* según quien estudie el objeto, es decir, la construcción del tipo ideal incluye una *valoración subjetiva* de un aspecto determinado, y esa valoración depende obligatoriamente de la cultura y las concepciones del sujeto que está frente al fenómeno.²⁸⁵

²⁸⁴ Ver por ejemplo mi tesis de licenciatura en Etnología, *Los motivos de un escenario. Contextualización social del Encuentro de Jaraneros en San Pedro Soteapan, Veracruz*, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2004.

²⁸⁵ Weber, 1964

Siguiendo a Weber y debido al peso histórico y a la autoridad conferida a las instituciones, en este caso el Instituto Nacional de Antropología e Historia²⁸⁶ ofreció una explicación que con el paso del tiempo se convirtió en un modelo de referencia sobre los cantos de amor y desprecio de la tradición cardenche. Así detecté que el tipo ideal cardenche contiene principalmente tres elementos: 1) los sujetos en contexto que valoran subjetivamente al objeto y a los sujetos propietarios o “portadores” del objeto, 2) el objeto mismo y 3) los sujetos de quienes se dice que “portan” el objeto. De cada uno de estos elementos al parecer fueron seleccionados ciertos rasgos por considerarse valiosos, los cuales fueron sintetizados y acentuados para formar un discurso alrededor de la *canción cardenche*.

Comencemos por el penúltimo elemento, el canto en sí mismo. El disco del INAH presenta a las “Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche” (reeditado en 1981, 1990 y 2002) pero no de manera aislada sino dentro de la serie *Testimonio Musical de México*. Cabe destacar que esta serie surgió con el objetivo de recopilar sistemáticamente la música tradicional por regiones, aquella música que una vez grabada se constituyera en el patrimonio cultural de la nación, por lo que es la colección sonora más importante de la Fonoteca del INAH.²⁸⁷ En este LP el objeto central es la *canción cardenche* y es mostrada institucional y por lo tanto oficialmente como una tradición musical de la Laguna, o sea de la región interestatal de Durango y Coahuila. Se le atribuye su carácter tradicional por la creencia hipotética, más no por investigaciones históricas, de que procede del siglo XIX. Es notable que para cuando se construye este discurso es el siglo XX, es decir, a partir de aquí se determina que es antiguo o tradicional por el paso de un siglo de diferencia. En el cuadernillo del acetato, la canción cardenche es presentada como un género musical y un estilo interpretativo, y a la vez es enmarcada dentro de las tradiciones laguneras no religiosas, de origen “eminente campesino” que toma el mismo nombre de una cactácea de la región;

²⁸⁶ Dependencia federal de origen cardenista de 1939 para la preservación, protección y difusión del patrimonio arqueológico, antropológico e histórico de la nación mexicana, cuyos antecedentes los encontramos en varias instituciones como el Museo Nacional Mexicano (creación de Guadalupe Victoria, en 1825), el Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia (en 1865 por parte de Maximiliano de Habsburgo), el Museo de Historia Natural y el Museo Nacional de Arqueología y Etnografía (división hecha por Porfirio Díaz en 1909), la Dirección de Estudios Arqueológicos y Etnográficos (en 1917, por parte de la Secretaría de Agricultura y Fomento), la Dirección de Antropología (de esta última dependencia y que en 1925 se incorpora a la Secretaría de Educación Pública, SEP), la Dirección de Arqueología y la Inspección General de Monumentos se fusionan para crear el Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos de la SEP.

²⁸⁷ Muratalla, 2009

practicada en los basureros de las haciendas algodoneras por los peones, y después por los trabajadores agrícolas; escuchada “por lo menos, desde finales del siglo pasado (XIX)” y aún vigente durante los años de 1930; con la posibilidad de haber nacido en el poblado actual de La Flor de Jimulco (Coahuila) o incluso fuera de Durango y Coahuila (enfaticando Zacatecas), debido a la confluencia “de personas venidas de muy diversos y a veces distantes lugares” a causa del auge algodonero. Se enuncia también el nombre de “cardencheros”, la actividad agrícola y la época a la que se les asocia, el carácter colectivo del canto y su ejecución desafinada y pausada “a capricho” de sus intérpretes. A partir de estas grabaciones se da la primera y la que se convierte en la definición prototípica de la canción cardenche:

Es un género polifónico que se canta siempre a 3 o 4 voces distintas y *a capella*. Se dice que en épocas pasadas llegó a cantarse a 5 voces. Los grupos de *cardencheros* distribuyen las voces de acuerdo a su tesitura. Cada una de las voces posee un nombre popular; así quienes cantan la voz más grave -llamada en la región el *fundamental*-, se conocen como los que hacen *la marrana* o *el arrastre*. Otra voz, la más aguda del conjunto, es conocida con el nombre de *la contralta*, a veces llamada también *arrequite* o *requinto*. Se dice que el requinto se usa sobre todo en los cantos de *Pastorelas*, y en este caso representan la cuarta voz, todavía más aguda que *la contralta*. Se añade que cuando no existe la cuarta voz, la tercera, es decir *la contralta*, toma su lugar. Otra voz es *la segunda*, la voz intermedia que frecuentemente lleva la melodía (INAH, 2002 [1978], s/p).

El objeto canción cardenche es valorado por ser antiguo, campesino, de posible origen lagunero (por eso la llaman cardenche, del cardo regional), de posible vigencia hasta 1930 y por lo tanto en vías de extinción para la fecha en la que se hizo la grabación (1978), de carácter colectivo y relativamente autónomo (“a capricho” de sus intérpretes). Este LP muestra por música tradicional de la región lagunera tanto a las canciones cardenchas y acardenchadas, a los corridos y tragedias acardenchados, así como a los bailes colectivos, a las marchas y a algunos versos de pastorelas. Si bien se da la primera definición del género cardenche, como se expuso párrafos arriba, sólo se define a partir de la canción cardenche, a la cual se le atribuyó en estas grabaciones un origen hispánico.

Sobre los *sujetos de quienes se dice que “portan” el objeto*, según este LP son los campesinos que cantan cardenches con las únicas finalidades de divertirse y socializar:

Los campesinos que gustaban de reunirse para cantar cardenches –es decir los cardencheros– lo hacían todas las tardes y noches “después de la labor”. Se dice que era todo un acontecimiento escucharlos en la época de la pizca del algodón, cuando también algunos de los “bonanceros” que venían a ella se integraban al conjunto, y todos los demás trabajadores escuchaban mientras jugaban cartas; en éstos momentos era frecuente que se pasara “un traguito” para entonar las voces (INAH, 2002, s/p).

La descripción de estos campesinos o peones algodoneros lleva a figurarnos una población laboral fija y otra inmigrante, quienes al parecer establecen relaciones pacíficas bajo los efectos del alcohol. A éste último se le considera cuasi obligatorio para entonar las voces o practicar los cantos a capella. La combinación de estratos sociales bajos, alcohol, juegos de cartas y canciones, nos transporta en mucho a la representación idílica del México rural como resabio del imaginario que arranca con el nacionalismo mexicano.

Acerca de los sujetos en contexto que valoran subjetivamente al objeto y a los sujetos propietarios o “portadores” del objeto, trataré primero con la situación contextual que da cimientos a la elaboración de “lo cardenche” pues se considera un objeto “tradicional” y “mexicano”.

Ciertamente en México *lo tradicional* y su par *lo mexicano* históricamente estuvieron asociados al surgimiento del estado-nación, donde frecuentemente algunas expresiones musicales anteriores al siglo XIX sirvieron de pilares emotivos a la patria naciente, aquellas necesarias para crear la identidad o el sentimiento de pertenencia a una nación integracionista sí, pero con muy poco respeto por las minorías étnicas.²⁸⁸ Desde el enfoque histórico, Eric Hobsbawm y Terence Ranger (1983) ya nos han advertido que el tomar elementos legítimos del pasado para propósitos políticos del presente, fue una constante por ejemplo en la edificación de las identidades nacionales

²⁸⁸ En un vistazo al patriotismo criollo de finales del siglo XVIII y el nacionalismo de principios del XIX eran ya síntomas tempranos de la integración nacional, cuando la recolección exhaustiva de los rasgos definidores del pasado fue elaborada principalmente por la generación de la Reforma a través de la educación, la literatura, las artes, los símbolos nacionales y el fortalecimiento del Estado y su transformación legal (Florescano, 1997: 434). Sin embargo, las Leyes de Reforma atacaron las bases económicas y agrarias de los grupos indígenas, fundamento de su identidad cultural, al favorecer el capitalismo agrícola. Al crear los símbolos nacionales también se creó una idea del indio que se integraba a la nación para ser “desindianizado” o “mexicanizado” (Stavenhagen, 2005: 2-4). La idea de la integración nacional fue (y sigue siendo muy compleja) pues Annino (2003: 413) refiere que en nuestro país hubo dos tipos de naciones la *nación en estado natural* (el referente de los pueblos) y la *nación constituida* (el referente de los congresos constituyentes), y hay que entender que esta distinción se hizo en varios periodos históricos (Annino, 2003: 413).

europeas del siglo XIX, en donde fue necesario *modificar* o *inventar* tradiciones hechas con elementos culturales del pasado para usos ideológicos correspondientes a la época. Muchas de las tradiciones inventadas desde los estados-nación proclaman ser muy antiguas pero fueron creadas después de la Revolución Industrial y su objetivo fue borrar las líneas de clase, al hacer uso del acervo de las culturas subalternas por los grupos que sustentan la hegemonía o los medios ideológicos para generar convencimiento político; ya sea resaltando un hito histórico o ya sea que con los materiales genuinamente antiguos se inventaran tradiciones con propósitos nuevos, instalándolas rápidamente en el imaginario de sus gobernados. Y México no fue la excepción. En la creación de los símbolos patrios, el nacionalismo cultural de los siglos XIX y XX²⁸⁹ simplificaba y a la vez generalizaba a la nación creando estereotipos de las regiones a través de figuras y estilos musicales como el jarabe, el corrido, la canción mexicana, el danzón, el indio, la china poblana, la tehuana, el negro, entre otros, bajo la consigna: «un solo país, con un solo territorio, con una sola historia y con un solo lenguaje, (...) parecía también ser la consigna del cine nacionalista mexicano».²⁹⁰ Concretamente en el siglo XX, el *cine de oro*²⁹¹ fue un retrato fiel del esfuerzo por colocar masivamente en el imaginario colectivo aquellos símbolos inventados²⁹² para representar a la nación. El son jarocho, el son huasteco, los mariachis con trompeta, entre otros géneros, podían toparse para estallar en la estampa de *lo mexicano* en la pantalla grande. Entonces lo tradicional y lo mexicano comenzaron a convivir en el mismo espacio semántico. Ambos derivaron en un conjunto de elementos seleccionados y reformulados desde épocas atrás para crear un discurso territorial, simbólico y

²⁸⁹ A pesar de las batallas ideológicas sobre los símbolos nacionales, fructificaron buena parte de los cimientos de la nueva identidad cultural que posteriormente se refinaría con el nombre de *patrimonio*, entre ellos tenemos por ejemplo la obra *México a través de los siglos* (1884-89), la creación de la Inspección General de Monumentos Arqueológicos de la República (1885), la publicación de los *Anales del Museo Nacional* (1877), la *Geografía de las lenguas* y *Carta etnográfica de México* en 1964 y la *Historia antigua y de la conquista de México* (1881) de Manuel Orozco y Berra, los *Monumentos del arte mexicano antiguo* (1889) de Antonio Peñafiel, el *Diccionario de mitología náhuatl* (1908) de Cecilio Robelo, la publicación de códices y textos de Francisco del Paso y Troncoso, la fundación de Escuela Internacional de Arqueología y Etnografía Americanas, las obras *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1855), *México y sus alrededores* (1855-56), *Las glorias nacionales* (1867-1868), *México y sus costumbres* (1872), *Hombres ilustres mexicanos* (1873-1875), el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (1885) de Antonio García Cubas. Toda esta serie de estampas «mostraban sus diversos rostros a través del tiempo, sus paisajes y personajes diagnósticos, anudados en el hilo de la historia nacional» Florescano, 1997: 448-453.

²⁹⁰ Pérez Monfort: 2007: 320

²⁹¹ Se nombra así a toda la producción de largometrajes hechos en México entre los años de 1936 y 1957, que fue apoyada considerablemente por Estados Unidos como estrategia *mass media* para mantener el control sobre nuestro país durante la Segunda Guerra Mundial.

²⁹² En el sentido de Hobsbawm, *The invention of tradition... Ibid.*

emocional requerido para provocar en el corazón de sus compatriotas la pertenencia a la nación mexicana. En esta continuidad nacionalista hoy día sería factible musicalizar, por ejemplo, alguna película del cine de oro con la única pieza registrada de la tradición cardencheña que podríamos considerar “canción mexicana” por ser afinada y melodiosamente cantada por el ensamble ciudadano de Torreón, Coahuila, compuesto por Jaime de Lara y los hermanos Ernesto, Alberto y Carlos González Domene bajo el título *Sale la luna y se mete el sol*.²⁹³

Con el paso de los años, sobre todo a partir del último tercio del siglo XX, en México las necesidades identitarias regionales y locales hallaron salida en la ideología de la *revitalización (revival)* y del *rescate*²⁹⁴ de las entonces llamadas tradiciones *populares* o relativas al “pueblo” como entidad política.²⁹⁵ Pero ¿rescatar *qué* de *quién*? Desde el centro del país, la política cultural a seguir fue rescatar a las músicas, no así a los músicos, del tiempo, del olvido, de una supuesta muerte e incluso del nacionalismo surgido del mismo Estado, donde paradójicamente el consumo de *lo cultural* y la creación de *públicos* exigieron la formación de *grupos* y *escenarios* que implicaba ya un cambio considerable para las culturas musicales y sus hacedores. Sin embargo nunca se dejó de lado la intención paternalista de ayudar a “desarrollar”, “prestigiar” y “ennoblecere” la cultura ahora considerada “superior” del país.²⁹⁶ Así comenzaron en México los “primeros auxilios” a lo que concebimos actualmente como tradiciones de *culturas populares*.²⁹⁷ De hecho la creación de las unidades regionales de la Dirección General de Culturas Populares representó un esfuerzo por descentralizar la

²⁹³ Séptima pieza de la cara A de la primera grabación LP “Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardencheña”, de la serie *Testimonio Musical de México*, Número 22, 1978. Para escuchar *Sale la luna y se mete el sol* [en línea]: <http://www.youtube.com/watch?v=a-xpZVQjgOk>

²⁹⁴ Sobre dos polos opuestos en el tema de la apropiación contemporánea del pasado bajo esta ideología, Marina Alonso (2008) ha dado cuenta de la invención y el uso de la música indígena a cargo del Estado mexicano y de los mismos antropólogos. Por otra parte, de las tradiciones con mayor éxito monetario y llamémosle “evolutivo”, Ishtar Cardona (2006) le ha seguido la huella al son jarocho donde afirma que entre los actuales jaraneros “las lecturas que se realizan sobre la ‘tradición’ y qué hacer con ella son múltiples”. Entrevista a la socióloga y profesora de la UNAM, Dra. Ishtar Cardona, México, D.F. 10 de septiembre de 2010.

²⁹⁵ Sevilla, 1990: 29

²⁹⁶ Díaz, “En la casa de los espejos...”, Op. Cit.

²⁹⁷ En mi tesis de licenciatura en Etnología, *Los motivos de un escenario. Contextualización social del Encuentro de Jaraneros en San Pedro Soteapan, Veracruz*, ENAH, 2004, doy cuenta de la problemática interna de este poblado zoque-popoluca, donde las políticas culturales de rescate y revitalización de la tradición jaranera provoca dinámicas de negociación muy diversas entre los indígenas y el gobierno local.

administración pública de la cultura.²⁹⁸ También surgieron premios y eventos artísticos que sirvieran de estímulo a los que institucionalmente se consideran “portadores” de las tradiciones, el ejemplo federal más grande es el Premio Nacional de Ciencias y Artes creado en 1945,²⁹⁹ no obstante es hasta 1983 que se le agregan los rubros Artes y Tradiciones Populares.

Pero esa ideología de rescate tuvo su correspondencia «con la crisis del Estado-Nación y de su soberanía atacada simultáneamente desde arriba (el poder de las firmas multinacionales y la dominación hegemónica de las grandes potencias) y desde abajo (las reivindicaciones regionalistas y los particularismos culturales)». ³⁰⁰ En la década de 1980 con la presión internacional de las ofertas al turismo cultural y la creación de la *World Music* como estrategia comercial de las disqueras multinacionales (Sony, BMG, Polygram) los estudios de mercado aconsejaron la integración en un sólo concepto de “músicas del mundo” a todas aquellas ya clasificadas en sus países como música tradicional, folk, étnica o local, aquellas «que suelen ser de difícil categorización para el gran público... para satisfacer ciertos valores estéticos occidentales considerados universales homogeneizando bajo el concepto de música universal todo este segmento musical». ³⁰¹ Después del nacionalismo, aparece otra vez una integración desigual de la

²⁹⁸ La Dirección General de Culturas Populares es un órgano perteneciente al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes creado este último en 1988 para independizarse de la SEP.

²⁹⁹ Los institutos, consejos, órganos o asociaciones de cultura pueden apoyar ciertas propuestas locales para participar en el Premio Nacional de Ciencias y Artes, el cual se otorga para promover el desarrollo científico y cultural del país a través de un reconocimiento oficial y un estímulo económico por parte del gobierno federal. Este premio fue instaurado desde 1945 durante el sexenio del presidente Manuel Ávila Camacho. Sin embargo es hasta 1983 que se agregan más campos de premiación entre ellos el de Artes y Tradiciones Populares. Desde 1944 se precisa el objetivo principal del galardón: «Para el cabal *desarrollo de la cultura superior del país*, es necesario el impulso gubernamental decidido, que a la vez que otorgando un premio en metálico a quienes por sus actividades dentro del campo de la cultura lo merezcan, entrañe el más alto honor que la nación pueda otorgar a quienes ponen sus mejores esfuerzos en la tarea de *prestigiarla y ennoblecerla* ante sí y ante los demás países del mundo» (Énfasis mío) Díaz Arciniega, Víctor, “En la casa de los espejos: El Premio Nacional de Ciencias y Artes” en edición digital de la revista *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, Vol. 16, documento 211, [en línea]:

<http://www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc16/211.html>

³⁰⁰ William J. Lapierre, 1984: 197, en “L’Identité collective, objet paradoxal: d’où nous vient-il?” *Recherches Sociologiques*, Vol. XV, núm. 2/3, pp. 195-206. Citado por Giménez, 2008: 1.

³⁰¹ Basta una mirada a la wikipedia, portal donde abundan las definiciones más comunes, buscando por la palabra World Music: «Estamos hablando de unas músicas que se entienden formando parte de un gran paquete de la producción simbólica del tercer mundo, dentro de nuestra clásica perspectiva evolucionista entendido pues como subdesarrollado, de unas músicas que merecen todo nuestro paternalismo, están en vías de extinción y que por todas estas razones y por mucho que las celebremos, siempre ocuparán en nuestra escala de valores una posición de inferioridad» Martí, Joseph [en línea]:

http://es.wikipedia.org/wiki/World_music

diversidad cultural, pero ahora a escala transnacional y con su respectiva dosis de distanciamiento, racismo y neocolonialismo conceptual donde los países que producen ese “tipo” de músicas son los tenidos por subdesarrollados y periféricos al centro del poder mundial. Lo explotable en estas músicas locales como nuevos nichos de mercado es la *autenticidad*, ésta «es el principal producto que está vendiendo la industria del entretenimiento global»;³⁰² lo que se le ofrece a la gente es la experiencia de tener en sus manos un producto “tan auténtico” y “tan antiguo” que se encuentra “en vías de extinción”.

¿Y en medio del nacionalismo y los contextos comerciales, cómo ha sido el trato para la tradición cardenchera? Podríamos decir que casi todo comenzó con el encuentro del líder lagunero Arturo Orona (de la Unión de Sociedades Ejidales y posteriormente Delegado Mundial de la Paz), los hermanos Ernesto y Alberto González Domene (impulsores de la cultura regional),³⁰³ el musicólogo Roberto Portillo y la etnóloga Irene Vázquez Valle (de la fonoteca del INAH). Las necesidades personales, regionales y nacionales hicieron eco por la confluencia entre estos representantes de la política, la cultura, la antropología y la musicología de la segunda mitad del siglo XX. Por su parte, la etnomusicóloga Monserrat Palacios afirma que «Don Arturo Orona, hermano del ya clásico cardenche Don Francisco Orona (de la Flor de Jimulco), fue un líder campesino con aspiraciones de poder político y su estandarte fue La canción cardenche. Sus compadres –cadencheros y campesinos- de toda la vida, fueron preparados por él para, *cantos mediante*, postularse como líder político más allá de la Laguna. Es a él a

Joseph Martí Pérez, también afirma «el fenómeno de la actual globalización borra diferencias, pero no elimina la necesidad de la articulación social» en *Música y etnicidad: una introducción a la problemática*. TRANS-Revista Transcultural de Música, TRANS 2, Artículo 9, 1996, [en línea]:

<http://www.sibetrans.com/trans/a283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematica>

Por su parte Ana María Ochoa señala «Las músicas del mundo crean su experiencia de autenticidad a través de medios simbólicos cuya diferenciación depende vitalmente de una construcción en la cual se borran las diferencias originales [...]. En este escenario las fuerzas y procesos de producción cultural se dispersan y se rompen sus referencias a cualquier tiempo y lugar, aun si precisamente las tradiciones locales y la autenticidad es el principal producto que está vendiendo la industria del entretenimiento global. Así, desde esta lectura, world music aparece como el paisaje sonoro de un universo que bajo toda la retórica de raíces, ha olvidado su propia génesis: las culturas locales». Ochoa, Ana María, El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música, TRANS-Revista Transcultural de Música, TRANS 6, Artículo 10, 2002, [en línea]:<http://www.sibetrans.com/trans/a231/el-desplazamiento-de-los-discursos-de-autenticidad-una-mirada-desde-la-musica>

³⁰² Ochoa, 2002, *Ibíd.*

³⁰³ Ernesto y Alberto González Domene son los mismos que cantan en esta grabación la pieza *Sale la luna y se mete el sol*, citada páginas arriba.

quien se debe la razón de la existencia del primer disco Lp grabado por el INAH en los años setenta». ³⁰⁴

Del basurero al escenario (frase de Palacios para referirse al debut institucional de esta tradición) ³⁰⁵ surge el LP del INAH. Con esta grabación emerge la canción cardenche desde el uso del pasado con propósitos políticos nuevos, por supuesto ya cimentado en nuestro país y dinamizado por personajes clave de la época. De esta manera *lo cardenche* descansó desde un inicio, en su inclusión dentro del repertorio de los fenómenos considerados tradicionales pertenecientes al patrimonio de la nación mexicana. Además, en la realidad histórica de la década de los 70, los argumentos predominantes en un elevado número de tradiciones giraron en torno a la acentuada preocupación por dos elementos: el posible origen y fin del fenómeno. Por ende, la tipificación ideal de la *canción cardenche* como un fenómeno que desde 1978 hasta el día de hoy “está a punto de acabarse”, sigue ofreciendo un modelo justificador de la intervención institucional, académica y personal. ³⁰⁶ El nombre de “cardenche”, su explicación como forma de la socialización de los peones algodoneros, la hipótesis sobre su origen a finales del siglo XIX y su decadencia a partir de 1930, son los argumentos recurrentes cuando se dice algo sobre estos cantos “de amor y de desprecio”; de tal modo que el estereotipo y la *institucionalización* de la tradición cardenchera se impusieron principalmente con ellos a través de este LP. Entendamos por institucionalización al proceso donde un fenómeno u “objeto” es definido y administrado de manera formal por un discurso dominante que busca el convencimiento e insta la norma para mantener el *statu quo* del Estado a través de sus instituciones culturales o aparatos ideológicos, en sentido de Althusser. ³⁰⁷ Ello implica tomar algunos rasgos y amoldarlos según criterios estético-políticos convenientes. La elección del término *cardenche*, en vez de “cantos de basurero” como también se les conoce, es una clara indicación de la mirada romántica heredada del nacionalismo requerida para su éxito social, pues en una especie de lema en las presentaciones artísticas alude a la

³⁰⁴ Palacios, 2007: 58, énfasis mío.

³⁰⁵ Palacios, 2007: 67

³⁰⁶ Algunos apuntes sobre el tema los expuse en “Ensamblajes epistemológicos... o la construcción del conocimiento sobre la polifonía lagunera”, en el VI Foro de Música Tradicional del Museo Nacional de Antropología e Historia (2010), Revista *Antropología*, Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Nueva Época, Enero-Abril, 2011, pp. 72-77

³⁰⁷ Althusser, 2003 (1969).

metáfora “del amor que duele como espina clavada en el corazón”.³⁰⁸ Indudablemente a partir de las grabaciones del INAH podemos reconocer la misma argumentación ofertada a través de innumerables sitios de internet, desde la Wikipedia, el Youtube y los blogs personales hasta los encuentros académicos sobre patrimonio cultural, las bibliotecas digitales, los diversos sitios de los Ayuntamientos de la Laguna, y en largo y cortometrajes.³⁰⁹ Incluso algunas cardenchas se pusieron de moda como las piezas “Al pie de un árbol” y “Yo ya me voy a morir a los desiertos”, que han sido interpretadas por Los Folkloristas, Nacho Cárdenas, Muna Zul, Juan Pablo Villa, Jaguares, Lila Downs, entre otros.

Casi ocho años después del disco del INAH comenzaron a surgir otros trabajos que continuaron o modificaron los elementos valorados a partir de esta primera grabación. Presento en seguida a varios *sujetos que tanto individual, colectiva o institucionalmente imprimieron una valoración en sus trabajos acerca del objeto y los sujetos propietarios o “portadores” del objeto*. Dicha valoración la resalto en negritas.

En 1986 sale el disco del etnomusicólogo Héctor Lozano *El canto cardenche: cardenchas y tragedias de La Flor de Jimulco*, editado por el PACMYC. Cuyo motivo principal es brindar un Homenaje póstumo a Don Francisco Orona Martínez, Andrés Adame Cervantes, Francisco Beltrán Hernández «**Portadores** de la tradición polifónica de la Región Lagunera». Estas grabaciones además tienen la finalidad de **ser «utilizadas para la imitación** de estas canciones por los grupos de personas que así lo deseen, tomadas **directamente** de los señores cardencheros, y que esta interpretación no recaiga exclusivamente en los habitantes de los pueblos que **aún lo practican**».

En diciembre de 1986 y mayo de 1987 el compositor e investigador Mario Kuri Aldana, la maestra Hilda Pous y el investigador Vicente Mendoza Martínez «realizaron un trabajo de campo, respaldado por el Instituto de Culturas Populares, para grabar la

³⁰⁸ INAH, *Tradiciones musicales de la Laguna. La canción cardenche... ibid.*

³⁰⁹ Ver por ejemplo: “Al pie de un árbol” orquestada con chelo para una de las películas de Juan Antonio de la Riva, pieza 20 del disco *Pueblo de Madera*; algunas referencias en línea:

El cardenche, una recuperación en proceso:

<http://jojuzapalps.wordpress.com/2009/10/06/el-cardenche-una-recuperacion-en-proceso/>

“...a morir en los desiertos”. *Breve nota sobre el canto cardenche:*

http://macuala.blogspot.com/2009_08_01_archive.html

La canción cardenche, Publicaciones discográficas de la DGCP:

http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=discografica_dgcpi&table_id=27

Canción cardenche, video Montenegro Producciones:

<http://www.youtube.com/watch?v=n30BkNCnWbo&feature=related>

música de La Comarca Lagunera (incluida La canción cardenche) y “las memorias” de los músicos de la región. Las grabaciones se realizaron en cinta carrete de 5 pulgadas. El resto del material conseguido durante el trabajo de campo se encuentra como parte del Acervo del Museo de Culturas Populares en México, D.F. sin editar. Una pequeña selección de este trabajo se editó en 1992 dentro de la Colección de Música Popular coordinada por la Dirección General de Culturas Populares». La selección editada salió por parte de Vicente Mendoza Martínez *La Canción Cardenche*, Colección “Música popular”, No. 6, de la Dirección General de Culturas Populares, el INAH, el CNCA y el INI. Aquí aparecen las grabaciones de los corridos acardenchados de La Flor y la canción cardenche de Saporíz, donde **se define a la canción cardenche por canción popular mexicana y ya no de origen hispánico como en el LP del INAH, se describen las voces y el nombre cardenche siguiendo las notas del INAH, y se describe la dinámica grupal** mientras se cantan las cardenchas «es particularmente interesante ya que **emplea desde palabras apenas musitadas, hasta frases con un volumen desgarrador, pasando por inesperados silencios que hacen impredecible la frase siguiente**».³¹⁰

En 1987 Mario Kuri-Aldana, incluye varias piezas cardenchas en la sección “Canciones de otras regiones” dentro del *Cancionero Popular mexicano*, Vol 1, CNCA y DGCP, México, D.F. Este cancionero tenía el cometido de compilar las canciones populares de todo el país agrupadas por géneros (boleros, corridos, son jarocho, etcétera), sin embargo las canciones cardenches no encuentran acomodo y se incluyen en el apartado de “canciones de otras regiones” porque «las canciones ahí incluidas, más que pertenecer a un **género** se han agrupado en “entidades federativas” por **no haberse conseguido suficiente material**».³¹¹

A partir de la difusión que comenzaron a tener los dos grupos musicales conformados por el impulso institucional, los cardencheros de la Flor de Jimulco y los de Saporíz, fueron invitados a varios eventos regionales y culturales para presentar sus cantos en pláticas y eventos de temática tradicional, Palacios nos informa de la participación cardenchera en el festival “Border Folk” que se celebra en el Parque Nacional de Chamizal en Nuevo México, Texas, EU., en 1988. El programa de mano

³¹⁰ Palacios, 2007: 364

³¹¹ Palacios, 2007: 379

del evento enfatizó que “La canción cardenche es un canto a tres voces *a capella* de **auténticos campesinos**”. También hubo presentaciones en el II Encuentro regional de cultura popular, Lerdo (Durango) en 1992; en el “Encuentro Estatal de Museos comunitarios y el patrimonio histórico arquitectónico” en el Municipio de San Juan de Guadalupe, Durango, en 1998; y en el “Encuentro regional de la planta medicinal” llevado a cabo en el Museo de “la minería” en Durango, en 1999.³¹²

Las cardenchas también llegaron a los espacios académicos en la década de los ochenta. En el *Coloquio de historia de la música en la frontera norte* organizado por el Comité Mexicano de Ciencias Históricas, llevado a cabo en Monterrey, en 1985, se presentaron dos ponencias entorno a la canción cardenche. Ambas describieron las características de la canción, las particularidades de la región y de sus pobladores y el uso de la polifonía como rasgo notable y alentaron a la **recuperación de manifestaciones musicales olvidadas e incluso desconocidas del México norteño**, en continuidad con el discurso ya trazado para esta tradición. Las ponencias fueron publicadas en 1989: Luis Alberto Ramírez “La canción cardenche”, en *Música en la frontera Norte. Memorias del coloquio de historia de la música en la frontera norte*, ed. Comité Mexicano de Ciencias Históricas, México, D.F., en pp. 67-72; y la de Juan Antonio Martínez “Una aproximación al canto cardenche y sus intérpretes. El caso de la Región Lagunera”. En *Música en la frontera norte. Memorias del Coloquio de historia de la Música en la frontera norte*, ed. Comité Mexicano de Ciencias Históricas, México, D.F., en pp. 73-76³¹³

Por la coedición de la Unidad Regional la Laguna de Culturas Populares, el CONACULTA y el Ayuntamiento de Torreón, en 1991 surge el cancionero *La canción cardenche. Tradición musical de la Laguna*. La transcripción de manuscritos y de grabaciones de ochenta cantos de los ejidos de Sapioríz (Dgo.) y La Flor de Jimulco (Coah.), fueron su prioridad. El texto explica que «**este género floreció desde finales del siglo pasado hasta mediados de los años treinta**, periodo en que era frecuente encontrar en diversas poblaciones del sur y suroeste de la Comarca Lagunera, cultivadores de dicho estilo».³¹⁴ La introducción del cancionero es escrita por Vicente Mendoza Martínez y repite en gran medida las descripciones que había ofrecido el

³¹² Palacios, 2007: 374-377

³¹³ Palacios, 2007: 381

³¹⁴ DGCP, 1991: 13

INAH con su LP, la especificación de los corridos como propios de los cardencheros de La Flor y las canciones cardenchas de los de Sapioríz, no obstante **sugiere que algunas cardenchas provienen de Zacatecas, Jalisco, Guanajuato** al comparar algunas de sus letras con las ya cantadas a principios del siglo pasado y recogidas por el investigador Vicente T. Mendoza en su libro *La Canción Mexicana, Ensayo de clasificación y antología* de 1961. Es importante señalar que este cancionero de la DGCP es reeditado por Alfonso Flores Domene en el 2007. Pero más relevante para **el discurso cardencherero** es el **otro discurso que lo acompaña, aquél del reparto agrario en la Laguna**. En 1994 Alfonso Flores Domene, como coordinador, presenta el libro *Los primordiales del 36. Testimonio de los protagonistas del reparto agrario en La Laguna*, colección “Identidad Duranguense”, por parte de la Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, la Dirección de Culturas Populares y la Unidad Regional La Laguna, del estado de Durango. El reparto agrario es contado como un **proceso histórico muy relevante que transformó la vida económica, política y social de los laguneros**, en continuidad con la versión oficial sobre el tema.

La DGCP, el CONACULTA, la Subdirección de Unidades Regionales y el Ayuntamiento de Torreón, Coahuila 1991-1993, en 1992 editan el libro *Las Pastorelas, Tradición escénica de la Laguna*. El cual contiene la transcripción de relatos y cantos de las pastorelas de La Flor de Jimulco y Sapioríz y en su introducción mencionan a las misiones **jesuitas como las responsables de su propagación** y describen brevemente algunas transformaciones que ha tenido el teatro de evangelización hasta nuestros días. Se incluye este trabajo dentro del tipo ideal cardencherero porque los cantos intercalados entre los parlamentos de las obras navideñas de estos poblados son interpretados de manera polifónica al “estilo cardenche”, aunque en la introducción del libro no esté señalado y **las pastorelas en este trabajo no sean consideradas dentro de esta cultura musical**.

Palacios nos ilustra un dato muy importante para el cambio generacional del Canto Cardenche: «el cardencherero Don Juan Sánchez Ponce, instruí, desde mediados de los años ochenta a un grupo de cardencheros, del que él también formaba parte, junto con Don Toño Valles, Don Genaro Chavarría y Don Lupe Salazar. Por iniciativa propia, inscribió a los cardencheros dentro del Programa Nacional de Apoyo a la Música Popular (PACMYC), una iniciativa creada en apoyo a las Culturas Municipales y

Comunitarias mediante la Comisión de Planeación y Apoyo a la Creación Popular (CACREP). A través de un concurso de selección, en 1995, obtienen el premio y consiguen el apoyo para grabar parte del repertorio de canciones cardenches. Es evidente la importancia de este documento ya que **no proviene de un registro realizado por un investigador externo a la comunidad**, sino que nace de la inquietud de los propios cantores». ³¹⁵ El resultado fue el cassette *La Canción Cardenche*, con Alfonso Flores Domene como coordinador nuevamente, la Unidad Regional La Laguna, la Dirección General de Culturas Populares, el Sistema Estatal de Educación SECyD-Cultura, el PACMYC y el Programa Nacional de Apoyo a la Música Popular, Torreón, Coahuila, México, 1995.

José Luis Urdaibay en 1996 elabora un cancionero llamado *Cardenche, Las voces requemadas*. En él compila cardenchas, tragedias, corridos, canciones acardenchadas, coloquios y pastorelas de La Flor de Jimulco. A manera de preámbulo, fue transcrita una **entrevista con Francisco Orona, un viejo cantador**. Su testimonio narra la vida y el trabajo como peón de la hacienda de La Flor, lo cual **ayuda al imaginario social a representar el “hábitat” de este género**.

Durante el desarrollo de sus estudios en la carrera de Etnomusicología de la UNAM, Héctor Lozano, durante la materia “Prácticas de campo I y II”, elaboró un **catálogo con los cantos y entrevistas** efectuadas a los cardencheros de las regiones de Saporiz y La Loma (Durango) y los de La Flor de Jimulco (Coahuila), durante los años de 1986, 1992 y 1997. Estas grabaciones no están disponibles al público sólo se encuentran referidas al final de su tesis de licenciatura *Polifonía de la región lagunera: polifonía religiosa y el canto cardenche*, del 2002, como “Catálogo LOZANO el Canto Cardenche de la Región Lagunera, 1998”.

También hubo talleres que trataron de **fomentar el aprendizaje de los cantos entre los jóvenes**, como por ejemplo el Taller de canción cardenche de La Loma, en 1999. A partir de ellos y los trabajos anteriores fue más espesa la atmósfera sobre la “pérdida” del canto cardenche. Ya en las notas periodísticas de finales del siglo XX aparecieron artículos como el de José María Mena acerca de Juan Sánchez Ponce, **“El último de los ‘cardencheros’”** en 1999 *La Opinión*, sección Arte y Cultura, Martes 9

³¹⁵ Palacios, 2007: 335-336

de febrero, Torreón, Coahuila, México; y otro más que refería a que **“La tradición musical sufre una gran pérdida”**, en *La Opinión*, sección Arte y Cultura, 1999 Viernes 5 de febrero, Torreón, Coahuila, México. Otros artículos anunciaban la descontextualización que ya se avecinaba entre las presentaciones de escenario, las producciones discográficas y los contextos cotidianos donde no eran exaltados los cardencheros. Un nota periodística de 1999 señalaba **“La música cardenche, originaria de La Comarca, es tan desconocida para sus habitantes que muchos no la comprenden”**, en Luis Hernández **“Música cardenche, corridos y blues”**, en *La Opinión*, sección Arte y Cultura, Viernes 26 de octubre 1999, Torreón, Coahuila, México.³¹⁶

Roberto Martínez en 1999 publica un artículo titulado **“Canto Cardenche: un sentido lamento de peón”**, en revista *Fronteras*, Año 4, Volumen 4, Número 13, CNCA, México, pp.13-17. El autor remarca el **contexto de estas canciones en las haciendas del siglo XIX**, así como su **uso socializador y de desahogo** y señala también su **decadencia a principios del siglo XX**. **La migración mayoritaria de peones** de los estados **de Zacatecas, San Luis Potosí, Jalisco y Aguascalientes** a la Laguna por el auge algodonero del XIX, es señalada como la **causa de la presencia de las cardenchas en la zona lagunera**. Martínez da una descripción muy general de la tradición, incluye algunas letras y testimonios, para finalmente plantear que son necesarios los incentivos para **apoyar y revalorar a los cardencheros como depositarios de esta tradición**.

El etnomusicólogo Thomas Stanford en 1999, es autor de la entrada del término **“canto cardenche”** en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Tomo 3, de la Sociedad General de Autores y Editores. En su página 176 da una definición formal del canto cardenche: **«El Canto Cardenche es un género musical definido como un canto campesino a lo divino o a lo humano, practicado por lo menos desde finales del siglo XIX en la región de La Laguna de los estados de Durango y Coahuila, cuya característica principal es ser interpretado a capella a tres o cuatro voces voces; el otro canto que se conoce en el repertorio de México con estas características es el de los sacerdotes de la iglesia mayista, de los grupos mayas al poniente de Carrillo Puerto, en el estado de Quintana Roo»**. Stanford alude a la

³¹⁶ Palacios, 2007: 378

polifonía a capella como rasgo musical muy difundido en todo el país, rasgo general que puede ser encontrado tanto en la dimensión no religiosa y en la ritual de pueblos indígenas o mestizos.

En el 2002 surge la primera tesis de Licenciatura en Etnomusicología, de la Escuela Nacional de Música (UNAM), por parte de Héctor Lozano, llamada *Polifonía de la región lagunera: polifonía religiosa y el canto cardenche*. Es el primer trabajo de este tipo cuyo material complementario fue el libro *El canto cardenche. Cardenchas y tragedias de la Flor de Jimulco* (editado por el PACMYC). Lozano compara la estructura musical de la polifonía religiosa (pastorelas, posadas, alabados y rosarios) con algunas piezas del cancionero musical español de los siglos XVI y XVII y describe la polifonía profana (canción cardenche y corrido) de Saporíz, La Loma y La Flor de Jimulco. Y **asegura que esta tradición aparece a mediados del siglo XIX y su declive inicia en 1930**. Entre otras conclusiones, su análisis muestra que la estructura musical de la canción cardenche, es idéntica a la utilizada en los cantos religiosos durante la evangelización de la región lagunera: «... **la estructura musical de los cantos religiosos coloniales ha sido retomada para dar origen al canto cardenche**». ³¹⁷ Afirma también que **las estructuras polifónicas de los cantos de la región lagunera son herencia de las construcciones polifónicas hispánicas**, según Lozano, llegadas a la región hacia mediados del siglo XIX.

En el 2003 el cantautor Ignacio Cárdenas o “Nacho Cardenche” da la noticia de que “Murió Don Eduardo Elizalde, músico cardenche de Saporíz”, en el diario *La Opinión*, Milenio, Lunes 10 de febrero, Torreón, pp. 38. La nota informa de la muerte de Eduardo Elizalde, uno de los cardencheros más queridos en la zona, y se vuelve a señalar el **origen de la canción cardenche en el periodo de las haciendas porfirianas**.

En el 2004 el Instituto Coahuilense de Cultura, la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, el CONACULTA y Juan Francisco Cázares producen el CD *Canción Cardenche*. Este trabajo es importante porque es **producto de los talleres de revitalización y rescate** de la tradición por los Cardencheros de Saporíz y porque además **se grabaron cuatro piezas que no se había escuchado** en las producciones anteriores, a saber: *A las dos de la mañana*, *Cuando yo se me separé*, *Marinero que a*

³¹⁷ Lozano, 2002, 173

los puertos y Pero hombre amigo. Su cuadernillo de presentación anuncia: «La Dirección General de Culturas Populares e Indígenas y El Instituto Coahuilense de Cultura ponen en circulación este trabajo, **con la finalidad de promover, difundir y preservar la canción cardenche, una de las manifestaciones musicales tradicionales más antiguas de La Laguna, actualmente en riesgo de desaparición**. El presente material es, además, un pequeño homenaje a las generaciones de campesinos quienes hicieron posible el que actualmente conozcamos y apreciamos esta expresión, fruto del ingenio y creatividad de **la gente del campo**».

En el 2005 fueron invitados Los cardencheros de Sapioriz (Durango) al *Festival internacional Ollin Kan, de las culturas en resistencia*, San Andrés, Tlalpan, en México D. F. Los integrantes de este grupo al difundir la canción cardenche, afirmaron que esta tradición **la aprendieron de sus antepasados** y que ellos **como grupo impulsado por Culturas Populares son los últimos que quedan en la zona**.³¹⁸

Juan Francisco Cázares, el mismo que participa en la producción del CD *La canción cardenche* (2004), en el 2006 escribe el artículo “La música popular”, en la enciclopedia conmemorativa *Torreón Ciudad Centenaria. Antecedentes, fundación y desarrollo*, Tomo 2, Editorial La Opinión, S.A., Torreón, Coahuila, México, 317 p. (artículo) El autor afirma que **la canción cardenche procede de la época de las haciendas** y ofrece un panorama principalmente sobre las orquestas musicales en la Laguna.

En el 2007 Monserrat Palacios se gradúa con la tesis titulada *De lo dicho: el silencio o la certeza y el desliz. La canción cardenche de Sapioriz, Durango. Voz, espacio-tiempo y silencio*, Tesis de Licenciatura en Etnomusicología, también de la Escuela Nacional de Música (UNAM). Este trabajo es el segundo en la rama etnomusicológica y **se utiliza al silencio y al tiempo como herramientas para analizar la construcción sonora de la canción cardenche**. Ambos elementos valorados se eligen **junto a los aspectos sociales y culturales de los cardencheros de La Flor, La Loma y Sapioriz, quienes con su voz y su silencio construyen un tiempo y un espacio puesto en común**. Esta tesis exalta la **participación femenina** en esta tradición y propone el término de **poliheterofonía**. Luego la misma autora escribe

³¹⁸ Entrevista a *Los Cardencheros de Sapioriz*, realizada en el pueblo de San Andrés, Tlalpan. México D. F., dentro del Festival Internacional de las Culturas en Resistencia, Ollin Kan, el 13 de mayo de 2005.

un artículo sobre **la relación entre el alcohol y la voz de los cardencheros, como vínculo natural para la interpretación** llamado “De boca a boca. Voz, alcohol y garganta en la canción Cardenche de la Comarca Lagunera, México”.

En el 2007 se edita un CD que recoge las memorias del *Coloquio de Informantes para la Historia Oral de Torreón*, llevado a cabo en agosto de 1990 y julio de 1992, por parte del Ayuntamiento de Torreón y el Archivo Municipal “Eduardo Guerra”. Este material ofrece testimonios muy importantes que indican la **distribución geográfica de la canción cardenche en varios poblados del Cañón de Jimulco, en Torreón “viejo”, en la hacienda de El Cambio y en la hacienda de San Bartolo (Coah.)**, además de los poblados obligados de La Loma, Sapioríz y La Flor de Jimulco.

En el *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, de Gabriel Pareyón por parte de la Universidad Panamericana campus Guadalajara, 2007, aparecen las siguientes entradas asociadas a la canción cardenche; ‘Soledad’, ‘falsete’, ‘bajo sexto’, ‘música nortea’, ‘baile de escoba’, ‘La Laguna’, ‘Coahuila’, ‘Torreón’ y ‘comanches’, mientras que las entradas ‘España’ y ‘Durango’ sólo refieren “ver canción cardenche”. A continuación las transcribo por exponer distintas tesis sobre el objeto, aunque la entrada ‘canción cardenche’ retoma mucho de los elementos ya esbozados por todos los trabajos anteriormente descritos:

«*Canción cardenche*. Canción tradicional de la región lagunera (ver: Laguna, La), localizada en los municipios de Lerdo y Gómez Palacio (estado de Durango) y Torreón (estado de Coahuila), en el centro-norte de la República Mexicana. **Su nombre proviene del cardo o cardillo** (*Cynara cardunculus*), una planta cactácea que al herir con sus espinas produce también mucho ardor, lo cual **se relaciona con la pasión con que se interpreta la canción cardenche**. **En ésta no hay acompañamiento instrumental, sino sólo la conjunción de tres voces generalmente masculinas**, clasificadas como *primera*, *contralta* y *arrastre* (más o menos equivalentes a las tesituras de soprano, contralto y barítono). La *primera* suele entonarse muy nasal y *falseteada*, en un falsete *seco* muy distinto del que se encuentra en los sones huastecos, por ejemplo. La voz *primera* es con frecuencia la que canta con mayor relieve dinámico y la que marca el inicio de las frases, mientras las otras dos voces entran ligeramente en retardo (el *arrastre* literalmente se arrastra siguiendo a las voces más altas) y contribuyen a un tejido polifónico. También hay estrofas o canciones enteras en que el arrastre lo hace la *primera* o la *contralta*, turnándose las funciones de los intérpretes. La textura dinámica del canto es de gran riqueza y oscila entre palabras apenas susurradas, hasta las cantadas con mucha fuerza, alternadas con inesperados silencios que hacen perder al escucha la noción de un metro poético regular. La armonía se forma por intervalos comunes de I, III, IV y V grados, lo cual muestra la **influencia europea en esta música; pero también se encuentran numerosas inflexiones melódicas menores y portamenti que podrían tener su origen en antiguos cantos de pueblos piel roja**

que vivieron en el suroeste de Coahuila. Sin embargo, dichas inflexiones, a menudo en *fragmentos de tono*, así como la forma melódica y el carácter de su interpretación, **recuerdan más a las soledades gitanas de Granada** (ver: Soledad). Estas particularidades aproximarían al canto cardenche a la música de los bereberes de Argelia, Túnez y Marruecos, pero también a sus antecedentes en Siria, Persia y el norte de la India. Finalmente, **la probabilidad más factible en el origen de esta música, apunta a la mezcla de todos los elementos mencionados, tal y como se encuentran, en mayor o menor medida, otros géneros y estilos musicales del México mestizo.** Algunas de las versiones consideradas como las “más tradicionales” del canto cardenche se hallan en los ejidos de Sapioriz (municipio de Lerdo, Durango) y La Flor de Jimulco (municipio de Torreón, Coahuila). Sus textos son anónimos y algunos de ellos están en español del siglo XV o XVI. Como ejemplo puede citarse la letra de *Al pie de un árbol...* Esta canción, firme todavía en el repertorio cardenche, **podría mostrar cómo el cante morisco de Andalucía pasó a México sin alterarse severamente en la región de La Laguna, aislado durante cinco siglos.** Debe notarse que la penúltima estrofa de este ejemplo está colmada de berberismo, tanto por su carácter poético como por la aparición de las figuras garza morena y redoma de oro. A partir del segundo cuarto del siglo XX comenzó a medrar en La Laguna un híbrido conocido como corrido acardenchado, una mezcla de la canción cardenche con el corrido (la forma cancionera más conocida en todo el norte del país), la cual tiene música en metro de $\frac{3}{4}$ y tonos simples en modos mayor o menor y versos de estilo narrativo que desvirtúan el auténtico canto cardenche. Asimismo, éste ha sido mezclado recientemente con la canción ranchera».

«*Soledad.* Canto y baile tradicional de Andalucía, de carácter melancólico y en metro de tres octavos. Pasó a México en el siglo XVI y durante la ocupación española se extendió a todo el país, transformándose. En Veracruz y el sur de Tamaulipas se confundió con la petenera, cuyos versos todavía suelen referirse a una hermosa mujer llamada Soledad. Durante el siglo XIX, en Guerrero se perdió con la influencia de la chilena, y en Jalisco y Michoacán fue absorbido por el son abajeño. **Quizás ciertas piezas antiguas del canto cardenche (ver: Canción cardenche), tradicional de la confluencia de los estados de Coahuila, Durango y Zacatecas, hayan tenido origen en la soleá andaluza. Por ejemplo, la cardenche Al pie de un árbol tiene un gran parecido con el carácter de las soledades gitanas de la provincia de Granada, pero también con su estilo vocal de grandes saltos de entonación y de sutiles inflexiones melódicas en fragmentos de tono.** (Ver también: Malagueña y Petenera)».

«*Falsete.* Registro de voz más alto de lo normal, usado en el canto. **Otros tipos de falsete** también se utilizan en el huapango (falsete quebrado) y **en la canción cardenche (falsete seco)**».

«*Bajo sexto.* **Instrumento de punteo y rasgueo**, junto con el bajo quinto... es el miembro más grande y más grave en el grupo de las guitarras mexicanas propiamente con la forma de éstas... **Se emplea** principalmente en el norte de México, **en los conjuntos de canción cardenche** y en los duetos y tríos norteños, al lado del acordeón y de la guitarra sexta».

«*Música norteña.* Se conoce así a la música de baile interpretada por los grupos típicos del norte de México... tradicionalmente integrados por dúos instrumentales (acordeón y bajo sexto), tríos o cuartetos (acordeón, algún tipo de guitarra y contrabajo o tololoche, más la percusión, que generalmente la forman tarola y platillo, o redova; en algunas regiones también se usa el violín). Se incluye también la música de baile tocada con banda de alientos... **Queda fuera de la nómina de la música norteña**, la música

aborigen del norte de México..., así como los **géneros no bailables (ver, por ejemplo: Canción cardenche)**; la única excepción es el corrido, que es una forma cantada no bailable, considerada indispensable en el repertorio norteño».

«*Baile de la Escoba*. Baile tradicional del estado de Durango, que consiste en enfrentar dos filas de danzantes, una de hombres y otra de mujeres; un bailarín, disparejo, simula barrer, y a lo largo del baile es sustituido al centro por aquel que buscando la escoba se quedó sin pareja. **Los grupos musicales que acompañan estos bailes tienen características muy semejantes a las de los grupos de canción cardenche**».

«*La Laguna*. Región situada en la confluencia de los municipios de Lerdo y Gómez Palacio (Durango) y Torreón (Coahuila). Su música tradicional suele circunscribirse a dos formas ajenas y distintas entre sí: **la canción cardenche, que es una fusión del cante andaluz del siglo XVI con cánticos de tribus indias que se sometieron a los españoles**; y la música de los conjuntos de cuerdas que data del último cuarto del siglo XIX, los cuales comenzaron tocando en las fiestas de las trojes, ranchos y haciendas, bajo una estilización regional de las orquestas de salón, con violines, chelos, contrabajo, guitarra sexta, mandola, mandolina y salterio... **El último cuarto del siglo XX vio la decadencia de los conjuntos de cuerdas y casi la extinción de la canción cardenche**».

«*Coahuila*. Estado del centro-norte de México, colindante al norte con Texas, al este con Nuevo León, al sur con San Luis Potosí y Zacatecas, y al oeste con Durango y Chihuahua... Entre 1850 y 1860 comenzó a desarrollarse la hoy llamada música norteña, que recibió aportaciones de inmigrantes españoles, estadounidenses, irlandeses, franceses, prusianos y chinos, y cuyo repertorio bailable se formó con polcas, chotises y redovas, así como por corridos. **En la región de La Laguna sobrevivió la canción cardenche, que proviene directamente del cante andaluz del siglo XVI**».

«*Torreón*. Fue fundada en 1893 como Villa del Torreón, con una **población mayoritariamente rural que durante el último tercio del siglo desarrolló la canción cardenche** y los conjuntos de cuerdas semejantes a los antiguos mariachis de Colima y el sur de Jalisco».

«*Kohmantzia* (comanches). Conjunto étnico nativo de la Sierra Madre del Norte y las Montañas Rocosas, porción de los pueblos shoshoni, del tronco lingüístico uto-azteca. Hasta el siglo XIX e inicios del XX rechazaron la evangelización y nunca adoptaron las costumbres musicales de los frailes franciscanos. Aunque perdieron la mayor parte de su repertorio de danzas y cantos propiciatorios, empleados tradicionalmente en las fiestas de su calendario ritual, **se presume que algunos elementos de inflexión vocal y entonación las mezclaron con la música de origen europeo, por ejemplo, en el caso de la canción cardenche, una antigua forma de cante andaluz preservada en los límites de Durango y Coahuila**».³¹⁹

En los comienzos del siglo XXI el Grupo Editorial Milenio da la noticia de que el “Canto Cardenche de Sapioriz gana Premio Nacional de Ciencias y Artes 2008”, en Milenio Diario. La nota periodística informa que el grupo de *Los cardencheros de Sapioríz*, fue **galardonado con un premio de corte nacional** y adjudica a este **grupo el**

³¹⁹ *Diccionario Enciclopédico...*, Tomo I y II, 2007: 173-174, 976, 386-387, 103, 716, 356, 570, 248, 1041 y 552

ser el promotor actual de la tradición a través de giras nacionales e internacionales.

En el 2008 Minerva Rojas presenta el primer trabajo universitario en el ámbito de las ciencias sociales sobre la canción cardenche titulado *El canto cardenche: sus modos culturales de producción*, tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos (UNAM). Rojas nos explica su método, sus objetivos y sus puntos de partida: «trabajamos con las letras de las canciones y la gestualidad que se pone en juego en el momento de la interpretación y las enmarcamos en el desarrollo de la Comarca Lagunera. Por considerar que **el canto y la Comarca Lagunera como región aparecen hasta el siglo XIX...** nuestro trabajo no comprende lo sucedido en el área antes de 1880. Esto nos permite hacer un **descarte de las hipótesis sobre el surgimiento del género que se asientan sobre bases precolombinas o coloniales ficticias**, así como relacionar la evolución del canto con la de la Laguna». La autora vincula los procesos socioeconómicos de la Comarca algodonera del siglo XIX con el surgimiento del canto cardenche; el reparto agrario y “la muerte legal del campo mexicano” con el fin de la Comarca agrarista y por ende con el fin del canto cardenche; y el surgimiento de la Comarca especializada en la producción lechera con la transformación del canto cardenche «que **como tradición estética campesina desaparece y se conserva más como fenómeno artístico apoyado por instituciones locales**». Concluye que «puede verse al canto cardenche en relación con su forma de producción económica, pero sobre todo **debe vincularse con una manera de vivir y de organizar una comunidad...** al establecerlo como **medio de sociabilidad y de comunicación del sentimiento...** Además, **sirvió a la cohesión del grupo sustentante, al funcionar como fuente de información y hasta como vehículo de la moralidad**, puesto que **educa sentimentalmente a sus miembros... el canto como tradición tuvo una vida bastante corta: cerca de un siglo... el cardenche desaparecerá, pero queda como forma artística reproducible**».³²⁰

Ya es conocido que en el 2008, el grupo *Los Cardencheros de Sapioríz* y su promotor Juan Francisco Cázares reciben el “Premio Nacional de Ciencias y Artes”, de manos del presidente de México Felipe Calderón Hinojosa, por sus actividades en la promoción de la canción cardenche a través de sus presentaciones y por ser

³²⁰ Rojas, 2008: 8, 6 y 111-112

considerados los últimos herederos de un legado, inclusive una nota periodística afirmó: **«En vía de extinción. Este patrimonio cultural de México, que tiene más de 150 años de antigüedad y es reconocido por el INAH, se encuentra en peligro de desaparecer si no se lleva a cabo un programa de enseñanza que invite a nuevas generaciones».**³²¹

Por otra parte, aún me es sorprendente y a la vez no, que el trabajo de Minerva Rojas y el mío (aunque desde perspectivas distintas) hayan tendido hacia la misma dirección sin habernos conocido o intercambiado información alguna. Desafortunadamente no pude incluir su tesis a tiempo en mi tesis de maestría, porque cuando se publicó su trabajo en la red de consulta TESIUNAM yo acababa de entregar el mío para los preparativos de mi examen profesional. Sin embargo ambos resultados producidos muestran que ya hay una *inercia* a pensar lo cardenche en extinción bajo un *discurso aprendido*. En el 2009 presenté un estudio de caso con la tesis *Cenzontles del Nazas. La canción cardenche en Sapioríz, Durango: un depósito de la memoria colectiva, 1940-1960*. Esta investigación persiguió una parte del modelo del INAH, concretamente **busqué si la canción cardenche había desaparecido en Sapioríz después de 1930, y se halló lo contrario**, encontré la vigencia de las cardenchas en el lugar y durante el periodo estudiado debido a varios factores y no sólo por sus objetivos más visibles de enamoramiento y socialización, sino porque además: 1) **La canción cardenche no funcionaba aislada**, al pertenecer a un conjunto mayor de prácticas polifónicas (pastorelas, alabanzas, alabados; canción, corridos y tragedias acardenchados) generaron entre todas ellas una retroalimentación necesaria para mantener a la polifónica a capella como rasgo regional y 2) La canción cardenche y la semiosfera (o espacio estructurado de significación)³²² a la que perteneció estaban organizadas por reglas morales que atravesaron vínculos funcionales horizontales y verticales normados estrictamente por la sociedad sapioricense. Los vínculos

³²¹ El siglo de Torreón, *Son herederos de un legado*, nota de Yohan Uribe Jiménez [en línea]: <http://www.elsiglodetorreón.com.mx/noticia/420859.son-herederos-de-un-legado.html>
Una descripción de la entrega del premio puede encontrarse en Grupo Editorial Milenio, “*Canto Cardenche de Sapioriz gana Premio Nacional de Ciencias y Artes 2008*” [en línea]: <http://www.milenio.com/node/134479>

³²² Desde la Semiótica de la cultura, Iuri Lotman rechaza la existencia de sistemas aislados y funcionalmente unívocos en la realidad, su aporte fundamental fue afirmar que los sistemas «sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico [semiosfera], completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos [nucleares y periféricas] y que se hallan en diversos niveles de organización» Lotman, 1996: 22

horizontales fueron las relaciones afectivas entre hombre-mujer que incluyeron a la amistad, el noviazgo y el matrimonio; los vínculos verticales fueron las relaciones afectivas entre generaciones como el respeto por el orden familiar, la honra hacia los padres y la obediencia hacia los mayores. Así, **esta cultura musical condensó explícitamente el “deber ser”**. **Lejos de suplir sólo una necesidad de entretenimiento, la canción cardenche fue un instrumento regulador de las relaciones generacionales morales y afectivas. Debo confesar que uno de mis errores fue seguir repitiendo gran parte del discurso oficial pero sobre todo el seguir afirmando que “estamos ante los últimos cardencheros” sin haber recorrido otros lugares de la Comarca o incluso fuera de ella.**

En el 2010, Juan Francisco Cázares y *Los cardencheros de Sapioriz* fueron invitados a participar en el “Festival Smithsonian de las Culturas Populares”, de Washington, EUA. En la presentación del grupo, Juan Francisco Cázares asegura: «la tradición... se dice que es de la Comarca Lagunera, pero en realidad **la Comarca Lagunera es reducto más que el origen, el canto estaba para el siglo XIX estaba presente prácticamente en todo el noreste del país, en los estados de Nuevo León, en Coahuila, partes de Coahuila, partes de Durango, partes de Zacatecas y de Chihuahua y bueno en los demás estados se fue perdiendo y... donde aún hay presencia de este canto es en la región de la Laguna...éste es el último grupo que existe, con un repertorio pues importante con calidad de interpretación**, hay en la región todavía gente que canta pero ya no en grupo, que cantan solos, gente de mucha edad, por eso **es un canto que está en riesgo de desaparecer porque ya no hay grupos**». Este mismo discurso se repite en casi todas las presentaciones, nacionales o internacionales, que ha tenido el grupo como por ejemplo en el Rockefeller Center de Nueva York, o cuando en octubre de 2011 tres integrantes del grupo Los Cardencheros de Sapioriz y su representante Juan Francisco Cázares fueron invitados a cantar al Centro de Arte Velizy-Villacoublay dentro del *Festival de Otoño de París*, Francia.³²³

El 2 de febrero del 2012, Noticieros Televisa, en su barra *Primero Noticias*, transmite el programa “Los últimos cardencheros”. En el cual otra vez se repite por los mismos integrantes del grupo y su representante Juan Francisco Cázares que son **cantos**

³²³ El siglo de Torreón, *Cardencheros llevarán voz al Festival de París*, nota de Yohan Uribe Jiménez [en línea]: <http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/666964.cardencheros-llevaran-voz-al-festival-de-paris.html>

de los peones algodoneros de la Laguna de mediados del siglo XIX, que es una música heredada por sus antecesores, que **está a punto de acabarse** y que **Los Cardencheros de Sapioríz son los últimos que existen actualmente**.

En el 2012 David Rodríguez, Fausto Estrada y Daniel Montoya del Distrito Federal ganaron el primer lugar en el Primer Concurso Nacional de Documental y Cortometraje para Jóvenes titulado *Miradas sin tiempo*, convocado por el INAH y el Instituto Mexicano de Cine (Imcine) en la categoría videoclip sobre Patrimonio Cultural, con la temática “Preservación de costumbres y tradiciones indígenas vivas”. Su trabajo titulado *Cardenche*, muestra en la segunda cortinilla la siguiente información: «El canto cardenche es un género de música popular mexicana **cuya característica es que se interpreta únicamente con la voz**. Este canto es interpretado por campesinos de las poblaciones de Sapioriz Durango y La Flor de Jimulco Coahuila en la Comarca Lagunera y **se ha transmitido de generación en generación desde los años treinta** [¿de qué siglo?]. **Su nombre proviene de una cactácea** de pequeños filamentos, los cuales se abren al extraerla y causan mucho dolor si penetran la piel; **la metáfora se debe a que las canciones cardenches son compuestas e interpretadas con dramatismo y melancolía. Actualmente el Canto Cardenche está en peligro de extinción**». Al ser un video ganador formará parte del Catálogo Internacional de Producciones del Instituto Mexicano de Cinematografía "Cinema México". El videoclip muestra animaciones de esqueletos que cantan *Al pie de un árbol*, pero en la interpretación del cantautor Juan Pablo Villa quien se especializa en manipular su voz bajo efectos electrónicos, y no se presentan las voces cardencheras (fundamental, arrastre y contralta) ni la canción cardenche en su forma tradicional. Los elementos nuevos que se introducen en este video es afirmar que la canción cardenche se interpreta **únicamente con la voz** aunque no se especifica si por ser cantos polifónicos a capella, porque en el videoclip sólo se escucha *la voz* de Juan Pablo Villa un cantante de la ciudad de México, lo cual nos hace olvidar las tres o cuatro o hasta las cinco voces laguneras. También se especifica que la canción cardenche se **ha transmitido de generación en generación desde los años treinta**, si se refieren a 1930 cuando se creyó que era la fecha de su declive, la información oficial y discursiva entonces está tergiversada. Desde mi personal punto de vista y sin intenciones de ofensa alguna, este video bien podría presentarse como *la nueva lectura* que los públicos ya creados, a

través del mercado de la World Music y de las instituciones encargadas de administrar las expresiones populares y tradicionales del país, que le devuelven su fruto a dichas instituciones y al público consumidor de ideologías revival.³²⁴

Como podemos observar los elementos valorados por todos estos sujetos hasta cierto punto son diferentes, pero también hasta cierto punto son similares. Cada uno señala aspectos complementarios al de una u otra propuesta, pocas veces son contrarios. Se repiten varios elementos iniciados con las grabaciones del INAH, pero lo que va difuminándose es la vena hispánica de la canción cardenche y se refuerza cada vez más su raigambre popular “mexicana” ya por peones de hacienda o por campesinos ejidatarios. Entre todos los trabajos aquí presentados, continuamos paradójicamente con la idea de que de 1978 cuando graba el INAH su LP, hasta el 2012 que premia el mismo INAH el trabajo de los jóvenes del Distrito Federal, la canción cardenche **durante treintaicuatro años “sigue en peligro de extinción”**.

Recapitulando un poco, en esta atmósfera de apropiación y difusión de la canción cardenche por parte de actores culturales, instituciones y académicos, la narrativa histórica común que flota en su creación discursiva acentúa y sintetiza principalmente dos aspectos: que este género *surgió* a mediados del siglo XIX a manera de socialización de los peones algononeros y que su *desuso* ocurrió a principios del siglo XX, a la par de las haciendas de la Laguna. El argumento predominante gira en torno a este uso social y a un probable origen y decadencia de esta tradición, como hemos mencionado ya es un modelo que resuena fuertemente a partir de las grabaciones del INAH. Tenemos entonces que la construcción del *tipo ideal* sobre la canción cardenche descansó desde un inicio, en su inclusión dentro de la catalogación del INAH como patrimonio cultural de México. En la realidad histórica de la década de los años de 1970, los argumentos predominantes en un elevado número de tradiciones fueron la abstracción acentuada de dos elementos, el posible origen y fin del fenómeno. El subdirector actual de la Fonoteca del INAH, el antropólogo Benjamín Muratalla, al hacer un recuento sobre la serie *Testimonio Musical de México* nos señala que sus antecedentes los encontramos en la primera cátedra sobre folclore de Nicolás de León

³²⁴ David Rodríguez, *et al.*, *Cardenche*, INAH TV [en línea]: http://www.youtube.com/watch?v=wsjMhQgszl0&feature=results_video&playnext=1&list=PL3D41C8C49DE21E53, y el artículo del diario electrónico El Porvenir.mx, *Premiarán a jóvenes interesados en promover el patrimonio cultural* [en línea]: <http://www.elporvenir.com.mx/default.asp>

en el Museo Nacional de Antropología, Historia y Etnografía en 1906, luego en épocas posrevolucionarias influirían las “Misiones Culturales” del investigador Rubén M. Campos, así como en los trabajos de Roberto J. Weitlaner, Raúl Guerrero, Gonzalo Aguirre Beltrán y Henrietta Yurchenco. En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial trabajarían en nuestro país los estadounidenses Raúl Hellmer y Thomas Stanford. Y ya en 1964 Arturo Warman e Irene Vázquez como resultado de un curso sobre el folclore impartido en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, saldría el LP titulado Testimonio Musical de México, de esta manera el disco vinílico de larga duración «marcó pues el inicio de esta gran aventura que representa la serie discográfica, misma que lleva este título en honor a la iniciativa de un puñado de jóvenes imbuidos en las ideas transformadoras de los años setenta, emparentados con el existencialismo, con los cambios revolucionarios, con la música de protesta, con el folclore latinoamericano, con el lema del amor y la paz, como paradigma de una generación que buscó afanosamente nuevas formas de convivencia social».³²⁵ Y fue hasta 1980 cuando surgen los primeros intentos de descentralización de la gestión cultural, así las nuevas instituciones tendrían las mismas músicas a resguardar, pero el estudio se haría por microrregiones.

Es innegable que en la construcción de una historia oficial sobre “lo cardenche”, las propuestas hipotéticas del INAH han jugado un papel fundamental al brindar el primer direccionamiento en el tema. Reconocemos también el mérito de las grabaciones, investigaciones, recopilaciones y presentaciones de los trabajos ulteriores. Sin embargo, se han mantenido conclusiones limitadas y repetitivas sobre un supuesto auge y declive de la canción cardenche, lo cual deja de lado a las demás manifestaciones polifónicas y encierra en una temporalidad arbitraria la existencia de un conjunto de cantos históricos y heterogéneos. Al nombrar genéricamente por *cardenche* a sólo la canción cardenche, se redujo en apariencia las posibilidades de exploración del microcosmos encontrado en la polifonía a capella de la Laguna. No obstante, si ahora aprovechamos el término de *Canto Cardenche* para abrir el modelo explicativo (pues es un término ya establecido en el sentido común y en el ámbito académico, aunque algunos investigadores no estarían de acuerdo) e incluir a las pastorelas, los alabados, las alabanzas, la canción, el corrido y las tragedias acardenchados, podemos explorar a

³²⁵ Muratalla, 2009: 142-144

este conjunto de prácticas como una cultura musical que trasciende espacios y temporalidades de este discurso.

Finalmente si ponemos en la balanza la producción del conocimiento sobre la polifonía lagunera, tendremos un marcado acento por la canción cardenche y un déficit importante para el resto de las manifestaciones. La falta de información y difusión de los otros componentes del género nos habla de un panorama incompleto y de que estamos a tiempo de no alimentar, parafraseando a Cardona, una *apología de un universo primigenio*.³²⁶ Durante esta investigación encontré que la polifonía referida como “cardenche” está presente en otros lugares del norte de Zacatecas, del norte de San Luis Potosí, del norte de Guanajuato, del centro de Durango y del norte de Jalisco por mencionar algunos lugares. Lo cual apunta a que el área “cardenche” es o fue mucho mayor que la región fronteriza entre Durango y Coahuila, entonces quedan otros estados por explorar, y en tanto no podemos asegurar que estamos ante los “últimos” intérpretes de polifonía a capella de este tipo, aunque *por discurso* repetitivo así se enseñe. Entonces bien podríamos estudiar ya no sólo desde la perspectiva geográfica de la región lagunera, sino desde la polifonía a capella de lo que actualmente se conoce como centro-norte de nuestro país, y es lo que este trabajo pretende.

Además hay otras vetas muy interesantes, por ejemplo, podemos indagar si existe alguna relación del género cardenche con los cantos polifónicos de la cuenca mediterránea o la polifonía vasca pastoril. Ruy Guerreño, laudero y también integrante del Taller de Cardencheros de Querétaro nos sugiere estudiar la relación histórico musical de esta tradición con el blues de Nueva Orleans (E.U.), los cantos polifónicos de trabajo de Georgia (situada en el límite de Europa y Asia), la canción de paghjella de la isla de Córcega (Francia), la canción pastoral de Cerdeña (Italia) y los cantos de vaquería y los de velorio de los llanos colombianos.³²⁷

³²⁶ Ishtar Cardona, "Los fandangos, la música de escenario y los festivales: la reactivación del Son Jarocho en Veracruz" en Yolanda Juárez Hernández y Leticia Bobadilla González (Coords.), *Veracruz: sociedad y cultura popular en la región Golfo Caribe*, Morelia, Instituto de Investigaciones Históricas, UMSNH, 2009.

³²⁷ “Blues de Nueva Orleans (en donde hubo según relatos orales familiares, grandes migraciones desde Louisiana hasta la región lagunera con el algodón evidentemente como lazo conductor); la canción de paghjella de la isla de Córcega (<http://www.youtube.com/watch?v=Oxd6YNBtT4M>), la canción pastoral de Cerdeña (http://www.youtube.com/watch?v=NL_9EOCcKtU&feature=channel), los cantos polifónicos de trabajo de Georgia (<http://www.youtube.com/watch?v=j4bGuJteQIo&feature=channel>) y los cantos de vaquería y los de velorio de los llanos colombianos (esto últimos también a capella y a tres voces, en José Peñín, “Polifonía popular a tres voces, una supervivencia medieval-renacentista en los tonos de velorio de los llanos colombo-venezolanos”, *Revista de musicología*, Vol. 16, N° 4, 1993, pp. 2064-2079)” Ruy Guerrero, comunicación personal, 15 agosto 2010. Académicos como la Dra. Catherine Héau Lambert (Escuela Nacional de Antropología e Historia, ENAH), la Dra. Gabriela Vargas-Cetina (Universidad Autónoma de Yucatán, UADY) y el Dr. Miguel Olmos Aguilera (Colegio de la Frontera Norte, COLEF) coinciden con estas observaciones.

**III. IDENTIDAD, ESPACIOS Y
REPRESENTACIONES SOCIALES
A TRAVÉS DE LOS CANTOS
DE POLIFONÍA A CAPELLA**

POR SOBRE LO NATURAL (PASTORELAS, ALABANZAS Y DIFUNTOS)

Es conocido que la mayoría de estas expresiones tienen por origen el teatro de evangelización y los cantos al “estilo de capilla”, y debido a sus características históricas y narrativas mencioné al inicio de la tesis que las piezas correspondientes a la dimensión religiosa serían tratadas de manera diferente. Las alabanzas, los alabados y las pastorelas que muestro en este apartado se cuentan como “piezas” en el corpus, aunque en realidad son textos, prácticas y representaciones escénicas sumamente largos que conllevan en sí mismos secciones internas muy particulares (ver el *Anexo A. Construcción del Corpus*, de las piezas 127 a la 142). Por ejemplo la pastorela que hoy día se sigue realizando en Charcas, San Luis Potosí, dura doce horas aproximadamente y dentro de los parlamentos se intercalan cantos solistas y coros responsoriales por parte de los mismos personajes y un momento a la media noche para invitar a cenar a los espectadores. Y qué decir de los cantos para difuntos, cuando en un velorio era posible durar días cantando hasta llegarse el entierro. Por tales razones sólo presento lo más sobresaliente de ellos pues su riqueza escénica, literaria y emotiva excede en mucho a los objetivos de esta investigación.

Los libretos y fragmentos de las pastorelas que encontré provienen de las localidades de El Retoño, Sapioríz y La Loma (Durango), de La Flor de Jimulco, Viesca, La Paz y La Palma (Coahuila) e incluyo la pastorela de Charcas (San Luis Potosí) por enriquecer en mucho este trabajo. En cuanto a las alabanzas y a los alabados sólo obtuve un manuscrito otorgado por el señor Rosario Ponce de Sapioríz. Sin embargo cabe señalar que la información fue complementada con varias entrevistas y bibliografía respectiva. Evidentemente y por ser manifestaciones religiosas católicas, en todos estos cantos encontramos una cosmovisión acerca del bien y del mal, de lo sagrado y lo profano, de la lucha entre la carnalidad y la espiritualidad, de la condición humana frente a la vida y la muerte, entre muchos otros aspectos. En esta ocasión no apliqué un análisis semiótico a todas las piezas para discurrir sobre estos temas, sino que basándome en los resultados de las dimensiones social y política me fui directamente sobre aquellos rasgos que indicaran en las piezas de la dimensión religiosa una *valoración e identidad sociales*, de tal suerte que permitan reconstruir algunas

representaciones de nuestro interés, principalmente las que giran en torno a la figura del hombre.

Comenzando por las *pastorelas*, quiero mencionar que durante mi trabajo de campo tuve un acercamiento distinto a cada una de ellas. Las de Viesca y Charcas constituyen el registro más completo, pues se me obsequió una copia de todos sus parlamentos y cantos, así como presencié su puesta en escena y la interacción en vivo que tienen con los pobladores de esas localidades. Las de Sapioríz y La Paz, aunque también obtuve los libretos y asistí a las “Acostadas” y “Levantadas del niño dios” actualmente ya no se escenifican completas sino que únicamente se presentan algunos cantos durante estas fiestas. Una docena de cantos de la pastorela de La Loma fueron encontrados en una grabación casera. Y sólo mediante manuscritos o mecanoscritos pude conocer los “relates” y cantos de las pastorelas de La Palma, El Retoño y La Flor de Jimulco. Sin embargo, aunque no etnografié todas las pastorelas, todavía se siguen realizando *in situ* y su mayoría conserva principalmente las partes cantadas por los pastores sobre todo aquellas tonadas de *Al paso ligero*, *Huélguese los pajarillos*, *Cielo soberano*, *El Cielo Alegre*, *El arrullamiento*, *El Despedimento*, *Las Mañanitas* y *Las Campanitas*. Es relevante señalar que durante la recopilación de las piezas se me informó que en la mayoría de los casos los cantores de canción cardenche y/o corridos y tragedias, los cantores de alabados y pastorelas solían o suelen ser las mismas personas, pero cada canto (de dichos subgéneros) “tiene sus propias subidas y bajadas” (en referencia a la ejecución vocal) y en algunos ranchos hasta se logró una manera propia de interpretación; por ejemplo los de Sapioríz dicen que los de La Flor de Jimulco cantaban las canciones cardenchas “como más alabanceado” (con la cadencia musical de los cantos religiosos llamados alabanzas). Si bien este es un tema meramente etnomusicológico, por lo pronto nos permite inferir que existe una especie de *memoria auditiva* en la producción de la polifonía a capella sumamente importante para realizar cualquiera de estos subgéneros, pues sus hacedores identifican diferencias sonoras (por práctica y por localidad) que supongo han sido estéticamente y culturalmente seleccionadas dentro de un conjunto limitado de recursos vocálicos para ser establecidos como repertorio y con el paso del tiempo como tradición local y/o regional.

En cuanto a las pastorelas de Viesca y Charcas musicalmente encontramos que tienen varias cosas en común. Al mostrarle mis registros audiovisuales al investigador Santiago Rivera opinó que es muy probable que estas pastorelas sean derivadas de los cantos y procesiones católicas, pues bajo el criterio de ritmos variables, por lo menos en ambas, la cadencia musical o el ritmo es marcado “a ritmo de bastón” como en una



Don Octavio Alvarado mostrando un bastón de pastorela La Paz, Coahuila, 2009

procesión se va marcando el paso. Agregó que se les podrían atribuir aires y cadencias de carácter indígena porque las medidas en sus cantos muchas veces son asimétricas de 1/4, 2/4 y 3/4 (3/8), aunque la medida del ritmo depende del criterio del analista. Si bien el fraseo no lleva acompañamiento de armonías, podemos inferir su interpretación en tonos mayores. En estas pastorelas los cantos se interpretan sin acompañamiento musical, pero incluyen sonidos de campanas y marcaje de bastones, estos últimos son percutidos con el piso

(adornados vistosamente con flores y listones de colores en cuyo interior se encuentran escondidas las campanitas), los cuales indican claramente el ritmo y la cadencia del fraseo y de los pasos, como sucede con la música indígena de otras regiones del país.³²⁸ Estas mismas características musicales también las podemos encontrar en las pastorelas de La Paz, Saporíz y La Loma. Pero la diferencia estriba en el contexto social en que se recrearon durante su registro en campo. Las pastorelas de Viesca y La Paz estaban claramente dirigidas a un público diferente al cotidiano, la primera fue realizada en el patio del Instituto de Cultura local como parte de sus festejos decembrinos y la segunda en la sala de una casa particular para mostrarle intencionalmente a la tesista cómo es la tradición. En Saporíz, en Charcas y lo referido a las grabaciones de La Loma, los escenarios siguen siendo las propias localidades para los propósitos festivos acostumbrados. Un

³²⁸ Entrevista con el investigador y músico Santiago Rivera Bernal, México D.F., 13 de diciembre de 2011.

dato importante a resaltar es que la pastorela de Charcas me fue indicada por sus dirigentes como una reconstrucción de varias de ellas que estaban dispersas en el altiplano potosino. Esta pastorela “reconstruida”, actualmente recorre una temporalidad de diciembre a marzo, ciclo en que es llevada” a la casa de aquellos que así lo soliciten, en su mayoría de los ranchos vecinos. Durante su ejecución pude notar un interés y conocimiento de todo el libreto por parte de los espectadores que en general forman las redes de compadrazgo, familiares y amistades cercanas a los pastores. Debido al alto grado de alcoholismo y violencia en la zona, los capitanes de la pastorela charquense han puesto por reglamento no tomar alcohol durante las presentaciones y fomentar conductas



El ángel, los pastores, el violinista y la Gila de Charcas, diciembre de 2009

positivas como la solidaridad y la unión entre las personas. Otro dato importante es que al final de dicha pastorela se agregaron dos personajes que hasta ahora se les dio el reconocimiento histórico y social de haber participado en la fundación de Charcas, me refiero a los personajes del “indio” y el “negro”.³²⁹ Un dato más, me fue comentado que los párrocos seculares no la reconocen como parte de las festividades católicas tradicionales pues hay que recordar que a Charcas llegó la orden regular de San Francisco y sus organizadores aseguran que esta pastorela es de herencia franciscana. Los pastores afirman que los sacerdotes no los apoyan porque no quieren vincularse con

³²⁹ Durante la Colonia se hacen efectivos los Reales de Minas con mano de obra indígena y negra, surgiendo así las congregaciones. En 1591 los tlaxcaltecas, atraídos por los privilegios que los españoles les prometieron, llegaron al Tunal Grande, poblando San Miguel Mexquitic, Charcas, Venado, Agua Hedionda, entre otras localidades de San Luis del Potosí. Mientras que los pobladores nativos llamados genéricamente chichimecas algunos se quedaron en las minas y haciendas españolas, muchos más “se retiraron a los despoblados al norte o a los cerros inaccesibles al este, al igual que los pames, el último grupo de chichimecas sobreviviente en San Luis Potosí... El sistema de misiones que elaboraron los franciscanos y los jesuitas estaba tan ligado al proceso de ‘paz de compra’ que las primeras distribuciones de regalos a los chichimecas se hicieron con los religiosos presentes ‘para que se le cobrasen amor en esta manera’. Según una crónica de los años de 1602 a 1605, ‘se van muriendo los viejos que eran gente de guerra y los que agora nacen se crían en doctrina y trato manso y cristiano’. Pero parece que muchos más huyeron o se murieron” (Behar, 1997: 20-22). La historia de Charcas comienza con la incipiente actividad minera, misma que se incrementa con el descubrimiento de suelos ricos y su posición estratégica para el Real de minas de Zacatecas. Fundada con el nombre de Real Natividad de las Charcas en 1579 por Juan de Oñate Cortés (biznieto del emperador Moctezuma), entre sus pobladores se dice que el primer asentamiento sufrió un incendio por lo que se le llamó “Charcas Viejas” y en la historia oral se cuenta que para 1750 en el nuevo poblado de Charcas habitaban “cincuenta familias de españoles, mestizos y mulatos, aparte de cientos de indios diseminados en las haciendas y rancherías del pueblo, indios que no sólo eran guachichiles” (Entrevista a Roberto Candia, Charcas, 1999)

el pasado franciscano, y al igual que en Viesca, sólo en algunas ocasiones el Ayuntamiento Municipal les proporciona cierta infraestructura para su realización.

Por otra parte, al presentarle al etnomusicólogo Carlos Ruíz la grabación casera de la pastorela de La Loma comentó que desde su punto de vista también “suena bastante indígena”. El especialista nos da una serie de rasgos muy interesantes. A él los cantos de pastorela de esta localidad le parecen una especie de “plegaria india acardenchada”, aunque el manejo del tiempo es más tenido, regular, sin pausas y sin demasiado rubatto en la ejecución (“robos” de tiempo sin perder el pulso básico) como en el de la canción cardenche. Afirma también que la distancia entre las voces, por ejemplo, no es tan grande y suenan casi simultáneas, es decir, sobre una armonía vertical suenan casi “parejitos”, a diferencia del cardenche común. Pero parece enfáticamente cardenche. Considera que esos saltos enormes de la voz aguda probablemente sean de filiación indígena, pero hay que precisar el grupo. La pastorela de La Loma le recuerda en mucho a los cantos indígenas del sur de EU, no de algún lugar específico sino en general, agrega: “la parte del bastón, suena como uno de esos tambores enormes de dos parches que usan varios pueblos indios de América del Norte. Cambiando el timbre del bastón por el de un tambor sonaría bastante indio. La cuestión del canto responsorial (canto alternado entre un cantante solo y un grupo de cantantes) puede venir de la evangelización colonial, aunque a lo mejor cantan así varios pueblos indios nortños. Lo que sí es que suena a desierto, nada de mesoamérica”.³³⁰ El etnomusicólogo cree que sí se podría manejar el asunto de la ascendencia indígena, pero sería cuestión de encontrar más música cazadora-recolectora, nómada, con esas características musicales. Asevera que entre los pueblos indios de México, puede decirse que los que han tenido menos contacto conservan a grosso modo ciertos rasgos compartidos: por ejemplo, el uso primordial de la voz humana y la melodía acompañados de algún idiófono o membranófono (de percusión generalmente), o la tendencia a que las melodías comiencen muy agudo y tiendan a acabar en un registro muy grave. Sugiere que en la pastorela de La Loma hay que fijarnos bien en como manejan la voz con respecto a los bastones; son frases que resuelven siempre en el tiempo fuerte del compás. Es interesantísimo que varias frases comienzan en registro agudo y terminan más grave. Sin embargo, los cantos de pastores están en una escala mayor (aunque en continuo

³³⁰ Entrevista con el etnomusicólogo Carlos Ruíz Rodríguez, México D.F., 16 de diciembre de 2008 y 22 de febrero 2009.

ajuste, lo que a “oídos occidentales” podría sonar “desafinado”). No hay acompañamiento de armonía. En el ritmo, los cantos de pastores se sujetan a los notas de cuarto (o “negras”) marcadas por el bastón y en el canto también llevan cuartos con ocasionales octavos. Lo que importa de esto no es tanto las subdivisiones sino su constante construcción sobre los tiempos fuertes del compás marcados por la percusión. Si en el ejemplo de los cantos de pastores de La Loma el bastón fuera marcando octavos tenidos (en vez de cuartos) y cantaran en lengua indígena sonaría muy indígena. Para este analista, la pastorela de la Loma es un buen ejemplo para sugerir al menos cierta influencia indígena en estos cantos si usamos por argumento el uso estilístico y la combinación de voces/percusión como referencia cultural antecedente que permitiría una *confluencia musical* posterior, cuando llegan los religiosos hispanos o de donde provenga el estilo cardenche.³³¹ Podemos escuchar estas observaciones con el ejemplo musical número 2, con el fragmento de pastorela *El paso ligero*.

En general, las pastorelas del centro-norte del país que encontré emplean una cadencia “a ritmo de bastón” que les da cierto “aire” indígena, no obstante lo particular en ellas es el uso de la polifonía vocal, aunque ciertamente la polifonía está dejando de ser reproducida por las nuevas generaciones. Pueden variar el ritmo con medidas de 1/4 a 3/4 y regresar a la secuencia de 1/4 u otras asimetrías rítmicas. Se presentan principalmente en tonos mayores y recurren frecuentemente a la Tónica, Subdominante y Dominante con 7a (I, IV y V7),³³² características que las hermanan directamente con los cantos de las dimensiones política y social mencionadas en el primer capítulo. No hay que olvidar que los cantos pastoriles vascos también usan un bastón percutor con campanas junto a la polifonía a capella, y que además en la Nueva Vizcaya «muchos de los primeros vascos llegaron a esta gobernación desde la fundación de las primeras villas españolas».³³³ Por lo cual también es posible pensar en la influencia y/o convergencia de rasgos e incluso, y esto es a lo que yo me inclino más, si bien las pastorelas, los corridos, las tragedias, las canciones, los alabados y alabanzas tienen un sustrato hispánico considerable, lo que los hace propios de las tierras que quedan en medio de los caminos principales de Tierra adentro, es precisamente la formación de un estilo, de una manera de cantar plañideramente en tonos mayores, muy contrario a la

³³¹ Entrevista a Carlos Ruíz Rodríguez, México D.F., 16 de diciembre de 2008 y 22 de febrero 2009.

³³² Entrevista a Santiago Rivera Bernal, México D.F., 13 de diciembre de 2011.

³³³ Corona, 2006:74

concepción musical europea, lo “cardenche” está definiendo un patrón musical (I, IV y V7), un arrastrado vocálico, una concepción del orden social; lo que se canta, el cómo se canta y quién lo canta le otorgan su carácter particular a esta tradición.

En lo que respecta a las pastorelas, sabemos que vienen del teatro novohispano y tanto las órdenes franciscanas y jesuitas usaron estos métodos para enseñar el Evangelio. Posterior a los franciscanos, el trabajo pedagógico de los jesuitas se encuadró en un segundo ciclo de evangelización, el del norte, que «comenzó con los intentos de pacificar las tierras chichimecas, aunque tendría su desarrollo máximo en la segunda mitad del XVII y en el XVIII».³³⁴ Pero no es hasta el siglo XIX cuando las pastorelas toman su propio sabor “mexicano”, al ser retomadas por los criollos durante el México Independiente para imprimirles su propio estilo a las formas europeas. Un ejemplo clásico de ello lo tenemos en la *Pastorela en dos actos* posteriormente llamada *La noche más venturosa*, de José Joaquín Fernández de Lizardi.³³⁵ A diferencia de las pastorelas observadas en el centro y sur del país cuya característica es ser altamente jocosas, estas pastorelas del norcentro usan escasamente el humor, la broma y el doble sentido, son más bien de tono serio y de elaboración literaria muy fina, pero lo que sí emplean mayormente es la versada en octosílabos y en rima consonante lo que le imprime su carácter mixto de versada popular con una forma culta de rima, al igual que en las otras piezas de las dimensiones social y política del Canto Cardenche.

En cuanto a su contenido, las pastorelas de este estudio tienen la finalidad de mostrar la actitud correcta que todo creyente debe tener ante la llegada del Mesías a la tierra, es decir, de enseñar la forma de la adoración al niño Jesús. Como es sabido en ellas se escenifica a un grupo de pastores que se disponen ir a Belén para tal misión, mientras que en su trayecto Luzbel y sus ayudantes intentan distraerlos e interrumpir su viaje, hasta que aparece un ángel con el que se entabla una batalla y logra liberar a los pastores de sus artimañas, y por fin estos llegan a adorar y a ofrecer sus regalos al recién nacido. En estas pastorelas pareciera que la trama central es la guerra entre las fuerzas del bien contra las del mal, sin embargo el trasfondo más importante es persuadir la

³³⁴ Arteaga, Alejandro, “Teatro jesuita novohispano”, [en línea]:

<http://www.geocities.com/aarteagaa/Cigorondo/Teatro.htm> [Consulta: 23 febrero 2009]

³³⁵ Bullé, Alejandro, Blog, Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad Nacional Autónoma de México, “Teatro mexicano”, [en línea]: http://ortizote.blogspot.com/2007_12_01_archive.html [Consulta: 24 febrero 2009]

conducta de los feligreses a adoptar las creencias y prácticas católicas, sin las cuales supuestamente quedarían expuestos a los rudimentos del enemigo de Dios. La intención de ofrecer una aparente protección al llevar a cabo estas prácticas y conductas religiosas, sin duda obligó a los escritores (como la gran cantidad de estrofas lo sugiere) a personificar ciertos estereotipos, actitudes y valores con los que frecuentemente tenían que lidiar o apoyarse para su obra evangelizadora. Indudablemente los personajes representan figuras abstractas que pueden ser adaptadas al *ethos* social del grupo o grupos en cuestión. La adaptación que muestran las pastorelas registradas por esas tierras nos expresan en mucho una búsqueda por una identidad regional al informar a todo creyente de las conductas que son reprobables ante Dios (como la vanidad, la gula, la pereza, la ira, la envidia, etc.) descritas bajo sus propios elementos culturales y de su entorno físico, pero no sólo esto, sino que a través de varios de sus personajes se exponen algunos asuntos sobre el matrimonio, las relaciones interpersonales, la masculinidad, la existencia de dos tipos de música (de uso religioso y cotidiano), entre muchas otras cosas correspondientes a la vida natural humana aunque se disfracen con situaciones sobrenaturales. Esto es verificable al constatar que la gran mayoría de los parlamentos tienen por tema los asuntos sociales más que los divinos.

Además de la llamada “sagrada familia” (representada por esculturas de yeso de José, María y niño dios, colocadas en un extremo del espacio destinado a la representación, a quienes se les dirigen cantos y versos), el reparto en estas pastorelas numéricamente puede variar, aunque son claramente detectables por sus funciones tres grupos de personajes: los pastores, los ángeles y los diablos. Si bien del lado coahuilense hay un incremento de actores, podemos ver ciertos personajes recurrentes como los subrayados a continuación:

- a) El Retoño (Dgo.): /Bato, Tebano, Gil, Lépidio, Lipio, Tubal, Bartolo, Ermitaño, Ranchero, Gila/, /Ángel/ y /Luzbel/
- b) Sapioríz (Dgo.): /Bato, Tebano, Gil, Lépidio, Tubal, Bartolo, Ermitaño, Ranchero, Gila/, /Ángel/, /Luzbel, Astucia y Satanás/
- d) La Palma (Coa.): /Bato, Tevano, Bartolo, Ermitaño, Ranchero, Girardo, Velicio, Mengo, Cubillo, Fabio, *Parrado*, Silvio, Gila, Flora, Florina/, /Ángel/, /Luzbel y Azmodeo/

c) La Flor de Jimulco (Coa.): /Bato, Tebano, Bartolo, Ermitaño, Ranchero, Gerardo, Belicio, Mengo, Cubillo, Favio, *Parrado*, Silvio, Gila, Flora, Florina/, /ángel Miguel/, /Luzbel y Asmodeo/

e) Viesca (Coa): /Bato, Tebano, Bartolo, Ermitaño, Ranchero, Gerardo, Milicio, Mengo, *Parrado*, Tulio, Carbonero, Nabal, Cucharón, Lisardo, Toringo, Lor, Gila/, /ángel Miguel/, /Luzbel y Almodeo/

f) Charcas (SLP): /Bato, Tevano, Bartolo, Ermitaño, Gerardo, Melicio, Mengo, *Parrado*, Tulio, Fogonero, Nabal, Cucharón, Toringo, Doristo, Indio, Negro, Gila/, /Ángel/, /Luzbel, Asmodeo, Astucia, Satanás, Bersebú, Barrabás, Asturiel y Felfesor/

En escena, los pastores tienen la misión de atravesar un desierto durante el invierno hasta llegar al lugar donde ha nacido el niño dios y adorarle con sus cantos y regalos. Los diablos tratarán de impedirlo sugiriéndoles hacer otras cosas o ir a otros lugares. Mientras que los ángeles tienen la función de rescatar a los pastores de todo engaño puesto por los diablos. Pero detrás de esta clásica trama encontré algo muy interesante en cuanto a los personajes del *Ranchero* y *Parrado*. Si nos fijamos bien el personaje del *Ranchero* está presente en todas las pastorelas *menos* en la de Charcas (aunque muy pocos de sus parlamentos allí son interpretados por Melicio). Señalé páginas arriba que la pastorela de Charcas es una reconstrucción contemporánea y fue recopilada por los señores Abel Cázares y Casimiro Vaca. Por su parte el señor Guadalupe Rivera quien interpreta a *Parrado* define que la intención actual de la pastorela es la unificación del poblado de Charcas y de las rancherías aledañas, pues su objetivo es fomentar el interés por las tradiciones locales y los valores religiosos, así como el promover una diversión sana *sin pleitos ni alcoholismo* y la hermandad entre los seres humanos, y es por esto que al final de cada presentación se canta el “Himno a la Alegría”.³³⁶ ¿Pero qué pasa con el *Ranchero*? ¿Por qué se omite únicamente en esta pastorela? El *Ranchero* podría explicársele *casi* como la antítesis de *Parrado* pero sólo en cuanto a la expresión de la masculinidad. Al entrevistar a quien representa en dicha localidad a *Parrado*, me dio muchas pistas acerca de la ausencia del *Ranchero* y de su papel social. Como en el resto de las pastorelas en donde aparece, en Charcas también a *Parrado* se le considera el capitán mayor de los pastores y uno de los organizadores más respetados por los integrantes; dentro de la pastorela ejerce el cargo de Mayoral,

³³⁶ Entrevista con Guadalupe Rivera, Charcas, San Luis Potosí, 20 de marzo 2010, énfasis mío.

cuidador y/o poseedor de una hacienda, goza del respeto de todos los pastorcillos y es un personaje muy cercano a la llamada “Santa Iglesia” e incluso asegura en sus versos haber visto al Espíritu Santo en forma de “ave vestida de sol con música suave” que le anuncia personalmente la llegada del Mesías. Parrado representa al hombre socialmente ejemplar, cuida con esmero el ganado, es responsable, humilde al mostrarse al servicio de los demás pastores, se presenta como de edad adulta y en tanto digno de ser respetado, es recatado y prudente, se vale de buenas palabras, obras e intenciones. En síntesis, Parrado representa al buen hombre católico. Mientras que el Ranchero, aunque también se revela como un hombre cuidador del ganado y respetuoso de la religión, en gran medida encarna al hombre a veces tomador, a veces bien portado, que tiene dominio sobre su mujer y su caballo, que viste todo lo necesario para su actividad y hace alarde de ello. El Ranchero podría explicársele como el “primo” dicharachero y presuntuoso de Parrado, el hombre de campo de habla menos refinada y expresiones de la doxa popular. El Ranchero porta una identidad muy parecida a la voz masculina encontrada en la canción cardenche, en los corridos y en las tragedias acardenchadas. En la pastorela, los parlamentos de este personaje evocan en mucho el “sabor” e incluso traen a cuenta varias frases de la canción cardenche, pues el aspecto de su masculinidad y la forma literaria de presentarla (en cuanto a figuras y estilo llano) **guardan una relativa similitud** que no se encuentra en los parlamentos de otros personajes:

Santas noches te de Dios
 mujer cómo estás cómo te va
 tu marido está enojado
 no me quiere responder
 que se me ha quebrado un tarro
 y él me lo ha de componer

...

En una noche silenciosa
 pues que tu querido soy
 vengo a pedirte licencia
 para discipar mi amor

...

Le dirás a tu marido
 que me venga a reclamar,
 que al cabo yo fui el primero,
 y a mí me ha de respetar.
 28. Dime que te ha sucedido (canción cardenche)

Qué serena está la noche
 para ir a ver a mi chata,
 esta noche me la llevo,
 porque esta pasión me mata.
 63. Qué serena está la noche (canción cardenche)

Pero si mi bien te digo,
 y te lo puedo jurar,
 mientras Dios me de licencia,
 te he de querer y te he de amar.
 77. Ya vine, ya estoy aquí (canción cardenche)

Adios estrella brillante
adios refulgente sol
adios hasta que en el cielo
nos véamos juntos los dos

Canto y Ofrecimiento de despedida
del Ranchero
(Fragmentos de la Pastorela de La Palma,
Coahuila, mecanoescrito)

Adiós, adiós al ángel de mis ensueños,
te quedarás en tus gustos y en tus glorias;
dame un besito que sirve para memoria,
porque me voy a separar de ti.
2. Adiós, adiós (canción cardenche)

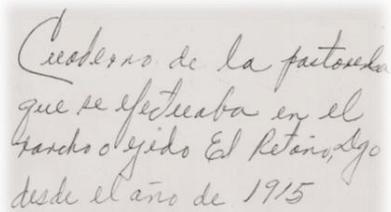
Si tú te vas, yo también me voy,
Dios nos conceda juntos los dos,
vas a saber a tierras estrañas [extrañas],
dile a tus padres adiós, adiós.
72. Una mañana muy transparente (canción
cardenche)

Durante el Ofrecimiento de los pastores, Parrado le entrega una *camisita* por regalo al niño dios y en toda la pastorela aparece como el líder, hacendado o capataz de los pastores. Llama la atención que este personaje se quedó ampliamente registrado en Coahuila y en San Luis Potosí y no así en las pastorelas de la Laguna duranguense, supongo que por el poblamiento más temprano de españoles en la parte potosina y coahuilense respectivas. Y a diferencia de Parrado, al Ranchero se le atribuyen objetos de uso indígena y varios aspectos de una persona venida “del sur”. En el Ofrecimiento del Ranchero da al niño dios unos *tamalitos*, de los cuales sabemos que el maíz es el símbolo indígena mesoamericano por excelencia, además da gracias por una especie de manda agrícola y festeja el patrocinio de la Virgen María. La *camisita*, producto del algodón, y los tamales de maíz funcionan como diferenciador simbólico y territorial entre ambos. Podría sugerir que el Ranchero es un *tipo de cardenche*, de voz franca, temeroso de Dios, fiestero, presumido especialmente de sus pertenencias (familia, mujer y amigos) pero que también se estima poco, tomador y a su vez consejero de los borrachos, consciente de las conductas aprobadas socialmente pero transgresor de ellas, que ha andado por muchos lugares pero que continúa los lazos con su tierra de origen:

Ranchero———
Santas noches mis señores
como están todos deatiro
como les va de a monton
por no estar con el sucirio
que alguno se me aiga quedado
y yo no lo haiga atendido
no despues quiera atendido
no despues quiera alegarme

que si no es merecedor
alavado sea por siempre
el santo nombre de Dios
que vien me contó Javiela
que ora un año se hizo aquí
pues una linda función
con clarines con cornetas
con guitarra
y con sermón / bandolón
Todo fue fiesta de Iglecía
como ahora pienso yo
aller Salí de mi tierra
que es la punta del ebario
donde se quedó mi vieja
que es hermana del D.ª, Dario
junto con Petra mi nuera
y tambien mi hijo el casado
para venir a esta función
mandé traer mi colorado
descolqué todos los quesos
y les dejé limpio el zarso
y también mis chapaneos
traigo para mi regalo
de riñón buenos tamales
mis cojinillos
de corumbio rebentado
al galope y mas galope
y en partes al sobre paso
me sopló treinta y dos legüas
porque es gentil mi caballo
es propio y no de la Hacienda
a las órdenes señores Amos

...



Creo que no de la factoseda
que se efectuaba en el
cascho o lejedo El Retano, algo
desde el año de 1915

...

Santas noches señor cura
con el alluntamiento ablo
caballeros y señores
ponerme atención un rato
sientense Uds. señores
que traigo que platicarles
en tantas tierras que e ido
en tantas tierra que e andado
no me dirán ques aquí eso
que son fiestas ó son toros
ó casorios ó casarnos
con tanta dama vonita
con tanto perro borracho
que vienen a las funcio(nes)
solamente a emborracharse
pero dispensen señores
de lo que me he propasado
como soy un hombre tonto
no se lo que he pronunciado
aller a la madrugada
cuando estaban ordeñando
hoí las pláticas todas
de esta función muy men(tada)
y yo dije no me quedo
boy a berla boy a berla
aprontame aquí mi silla
mi cabresto y mis espuelas
mis tres docenas de gordas
echame en mi serbilleta
aunque no soy conbidado
pero somos de una tierna
é llegado á este portal
á verte hermosa azusena
pura limpia y sin pecar
soberana intacta y bella
mi vieja te está aguardando
con un altar muy lucido
y tus dos velas de cera
y la colcha de mi cama
y hasta su rebozo de ella
que me importo treinta pesos
que le traje de la feria

Lepido—

Vistes al mostro sangriento
que andaba con ligerera

Ranchero—

A, si señor si lo ví
que abraberó por la puerra
mallo sería del infierno
porque me tosto mi cuera
pero como yo lo columbre
le juro que con mi go la terna
Lo bueno es que ya lo ví
con sus ojos de eulebra
conchabarme el quería
acerme formal mi una ebra
runagazos le dare
de los piez ala cabera
pues que dice como
pues quien le adu temer
si esta por nuestra defenra
esta presiosa, Maria
esta pandida doncella
que mien me deia tata Marcos
cuando metenia en la escuela
que tubiera por deboto
a esta soberana reyna
yo le cantare alabanzas
con una dulce cancion
que se usa por alto en casa
alto bueno y puro amor

Muñica—

Es Maria la mas hermosa
que el oro y la perla fina
mas que la agua cristalina
que porre de loco en loco

en fin vengo a darle gracias
á mi adorada princesa
en pago de que me diste
tan razonable cosecha
que abré de frijól diéz sacos
que hacen cuarenta fanegas
maíz para dar y prestar
calabosas como piedras
te tengo una vaca pinta
hermana de la pitona
que es prima de la bandera
y está paque agas la pascua
y que pases noche buena
buena está como una vida
para que la vendas señora
para que con ella te compren
uno, dos, ó tres ilos de perlas
pues alabemosla y ensalcemosla
que nos tiene prometido
que el que invocare su nombre
logrará su patrocinio

(Parlamentos del Ranchero,
Pastorela de El Retoño,
Durango, manuscrito)

Al Ranchero se le asocia con el mundo festivo, con elementos católicos y con expresiones lingüísticas que lo marcan no sólo como una persona posiblemente indígena (“tata Marcos”) y/o de campo sino como una persona de un estrato social bajo sujeto al amo, al cura y al ayuntamiento. La fiesta patronal, los clarines y cornetas, la guitarra y el bandolón, el andar en tantas tierras, lo presentan como un hombre de mundo. Las frases “me tosto mi cuera”,

“pero como yo lo colombre”, “conchabarme el quería”, “hacerme formal ni una ebra”, “surriagatos le daré”, hacen del Ranchero un hombre valeroso muy diferente al resto de los pastores, por presumir tener un encuentro con Luzbel y salir casi ileso. El diálogo de la derecha así lo muestra. Este fragmento pertenece a la pastorela de El Retoño, Durango, la cual es la más conservada de todas en cuanto al sentido y los conceptos católicos. A pesar de que está datada para 1915, por las abreviaturas y el léxico empleado, puedo sugerirla como una pastorela ya vigente por lo menos para finales del siglo XIX.³³⁷

Como podemos observar Ranchero y Parrado son varones pero no iguales. Parrado ilustra al hombre esforzado y trabajador, que por sus propios medios logra atesorar su capital económico y social, dominando el agreste desierto y siendo el líder de una cuadrilla de pastorcillos; representación prototípica del hacendado del norte. Y al

hombre de rancho, al Ranchero,



no le queda más que ser el trabajador a quien se le reconoce socialmente sus atributos festivos y su valentía y fe con lo sobrenatural. A la izquierda podemos apreciar un dibujo del Ranchero de la



pastorela de Sapioríz y a nuestra

derecha la fotografía del cardenhero

Juan Sánchez Ponce de Sapioríz.³³⁸ Sin embargo, en las

pastorelas el personaje del Ranchero muestra los atributos masculinos relacionados al consumo de alcohol, a las fiestas, a la confrontación, lo que actualmente se traduce en

³³⁷ La transcripción sería: A sí señor, sí lo ví / que atrabezo por la cierra / rallo sería del infierno / porque me tosto mi cuera / pero como yo lo colombre / le juro que con migo la tiene [es..] / lo vueno es que ya lo ví / con sus ojos de culebra / conchabarme el quería / acerme formal ni una ebra / surriagatos le daré / de los piez a la cabeza / pues quien le a de temer / si esta por buestra defenza / esta presiosa María / esta candida doncella / que vien me decia tata Marcos / cuando me tenia en la escuela / que tubiera por deboto / á esta soberana reyna / yo le cantaré alabanzas / con una dulce canción / que se usa por allá en casa / alto bueno y puro amor.

³³⁸ Tomados respectivamente de DGCP, Las Pastorelas..., 1992, pág. 36 y Programa de mano del evento “Círculo artístico regional del Noroeste”. El arte enlaza regiones. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobiernos de los estados de Coahuila, Chihuahua, Durango, Nuevo León y Tamaulipas. 29 de octubre al 8 de noviembre 1995, citado en Palacios, 2007.

elementos provocadores de violencia. Es decir, en las pastorelas se marcan dos tipos de masculinidad en cuanto a las conductas sociales que ellos expresan; están representados tanto el hombre “bueno” de conductas aceptables y el hombre “malo” y de rancho. Por esta razón considero que en Charcas queda suprimido y es exaltado el personaje de Parrado, pues el objetivo es inculcar sólo valores considerados positivos para el contexto contemporáneo. Podríamos pensar que Parrado hoy día ocupa el lugar ya no del hacendado sino de una especie de “ranchero bien portado”, fusionando al Ranchero con aquél que mantiene cierta identidad histórica y socialmente validada y preferida.

Al respecto hay tres estudios muy interesantes en torno a los símbolos del hombre norteño, a las características de las sociedades rancheras y al ranchero como sujeto social. En cuanto al primer tema Jorge Chávez (en Pérez-Taylor, *et al*, 2007) detecta una especie de *ethos* en la gente del norte del país que supone formado a través de la historia, específicamente bajo los procesos de avanzada y colonización. Aunque parece apoyarse en el discurso de los “grandes hombres valerosos y civilizados que conquistaron el indomable desierto”, es interesante su propuesta de observar algunos elementos como formadores de una identidad regional, entre ellos señala la vestimenta, la forma de hablar franca o directa, la actividad productiva, la rudeza o no fineza en el hablar y la sencillez en el trato. No obstante destaca por símbolos identitarios por excelencia del hombre norteño, al carácter “rudo y sencillo” y a la noción de valentía y arrojo en sus acciones. Por su parte Edgar Hurtado (en Salvador Bernabéu, *et al*, 1999) resalta la importancia académica del concepto de “rancho”. Afirma que el medio geográfico ha sido un elemento central para definir al rancho y al ranchero: “El ser ranchero y su pensamiento no se expresan en discursos, sino en acciones adaptativas al medio físico, por ello, los argumentos que sustentan sus ‘haceres’ no son retóricos, sino de la sobrevivencia misma”. Hurtado parte de la idea de caracterizarlos por sus acciones, pues “los rancheros más bien ‘actúan’. La tradición ranchera ‘existe’ y se transmite generacionalmente no sólo de forma oral, sino en la acción cotidiana”. Desde esta perspectiva el término rancho refiere a un espacio territorial y cultural donde se construyen y expresan “modos de ser particulares, únicos e indisolubles de su entorno. Las posibilidades grupales de acción están así cercadas, limitadas, predeterminadas”.³³⁹ Y finalmente, Salas (2002) detectó al ranchero como un sujeto social relevante y aún

³³⁹ Hurtado, en Salvador Bernabéu (1999: 159-163).

participante en el cambio del proceso productivo del algodón por el de la industria lechera y maquiladora en la Laguna. Asegura que la cultura algodонера fue una forma de habitar esta región por más de cien años; “ordenaba y entregaba sentido a las prácticas y experiencias de las personas. (...) Todavía una generación de rancheros en La Laguna forma parte de estos referentes históricos-colectivos, quienes vivieron la transición entre algodoneros y ganaderos, fueron los constructores del mundo lechero”.³⁴⁰

No está por demás decir que la pastorela de El Retoño, la más antigua del corpus, es la que mejor conserva los parlamentos del Ranchero, en cuanto a sentido y cantidad de estrofas. Está escrita en hojas del “libro Florete” (usado en contabilidad, es un libro tamaño oficio de raya y de hojas foleadas, tiene un sello de un gallito y líneas divisorias internas verticales), que nos evoca en mucho a los cuadernos usados en las “tiendas de raya”, donde había una libreta en la cual apuntaban las deudas de los compradores, y también a las libretas usadas en la contabilidad de las haciendas cuando se pagaba o se hacía la “raya” de los peones.

Por otra parte, además de los parlamentos del Ranchero, las partes que refieren a Música o a Coros gozan, en varios casos, de una estructura muy parecida a las coplas libres de los sones y como en el siguiente ejemplo nos evoca los vasos comunicantes de la Laguna:

Música ———

*Es María la mas hermosa
que el oro y la perla fina
mas que la agua cristalina
que corre de losa en losa*

Y en otros casos la descripción del paisaje israelí es semejante y se adapta bien a la Laguna semidesértica y desértica. En el canto *Pasoligero* se dan

algunas características del paisaje por donde van los pastores camino a Belén: atraviesan montañas altas y lomas, el frío está muy bravo, hay romeros, llevan corderos, caminan



Pastores rumbo al *Arrullamiento* del niño dios, Sapioriz, 6 de enero de 2008

³⁴⁰ Salas, 2002, pp. 264-265

entre laureles, hay buen pasto y buen salitral, pero también la escarcha y la nieve inundan un desierto que en todas las pastorelas de este estudio se deja ver un apego por considerarlo hermoso.

También algunos parlamentos de Luzbel de la pastorela de El Retoño, Durango, refieren a estrofas concretas de sones, tal es el caso del siguiente ejemplo en donde no sólo se presenta una copla del son *La lloroncita* (muy difundido por todo el territorio mexicano) sino que esta copla es usada como una quarteta glosada en *décimas*:

Letra__
*Aprender flores de mi
de lo que ba de aller a hoy
que aller marabilla fui
y hoy sombra de mi no soy*

Astros rubios y elementos
desde el oriente al poniente
planetas de fuego ardiente
acudir á mis tormentos
lla los engrandecimientos
se acabaron para mi
llo del cielo me volbí
y con tan justa razon
ho mater polo o ploton

Letra__ *Aprender flores de mi*

Luzbel__ Lla llegó la redencion
y yo quede avergonzado
si soy padre del pecado
mirar si tengo razon
yo Adán metí en confucion
por la malicia en qe estoy
si é sido si fuí o si soy... p. 28
dejame miguel valiente... p. 29
que beo el mundo diferente

Letra__ *Que va de lo de aller a hoy*

Luzbel__ Dios en su impirio me crió
y por mi bana locura
se marchitó mi hermosura
pero mi ciencia eso no
lo grangeado se acabó
se acabó lo que lellí
pues hasta el trono perdí
en tan furiosa batalla
sébase Daniel y Zealla

Letra__ *Que aller maravilla fui*

Luzbel__ Si lla ocupaste mi silla
oh miguel que no me has visto
que el nacimiento de cristo
llegó para mi fatiga
fortuna muestrate esquiaba
diciendo no se á donde estoy
yo alo profundo me voy
de mi sepulcro al abismo
que por soberbio yo mismo

Letra__ *Hoy sombra de mi no soy*

Mencioné en el primer capítulo de este trabajo que en las pastorelas encontré varias estrofas de 10 versos llamadas *décimas*: «La estrofa octosílaba conocida por antonomasia con el nombre de *décima* no se divulgó hasta la aparición, a fines del siglo XVI, del libro *Diversas rimas* de Vicente Espinel. Se le suele llamar también *espinela*, por atribuírsele su invención. Consta de dos redondillas de rimas abrazadas y unidas por dos versos de enlace».³⁴¹ La rima prototípica de la *décima* es [abbaaccddc] como también nos la muestra el parlamento de Silvio de la pastorela de La Palma, Durango:

Silvio__
Con arpado pico de oro (a)
dulce sítaro del viento (b)
suspende el bajo elemento (b)
de pluma el volante coro (a)
encontró punto sonoro (a)
su dulcísima armonía (c)
no se que salvas [salves] haría (c)
en la noche que espiraba (d)
y aun mismo tiempo cantaba (d)
los nacimientos del día (c)

Es muy importante poder rastrear ciertas evidencias del paso de los sones y las *décimas* por las tierras del centro norte. En cuanto a las *décimas*, el Dr. Fernando Nava al igual que Vicente T. Mendoza (en *Glosas y Décimas de México*, 1979) ya se habían percatado de la presencia de ellas en las pastorelas de nuestro país, de hecho en las pastorelas de la Sierra Gorda de Querétaro, Nava ha encontrado *décimas glosadas*, «es decir, una cuarteta que se canta y sirve de *planta* a cada una de las *décimas* que

³⁴¹ Montes de Oca, 2003:127

componen la *glosa*»,³⁴² como en el ejemplo de los parlamentos de Luzbel de El Retoño, Durango. Nava afirma que «si bien parece poco probable que exista una pastorela popular elaborada totalmente en décimas, muchas [de las pastorelas] que hemos tenido la oportunidad de revisar sí incluyen esta forma etrónica, y a veces hasta en una proporción considerable».³⁴³ La décima glosada recopilada por el Dr. Nava en la Sierra Gorda aparece así:

*Toda criatura te alabe
Dios de infinita bondad,
en los cielos y en la tierra
por toda una eternidad*

Confieso, Dios soberano,
que sois trino en las personas
y en la esencia no más una,
a pesar de falsos dogmas.
Los cetros y las coronas
a Vos se rinden con suave
reverencia, pues no cabe
defecto en vuestra persona,
desde la una a la otra
*toda criatura te alabe...*³⁴⁴

En cuanto a los sones, todas las pastorelas mencionan la palabra “sones” o “sonecitos” sobre todo cuando a la Gila específicamente se le pide que “baile un sonecito”. En Charcas aún se sigue acompañando ciertos fragmentos de las pastorelas con un violín y me fue referido que también se acompañaba con arpa. En Viesca se encuentra claramente la letra del son de El Palomo (como muchos otros ejemplos mencionados en el primer capítulo) y en Charcas sólo queda el violín aún en uso y una fotografía de un arpista charquense muy querido y recordado. Lo cual nos indica que si bien los sones y sus instrumentos atravesaron por estas tierras, es un hecho que la polifonía a capella prevaleció como rasgo cultural y musical del norcentro de México.

³⁴² Trapero, 2011: 642

³⁴³ en Trapero, 2011: 643

³⁴⁴ Trapero, 2011: 642



Arpa y violín en la
pastorela de Charcas



Otros asuntos humanos que se entretienen recurrentemente en las pastorelas corresponden al matrimonio, la virginidad, el trabajo y la música, pero cada uno de ellos se desarrolla en oposición a su contrario. El matrimonio se expresa como favorable en contraposición a la soltería. Los protagonistas de una problemática que deja entrever esta diada son el Ermitaño y la Gila. El primero representa a un hombre anciano, que vive alejado de la sociedad en las montañas, pero que en esta excepcional ocasión acompaña a los pastores. Posee sabiduría y consejos, goza del respeto de los demás pastorcillos, incluso de Parrado, pero su punto débil por el cual Luzbel lo ataca es por su casi nula vida en sociedad. Ermitaño es invitado por el diablo a robarse a la Gila, quien representa a una mujer (en unas pastorelas a una joven virgen, en otras a una mujer casada) cuya función principal es cocinarle a los pastores durante el trayecto a Belén. El hombre viejo y aislado que no ha conocido mujer es cuestionado por su virginidad masculina y por no llevar una vida social considerada normal. El matrimonio en tanto institución considerada pilar de la sociedad y la virginidad en tanto atributo positivo sólo en la mujer, son amenazados por la existencia de un anciano soltero e independiente de cualquier relación interpersonal.

Por su parte, la virginidad femenina es sobre exaltada a través de la virgen María. En todas las pastorelas hay estrofas muy largas y numerosas que refieren a la pureza

*é llegado á este portal
á verte hermosa azusena
pura limpia y sin pecar
soberana intacta y bella*

sexual, a la doncellaz de María como su máximo atributo, de aquí se desprende su belleza y el equipararla a las flores..... Todas las pastorelas refieren a la virgen María y a la virgen de Guadalupe,

lo que nos hace suponer dos cosas, que estas pastorelas fueron escritas a partir del siglo XIX en adelante, o que si bien fueron hechas antes de la influencia del culto mariano

católico éste se fue integrando gradualmente en sus versos y de esta manera fue apropiado y aceptado por la comunidad creyente, no sólo de una religión sino también de un sistema de valores sociales implícitos en ella como la pureza sexual femenina.

Por otro lado, la serie de diálogos entre varios de los pastores y Bartolo nos muestra la sanción social acerca de la flojera en comparación al trabajo. Bartolo representa el lado contrario a la vida espiritual, es vocero de las necesidades fisiológicas del ser humano. En términos de Bajtín, Bartolo es la voz carnal y burlesca de todo lo espiritual. Sus parlamentos tratan sobre el ruido en sus estómago por hambre, sus pensamientos se dirigen hacia el dormir, el beber y el comer, durante la pastorela se la pasa acostado, se muestra desidioso y desprecia ir a Jerusalén, incluso los versos que más hacen reír a los escuchas es el momento en que muestra su falta de respeto a la Gloria de Dios que se expresa en el nacimiento de Jesús y el juego lingüístico del nombre propio de cualquier mujer llamada Gloria: *si quiere la Gloria verme / que me venga a ver aquí*

Por su parte Bartolo y Gila representan la tensión que hay en el mundo de la carne, bien puede representar la tensión conyugal o simplemente la tensión entre roles de género, los problemas entre hombre y mujer y/o esposo y esposa se ventilan frecuentemente en las pastorelas a través de estos personajes.

Finalmente, la existencia de dos tipos de música es manifiesta. La música de uso religioso tiene la finalidad de alabar, exaltar, describir las cualidades de los personajes del niño dios, de María, de José y del Dios trino. En estas pastorelas, la música de uso mundano o festivo ocupa su lugar sólo como diferenciador de la primera y marcador del personaje del Ranchero. Aquí la música de uso religioso es señalada como: “músicas celestiales”, “músicas divinas”, “dulces cantos”, “dulces voces”, “músicas peregrinas”, “armonías encendidas”, “dulces cadencias”, “suavísimos cantares”, etcétera, prevaleciendo las cualidades de la dulzura, la suavidad y la armonía. La diferencia entre ambos tipos de música es que si bien los pastores pueden entonar las dos, los objetivos son distintos en cada una, pero los pastores se enfocan en producir “armonías” a Dios. Rasgo que no sólo es atribuido al ser humano, no está por demás decir que en estas pastorelas la creación natural también alaba a Dios con la música religiosa como nos lo demostró el parlamento de Silvio, páginas arriba.

Por tal motivo la necesidad de alabar a Dios con un tipo de música destinada para tal fin, nos abre la posibilidad de que las *Alabanzas* se hayan constituido como un subgénero por sí mismas, cultivándose actualmente en las iglesias católicas, ejemplos de ellas son las Alabanzas al Señor de Mapimí, Alabanzas al Sagrado Corazón de Jesús, Alabanzas a la Virgen María, Alabanzas a la Santa Cruz, etcétera. A manera de complemento de las pastorelas, los cantos polifónicos que alabaran a los santos del panteón católico forman parte del mismo plan de enseñanza religiosa que desde tiempos coloniales estuvo caracterizado por la fusión entre deidades prehispánicas y europeas. Pero este es otro tema, lo único que quiero resaltar es que dentro del complejo de cantos de este estudio aparece un diálogo continuo para diferenciar la intención del canto cuando se trata de temas que incluyen lo sagrado y la intención del canto hacia lo meramente humano, dando por resultado una división que Lozano (2002) identificó y puso por nombre a su trabajo precisamente como *Polifonía de la región lagunera: polifonía religiosa y el canto cardenche* (refiriéndose por éste último a la canción cardenche, a la tragedia y al corrido acardenchados).

En lo que respecta a los *Alabados* se sitúan en un punto intermedio entre ambas concepciones, pues los cantos polifónicos que se emplean para alabar a los muertos nos dejan ver otra faceta de la cosmovisión que permea el ámbito religioso de esta tradición musical. Los alabados a los muertos se usaban principalmente en los funerales y entierros. Es muy interesante su intención y contenido, puesto que la persona adulta que muere recibe un trato semejante a un santo, pero no a cualquier santo sino al mismo Jesucristo, la creencia subyacente es que cuando alguien muere pasa a ser como Jesús, por eso se entonan los cantos que básicamente hablan sobre el sufrimiento de María y Jesús en y hacia el Calvario. Tan sólo algunos títulos dan muestra de ello: *Lamentos de María Santísima, Alabado a Nuestro Padre Jesús de Nazareno, Alabanzas al Señor de las Angustias, La Pasión del Señor de la Columna, Alabanzas a la Bella Palomita, Ayudemos Almas, Las Ánimas, Alma no estés tan dormida*, entre otros. De esta manera el cuerpo de la persona difunta es alabado porque su alma está en un momento de transición hacia el mundo celestial. En términos de Víctor Turner (1999) podría considerarse a los alabados ser parte del *rito liminal* del cuerpo muerto al cuerpo transformado a través de la *intercesión del canto* (función no sólo encontrada en varias culturas de nuestro país sino en todo el mundo). Por esto no es raro encontrar

manuscritos como el del señor Rosario Ponce de Sapioríz que heredó de su abuelo, en donde aparezcan juntos los alabados a los muertos y las alabanzas a los santos católicos. Como ejemplo de los alabados o cantos sobre María y Jesús adaptados a los velorios tenemos los siguientes:

*Ay hijo de mi alma,
prenda de mi vida,
como está tu cuerpo,
todo hecho una herida.*

...

*Adiós madre mía,
adiós mi consuelo,
adiós mi esperanza,
adiós mi lucero.*

*(A María Santísima.
manuscrito de Rosario Ponce)*

*Y caminando al calvario,
con gran dolor preguntaba,
quien había visto pasar,
al hijo de sus entrañas.*

*(Alabado al Señor del Sacramento,
manuscrito de Rosario Ponce)*

*Que pasión tan dolorosa
padeció esta madre pura
viendo levantar en alto
al señor de la columna*

*(La Pasión del Señor de la Columna,
manuscrito de Rosario Ponce)*

Fidel Elizalde, miembro del grupo *Los Cardencheros de Sapioríz*, recuerda: «y a los muertitos se les cantaba también pa velarlos y el día que ya los llevaban había que cantarles ¡ya me voy madre querida...! y que se enchinaba el cuero cuando iban cantando al muertito, ellos (los cardencheros de la generación anterior) cantaban también esos cantos, eso es Alabado».³⁴⁵

*Ya me voy madre querida,
ya me voy a caminar,
como Dios me preste vida,
te volveré a visitar.*

*Ya estoy puesto en la columna,
hoy les digo con afán,
despídanse todititos,
ya los hermanos se van.*

*Venga toda mi familia,
a echarme la bendición,
ya me voy para el santuario,*

³⁴⁵ Intervención del señor Fidel Elizalde, en la entrevista con *Los Cardencheros de Sapioríz*, México D. F., 2005

*a alcanzar la bendición.
Adiós esposa y familia,
adiós todos mis oyentes,
ya me voy para el santuario,
con todos mis pedientes.*

(Alabanza a María Santísima,
manuscrito de Rosario Ponce)

El señor de mayor edad a quien entrevisté, Regino Ponce, nacido en 1910 en la hacienda de la Santísima Trinidad de La Labor de España (subdividida después en los ejidos de la Loma y Sapioríz) comentó que “hay muchos cantos... de los difuntos”³⁴⁶ y enseguida entonó un fragmento que también aparece en el manuscrito del señor Rosario Ponce con el nombre de *El pecador arrepentido y Alabado al Señor del Sacramento*. Estos alabados llaman la atención porque tienen mucha similitud con uno de origen colonial registrado en el libro de Gabriel Saldívar (1987: 154) titulado *Alabadas sean las horas*:

Canto de Regino Ponce:	Manuscrito de Rosario Ponce:	Saldívar (1987: 154)
 <p>Don Regino Ponce, Sapioríz, Durango, 2008</p> <p><i>El pecador arrepentido</i></p> <p>Si quieres saber quien soy, no te esperes a mañana, que Dios te viene buscando, levántate alma cristiana.</p> <p>Levántate alma cristiana, levántate si estás dormida, que Dios te viene buscando, a tu gloria te convida. (Ejemplo musical, número 3)</p>	<p><i>Alabado al Señor del Sacramento</i></p> <p>Alabadas sean las horas, las que Cristo padeció, por libramos del pecado, bendita sea su pasión.</p> <p>Jueves santo a media noche, camina la virgen santa, en busca de Jesucristo, porque ya el dolor no aguanta,</p> <p>El viernes por la mañana, sacaron a mi Jesús, a padecer por las calles, con una pesada cruz.</p>	<p><i>Alabadas sean las horas</i></p> <p>Alabadas sean las horas, que Cristo padeció, por libramos del pecado, por libramos del pecado, bendita sea su pasión, bendita sea su pasión,</p> <p>Jueves santo a media noche, sacaron a mi Jesús, a padecer por las calles, a padecer por las calles, con una pesada cruz, con una pesada cruz,</p> <p>El viernes por la mañana, madrugó la virgen santa, en busca de Jesucristo, en busca de Jesucristo, porque ya el dolor no aguanta, porque ya el dolor no aguanta.</p> <p>(...)</p> <p>Levanta, levanta hermano, deja ese sueño profundo,</p>

³⁴⁶ Entrevista a Regino Ponce Valles, Sapioríz, 2008

Por su parte, Aniceto Chavarría y su esposa María de Jesús Mora de Saporíz recuerdan que los cantadores de alabados venían de La Loma, de León Guzmán, de San Jacinto, del Veintiuno de Marzo y reconocen a Eduardo Elizalde, Gregorio Carreón y



Fotografía de un funeral. Archivo Histórico Juan Agustín de Espinoza, Universidad Iberoamericana, campus Torreón, Coahuila.

Alejo Valles como iniciadores de los alabados en Saporíz, de quienes tanto Aniceto como Genaro Chavarría aprendieron alabados, pastorelas y cardenchas. Cuentan que los funerales ocurrían con toda solemnidad: «Pues se moría y lo tendían en una tarima... ¡ande! que esa tarima era nuestra cama cuando nos casamos fíjese... no más oíamos decir que se murió alguien y ¡Aniceto no no vamos a acostarnos en el

tarima!, abajo fijese en el suelo tendía yo, porque la tarima la pedían los familiares del dijunto pa tender el dijunto en la tarima... le ponían una sábana y ya, se moría uno que en cruz de cal y que un adobe su cabecera.... le ponían cuatro veladoras, así, ya lo velaban ya le cantaban toda la nochi todo el día lo llevaban al panteón con ellos cantando y ya lo enterraban a uno y ya».³⁴⁷ Este matrimonio afirma que los cantos a los cuerpos, las cardenchas y las pastorelas fueron escritos con “pura letra pegada” para que “el apuntador” les indicara las frases iniciales de las canciones si las olvidaban, lo cual indica que el registro manuscrito contribuyó al tiempo de vida de estas tradiciones. Aniceto Chavarría indica que los cantos durante el velorio, la ida al panteón y el entierro eran diferentes y además que los alabados se cantaban a cuatro voces: «Ahí cantaban las cuatro personas, y cada persona tenía una voz diferente... así como ora Toño y Fidel y lueo Lupe y lueo el Coto así viene siendo... como los cuatro, los cuatro pastores así igualmente... vamos a poner simplemente entonces ella de primera, y yo segunda y aquí tercera y cuarta entonces sí cantábanos los cuatro juntos como cantamos los cuatro

³⁴⁷ Entrevista a María de Jesús Mora, en Aniceto Chavarría..., Saporíz, 2008

pastores atrás, así así cantaban».³⁴⁸ Aniceto también menciona que ensayó para “agarrar” la voz junto a los iniciadores cuando ingresó a cantar alabados, la cuestión de los ensayos es muy interesante porque también está presente en las pastorelas y en la cardencha: «Estuvimos ensayando bueno y como dice el disho ¿verda?, *el sentido* es el bueno... el sentido (auditivo) quiere decir eehh este para agarrar primera voz, segunda, entonces este, el sentido es el bueno... pos mientras uste no tenga sentido, uste no puede acompañar una canción».³⁴⁹ Genaro Chavarría, del grupo *Los Cardencheros de Sapioríz*, apoya los testimonios de su hermano: «Yo les canté a muchos, a muchos difuntos les canté, ya cuando estaban muy graves hasta rogaba yo que se murieran porque me gustaba mucho cantarles, cantar toda la noche y todo el día... éramos cuatro cantadores... si se moría en la tarde le cantaban en la noche y otro día no más parir a dejarlo al panteón... verdá que yo le rogaba a Dios porque me gustaba mucho y como casi me aprendí los Alabados de memoria pos ya no me preguntaban no más jálale y vámonos».³⁵⁰ En los hermanos Chavarría se enlazan las pastorelas, la canción cardenche y los alabados, y es uno de los muchos ejemplos en el que una persona participa de varias manifestaciones de la polifonía a capella y nos permite confirmar que la producción de todos estos cantos y sus diferentes intenciones y contextos de uso nos señalan una cultura sonora específica. Actualmente los alabados cayeron en desuso en Sapioríz y de lo último que se tiene memoria es que cuando llegó el tocadisco de Pedro Valenzuela al rancho, en la segunda mitad del siglo XX, en ocasiones ponían vales para despedir a los niños: «A los angelitos les tocaban puro vals pura pieza triste, así puro vals así pura música triste de aquél angelito, no ya años que no ¿veda que no oyimos eso?, amanecía y seguía».³⁵¹

En cuanto a la participación de las mujeres en el ámbito religioso de la polifonía a capella, tenemos varias representantes. Una cantadora de alabados fue Benita Rodríguez, mamá de Rosario Ponce quien le escuchó decir que a ella la invitaban a cantar a otros poblados, pues era común intercambiar cantadores en la región.³⁵² Benita Rodríguez fue una mujer importante para la polifonía en Sapioríz por lo menos en la

³⁴⁸ Entrevista a Aniceto Chavarría, Sapioríz, 2008

³⁴⁹ Entrevista a Aniceto Chavarría, Sapioríz, 2008

³⁵⁰ Intervención del señor Genaro Chavarría en entrevista con *Los Cardencheros de Sapioríz*, México D.F., 2005

³⁵¹ Entrevista a María de Jesús Mora, Sapioríz, 2008

³⁵² Entrevista a Rosario Ponce Rodríguez, Sapioríz, 2008

primera mitad del siglo XX. Ella es señalada como una posible iniciadora de la danza de indio en las cuadrillas de la hacienda de la Santísima Trinidad,³⁵³ también como una cantadora de alabados y alabanzas³⁵⁴ y por su puesto como la organizadora de la pastorela más formal que se haya visto en el posterior Sapioríz. Por su parte la señora Elvira Rodríguez, de esta misma población, nos ilustra como adiestró su memoria auditiva para poder entonar canciones cardenches, alabanzas y pastorelas: «Pos ya tenía yo como unos quince años, sí, estaba grande, empecé en la pastorela, duré veinticinco años... aprendí pos es que como quiero decirle pos es que *uno tiene memoria de que canta* y pos uno la oye y sigue uno cantando y pos yo canciones también cantaba cuando estaba muchacha y pos sabe uno cantar es lo bueno, que sabe uno cantar este canciones y todo y de la pastorela igual a la virgen de Guadalupe también las alabanzas... mi papá este era muy gueno pa cantar, él cantaba muy bien... yo lo escuchaba y yo iba a las pastorelas, ya ve que uno de chiquillo ¡ay que vamos a los bolos y que...!, allí anda uno por la inteición de los bolos y yo me iba y yo me pegaba con mi apá chiquilla, ta no cantaba yo, y yo todo el tiempo andaba con él, cuando andaba en los pastores pero porque andaba yo atrás de los bolos y todo eso y yo pos agarré y pos ai fui agarrando agarrando y los pastores teníanos una voz cada quien, una voz alta o bajita lo que fuera ¿verda?, entonces ai jue donde yo jui agarrando entonces don Artemio, Dios lo tenga en su Santo Reino, que me puso de Gila, me puso de Gila y este pos yo agarraba la... pos no me salía yo de mis tonadas que llevaba, así es que pos *es gracia tener uno la tonada que va agarrar uno no empalmarse ni bajarse mas que llevar uno su tonada como debe ser*».³⁵⁵

De la Loma, el señor José Efrén Franco nos cuenta cómo a partir de un mujer se reavivó la pastorela en este lugar: «Yo comencé de dieciséis, diecisiete años (1952) la que había aquí de la señora de la mamá de Gustavo, Josefita en paz descanse sabrá Dios desde cuando traerá esa devoción la señora pero muy en orden, bonito... ella era nacida de aquí... cuando yo ya empecé a tener luz de conocimiento era Josefita y que Josefita y allí la hacían y se componía de seis pastores, tres diablos, el rancharo, el ermitaño y el ángel y yo ocupé lueo lueo ocupé un papel de pastor, cantar, y relatarla...

³⁵³ Entrevista a Mariana García Cortés, Sapioríz, 2008. La danza de indio y la danza de pluma abundan en la región lagunera y en otras partes de México, están comprendidas en lo que se conoce como “danzas de conquista” (Jaúregui, et al., 1996).

³⁵⁴ Entrevista a Rosario Ponce Rodríguez, Sapioríz, 2008

³⁵⁵ Entrevista a Elvira Rodríguez, Sapioríz, 2008

pos estudiando en un librito como ora verbigracia ese ahí vienen todos los relatos... nos tenía toda la confianza en su casa era un cuarto, ¡muchachos ensayen ya me voa acostar!... ensayábanos, allí estudiábanos así es de que con el correr de los días pos casi uno se sabía los... ¿cómo se haría la señora de ese libro o...? nunca le preguntamos nosotros, ella hizo esa pastorela... lo que sí se que ella duró años y años con su pastorela y nosotros pos como era chico el rancho éramos varios muchachos aquí ¿verda?, y pos ahí nos contratamos unos con otros... segunda (voz) era la que a mí me tocaba... pos oíanos cantar a Trinidad, Evaristo y este Blas y ya después con Josefita ya la agarraron de ahí vienen cerquita, fue cuando ya los señores empezaron a... sería a cansarse o a no querer ya, no se, pos con Josefita fue cuando nos dijo que si no queríamos hacer una pastorela con ella, pos estábanos muchachos y lueo lueo nos acoplamos... pos eso lo aprendimos cuando ese señor que le digo y muchos señores ya viejos ya, los oíanos nosotros cantar la pastorela estábanos chiquititos y ahí se nos jueron grabando y ya después Josefita como era señora grande ella misma se empezó a los... las tonaditas y el viejito de Trini, nos empezó a entrenar así y asina nos enseñó los cantos y ya jue cuando empezamos a agarrarla facilito pos nos gustaba cantar».³⁵⁶

Durante mi trabajo de campo, observé que las mujeres se desenvuelven más en la dimensión religiosa porque han sido los espacios socialmente concebidos para ellas. Por ende, en los espacios domésticos se tiene documentada la mayor parte de la aportación de las mujeres en la polifonía a capella. Curiosamente Mariana y Otila García de Saporíz entre la broma y la seriedad, reconocen que la canción cardenche les corresponde a los hombres y mencionan también su aspecto no sagrado. Ambas afirman que entonar canción cardenche es una trasgresión a Dios porque las mujeres *deben* cantar lo religioso y ha sido así desde tiempos antiguos hasta la actualidad. Podemos escucharlas cantar en el ejemplo musical 4 con la pieza *Amigo amigo*. Por su parte explican con entusiasmo:

M: yo sí canto de todo, yo canciones, yo misterios en las iglesias, este posadas, alabanzas, en los pastores y en todo

O: alabanzas a la virgen cuando llega a la sierrita, y vamos a traila y ¡vámonos!

M: siempre nos ha gustado cantar, de como le digo de todo de todo, nosotras en los pastores, en las posadas, en los misterios de rosarios, de alguna imagen

O: del mes de María

M: del mes de mayo

O: ¡ay Dio cuando viene la Virgen!

³⁵⁶ Entrevista a José Efrén Franco, La Loma, 2008

M: de todo gracias a Dios que de todo hemos cantao

O: le revolvemos todo

M: no no, nomás las (canciones) cardenchas esas son de los señores pero nosotras las cantamos también, nomás que no me castigue mi padre Dios ja ja.

(...)

M: nos íbanos a la leña yo y ella [Otilia] en nuestros burros allá... hay una entrada así pa dentro del cerro allá ya lejos, y luego nos íbanos por todo el camino cantábanos de aquí pallá, no más allá no, allá dentro de los arrollos decía yo ¡no aquí no hay que cantar porque no vaya andar alguien por ahí y diga vamos a ver quién anda cantando ahí! y ya íbanos entrando al arrollo nos calmábanos, ya pacá ahí venimos a todo, ¡a todo pecho le cantábanos!, un día veníanos ahí en el alto, allí en el alto y andaba don Lalo allí por el monte, allí por el descargue y veníanos a todo, con todo el gusto, con todo el pecho

O: ¡fíjese veníanos de trabajar, de la leña! ja ja ja

M: veníanos cantando una canción y luego pegó un grito y ya salió así del monte ¡qué bonito señoras, síganle síganle! ¡nooo ya ni cantamos, ahí me dio muncha vergüenza! ja ja.³⁵⁷



“Doña Otilia García tiene una voz ‘pastosa’ y grave. Don Toño Valles, me dijo: ‘esa mujer tiene una voz como la de ese hombre’, señalando a Don Juan, la voz más grave de Sapioriz. Otilia cuando canta cardenchas hace la voz de Arrastre, y cuando canta el repertorio religioso de la región hace la primera, la voz más grave de la polifonía y la que empieza la canción: ‘Ella tiene una primera muy especial y también le hace sus cambios bonitos a la canción’.- dice Marianita”. Fragmento y foto de Monserrat Palacios (2007: 314)

“Doña Marianita sabe muy bien lo buena cantadora que es, se regocija cuando habla de las cardenchas y presume sin ningún reparo, como lo hacen las buenas cantadoras, que ella tenía toda su voz completa, y que la iban a buscar las señoras para que las acompañara a cantar, y venían de otros pueblos nomás por ella”. Fragmento de Monserrat Palacios (2007: 315), fotografía mía, Sapioriz 2008.

Por su parte Fidel Elizalde enfatiza la limitación social que tienen las mujeres fuera de los contextos religiosos: «Aquí hay una diferencia de que las mujeres cantaban los alabados por el respeto de que se iba a cantar a un cuerpo, a una... ¿verda?, entonces allí pos allí se reunían los deudos del muertito, había mucho respeto hay mucho respeto porque casi hasta ni platica la gente en voz alta siempre acá ¿verda?, al pasito, así por el respeto que hay, de que hay ese deudo, en lo de las cardenchas nos preguntan si las mujeres cantaban y sí cantaban las canciones cardenchas sí las sabían, las cantaban...

³⁵⁷ Entrevista a Mariana y Otilia García, Sapioriz, 2007

pero desgraciadamente la cardencha hay eso de que “la pastilla” y de que eso y de que se echaban su traguito y que la cantaban cuando andaban borrachitos... en la calle, en esos mentaos onde echan la basura, entons ¿cómo va a estar una mujer cantando allí entre los borrachos?, las mujeres antes y todavía hasta el día de hoy puede haber limitaciones ¿vedá?, y que la mujer pos no va a estar entre la borrachera allí ¿verda?, pos digo aunque no haga nada mal pero la gente lo ve mal, entonces esa es la limitación que había entre la mujer que no podía ir a cantar canciones cardenchas, cantarían en su casa, allí».³⁵⁸

Otila y Mariana García, junto a su hijo Fidel Elizalde recuerdan a las voces más preciosas que las pastorelas de Sapioríz han tenido, las Gilas: Pifania, Luz Divina, Celia García, Ofelia Elizalde, Raquel Elizalde, Zenaida y Paulita. Estas dos últimas fueron contralteras insuperables. Ofelia Elizalde nos cuenta su experiencia como Gila: «A todas nos llama la atención la cantada, a lo mejor es la mejor herencia que nos dejó nuestro padre, este, que nos ha gustado siempre cantar canciones de la iglesia, de todo pues, me gusta cantar... yo estuve escuchándolos a ellos, a mis papás, escuchándolos a ellos, este, yo de la edad de, a lo mejor de unos quince años fui Gila, ¿verdad?, empecé a ser la Gila de la pastorela, empecé a ser, que era antes pues la pastorela, era bien organizada y mi papá me enseñó a cómo se cantaba eso y este y pos a lo mejor porque ya lo trae uno, ¿verdad?, a lo mejor ya lo trae uno en la sangre porque, este, yo le canto donde sea y lo que sea... mi papá era el pastor, el era de la pastorela, entonces a lo mejor el me oía que sí podía yo cantar ¿verdad?, entonces, este, pos ya, él me dijo que si me animaba a ayudarlos, así fui Gila y luego ya le dijo a los pastores pues que yo podía ya, este, entré a algunos cantos de... me empezaron a enseñar las melodías de los que ellos que cantan los pastores, sí este y duré años, dure varios años de Gila, yo me casé a los veintitrés años, entons yo duré bastantes años de Gila por eso es que no se me olvida».³⁵⁹

Es innegable la participación pública de las mujeres en las pastorelas, los alabados y las alabanzas, además podemos ver que en la región lagunera ciertamente conocían y cantaban las canciones cardenches y muy probablemente también las tragedias y los corridos acardenchados. Si bien el control social sobre ellas estaba limitado por la

³⁵⁸ Intervención del señor Fidel Elizalde en la entrevista con el señor Rosario Ponce, Sapioríz, 2008

³⁵⁹ Entrevista a Ofelia Elizalde, Sapioríz, 2007

cobertura de los padres, el esposo y las necesidades de los hijos y el hogar, la participación de las mujeres en la polifonía a capella existió y tuvo sus propios espacios sociales y musicales de interpretación, aunque el ámbito religioso fue y sigue siendo su refugio predilecto. Alabanceras, gilitas, pastoras, se les llama a las mujeres que cantan la tradición de este estudio, no así “cantoras” y mucho menos “cardencheras”. Es precisamente en el ámbito religioso donde el género femenino ha encontrado sus modelos de construcción a partir de tres elementos principales: 1) En la Gila, quien lleva en su vestuario blanco el símbolo de la pureza; 2) En la virginidad de María, en quien es depositada la belleza y el milagro; y 3) A través del sufrimiento de María por su hijo crucificado, con el cual se buscan las rogativas para el descanso final o la mediación por el hijo que se ha ido. Al parecer en esta tradición ranchera, la mujer que canta es mejor vista cuando toma la función social de intercesora ante lo sobrenatural. Françoise Héritier ya nos ha alertado al estudiar múltiples sociedades en el mundo que «las categorías de género, las representaciones de la persona sexuada, el reparto de las tareas tal como las conocemos en las sociedades occidentales, no son fenómenos de valor universal generados por una naturaleza biológica común, sino construcciones culturales. Con un mismo “alfabeto” simbólico universal, anclado en esta naturaleza biológica común, cada sociedad elabora de hecho “frases” culturales singulares y que le son propias».³⁶⁰ En este caso las frases culturales que definen lo masculino y lo femenino se elaboran a partir de la diferencia entre las figuras del Ranchero y la Gila, del conjunto de pastores hombres y de la diada Gila-Virgen María, de los hombres que cantan a los asuntos humanos y divinos y de las mujeres que son socialmente persuadidas a cantar a lo celestial.

³⁶⁰ Héritier, 2002: 20



Haciendo los bastones de los pastores



Una pastorcita



La Gila

Las mujeres en la pastorela de Viesca, Coahuila, 2009



La Pastorela, Casa de la Cultura, Viesca, Coahuila,
diciembre de 2009

OTRAS PRÁCTICAS CULTURALES EN LAS HACIENDAS, VILLAS Y RANCHOS

El estudio de Sergio Antonio Corona Páez (1997) acerca de la hacienda de San Juan Bautista de los González nos permite adentrarnos a la vida de una pequeña hacienda (colindante a la villa del Saltillo) que se proyectó como una extensión de las técnicas y de las relaciones sociales llevadas a cabo en España, situación común en muchas haciendas novohispanas. Las técnicas de siembra del trigo y de la vid y la relación entre hacendados y trabajadores se trasladaron a estas tierras desde las viejas sociedades europeas, además de que las ventajas de ser peninsular fueron por supuesto explotadas a nivel económico y social por parte de su dueño Juan González Santos, resultado habitual ante el prestigio de dicho origen. No obstante, la historia de esta hacienda muestra un esquema muy recurrente para este tipo de unidades productivas; iniciando con una fortuna en el siglo XVI, luego su consolidación en el XVII y finalmente su declive con una producción de subsistencia para el siglo XVIII. Posteriormente la hacienda de Los González se ve fragmentada por herencias y pleitos familiares y logra llegar a modo de rancho hasta el siglo XX, aunque en 1960 finalmente desaparece por verse privada del agua para su manutención.

En cuanto a los sujetos de mi interés, los trabajadores, Corona Páez detalla que la fuerza laboral en la hacienda de San Juan Bautista provenía de dos fuentes: una permanente y otra eventual. La *fuerza laboral permanente* estaba encabezada por el criollo Esteban de Cepeda, un empleado de tiempo completo, con un salario de catorce pesos al mes, quien al parecer tuvo la categoría y función de mayordomo. Otra fuente permanente fue la Encomienda de indios “Jumanes”, dada a Juan González por merced del Gobernador. Esta encomienda fue hereditaria, con derecho al trabajo de los indios pero no al tributo, a cambio de cuidar del bien temporal y espiritual de éstos. Es decir, los dueños estaban obligados a alimentarlos (con maíz, trigo, chile), a darles tabaco, vestimenta y a pagarles los aranceles parroquiales en cuanto a bodas y entierros. La tercera fuente laboral permanente estaba representada por los esclavos. Aunque en San Juan Bautista sólo hubo un esclavo negro tullido, de nombre Nicolás, su valor como fuerza productiva era nulo y aunque contaba con la protección y aprecio de los patrones, muy probablemente representaba un símbolo de prestigio. En cuanto a la *fuerza laboral eventual*, estaban los indios de contratación temporal para las tareas agropecuarias

específicas, como el cavar las viñas, el desmonte de tierras, la siembra o ayuda en la siega. Se les pagaba con ganado o dinero y eran llamados los “indios del carretero”. Otra fuerza eventual fueron los prestadores de servicios especializados quienes regularmente eran españoles o mestizos. Desempeñaban oficios como herreros y daban mantenimiento a los implementos agrícolas o caseros, otros más eran soldados listos a participar en las “jornadas” o expediciones preventivas contra los “indios bravos”. En esta hacienda se produjo principalmente el trigo, la vid, el maíz, el chile, el piscietl (piscete o tabaco), las frutas y las hortalizas. El ganado tuvo la función de alimentación humana ya sea como carne o productos lácteos. Mientras que los demás insumos podían conseguirse con los mercaderes de la región, quienes a través de un sistema de crédito y un registro de ventas en libros llamados “de memoria de tienda”, abastecían a muchos pobladores dentro y fuera de la villa de Santiago del Saltillo y del pueblo de San Esteban.³⁶¹ Al parecer la vida cotidiana en la hacienda de San Juan Bautista de los González transcurría alrededor de la productividad de sus tierras y el intercambio comercial, desde un modelo económico y social evidentemente a favor del bloque hispano. Aunque no se especifican los bienes inmuebles de la hacienda de Los González, es de suponerse que aparte de las tierras de cultivo, los corrales de los animales y el huerto, estaban la casa de los patrones, los cuartos o cuadrillas de la fuerza laboral permanente, otras áreas de trabajo y servicios y tal vez un altar familiar. Esta hacienda era más bien austera, no era tan glamorosa como otras que había en la región, por ejemplo la de Santa María (hoy en Ramos Arizpe) «quien contaba con indios de encomienda y esclavos negros. Tenía su propio molino, su iglesia con óleos, cálices y custodias, así como una productividad extraordinaria y una vida intramuros adornada de choques cotidianos».³⁶²

Esa vida intramuros y esos choques cotidianos de las haciendas tal vez no sean tan palpables en los documentos tocantes a las cuestiones económicas, no así para los escritos de índole jurídico, o para la etnografía que con la historia oral nos permite conocer la versión de un pasado vivido desde una posición socioeconómica diferente a la de los amos. El fragmento que presento a continuación pertenece a un caso de averiguación contra el jornalero Jacinto Gómez por el delito de herida al jornalero Emeterio Ruíz y nos muestra cómo las prácticas culturales procedentes de una herencia

³⁶¹ Corona, 1997

³⁶² Carlos Manuel Valdés en Corona, 1997: 11

católica y los mecanismos de coerción patronal involucraban al peonaje en dinámicas festivas donde el consumo de alcohol era excesivo a tal grado que, como en este caso, un jornalero hiere a otro sin darse cuenta por lo borracho que andaba, ocasionando un choque entre personas de un mismo grupo social. En su declaración hecha en Parras por el año de 1885 «... *dijo llamarse Jacinto Gomez casado de veintiocho años de edad jornalero originario de la Hacienda de la Encarnación jurisdicción del Saltillo y vecino de Santa Rosa de este Municipio con domicilio en el mismo Rancho y de nacionalidad mexicana.... Preguntando en donde estuvo el viernes veintitres de diciembre proximo pasado por la noche... dijo que como al meterse el sol llegó de un trabajo a Santa Rosa o para mejor dicho pasó por la orilla del Rancho y se juntó con los demás peones de la Hacienda, estando ya reunidos los formó mi patrón Dn. José Contreras aun con la herramienta que acabava de trabajar y acompañaron a la Virgen de San Juan que la llevavan para Cienegas con danza, por que es función que cada año en el día de noche buena celebra Don José, que estando en Cienega llegó un individuo que el exponente no conoció vendiendo mezcal de zotol y a la vez fiándoles a todos pero que el exponente fue tanto lo que tomo que perdió su sentido por completo con más razón... en todo el día no había dormido para último tan tomado así estaba que no supo el resultado de la función ni como volvería a su casa en Santa Rosa*».³⁶³ Al interrogar al patrón José Cortés (soltero, de 30 años, agricultor, originario y vecino de Parras, con domicilio en el Rancho de Santa Rosa de esta jurisdicción y de nacionalidad mexicana) éste se esfuerza en declarar vehementemente que «*es cierto que ese día trabajó (el acusado) y que también es cierto que la devoción es de toda la peonada del Rancho en hacerse esa seremonia a la Virgen de San Juan cada año, haciendola con consentimiento del exponente la expresada seremonia*».³⁶⁴ La voz del patrón nos recuerda en mucho a la de un encomendero que adoctrina a sus encargados en la fe católica y justifica este evento en el cumplimiento de su deber porque supuestamente ya ha logrado que el fervor religioso sea de *toda* la peonada, aunque en ella sucedan hechos tan desafortunados como los pleitos entre jornaleros, a los cuales no les da tanta importancia. Sin embargo

³⁶³ Casa de la Cultura Jurídica-Torreón, Subfondo Juzgado de Distrito de Piedras Negras, caja 1, expediente 24, número de identificación (ID) 12264, énfasis mío.

³⁶⁴ *Ibid*, énfasis mío.

el peón interrogado muestra la formación casi obligada a la que el amo los sujeta para cumplir sus propios deseos de celebrar cada año al santo de su devoción, tomando el control incluso de los espacios y tiempos extralaborales. Tampoco es desconocido que otra forma de control hacia el peonaje fue la introducción excesiva de bebidas embriagantes a través del “fiar” ya sea en las “memorias de tienda”, en la Raya (oficina administrativa de las haciendas, en donde a veces se les pagaba con sotol y no con dinero) o de manera personal como en este caso; atando al peón a una deuda de la que tenía que responsabilizarse en algún momento de sobriedad o de lo contrario era expuesto a ser demandado ante cualquier autoridad. Además, la versión de Jacinto Gómez coincide en mucho con algunos de los testimonios recogidos en mi trabajo de campo en varios de los ejidos que pertenecieron a ciertas haciendas laguneras, donde la generación de los nietos del peonaje acasillado escucharon de sus abuelos la afirmación recurrente de que «los gachupines eran muy religiosos, y ellos los mandaban (a los peones) a hacerles fiestas y danzas a sus santos por eso tenían sus capillas cerca de las casas grandes (casa de los patrones o casco de hacienda)». ³⁶⁵ Alcohol, danzas y alabanzas pueden verse coincidir en los festejos católicos. De las alabanzas ya he tratado en el apartado anterior, y es necesario señalar ahora la importancia de las danzas, sobre todo las llamadas de Conquista. Hoy día siguen ejecutándose no sólo en la región lagunera sino en gran parte del país, y aunque la mayoría han sido adaptadas a los nuevos contextos muchas de ellas contienen elementos de larga data. Desafortunadamente en este documento no se especifica el tipo de danza con la que es llevada la Virgen de San Juan, pero podemos sugerirla dentro de este rubro. Lo que sí sabemos es que los peones “acompañaron” a su patrón, a la Virgen y a su cortejo dancístico (grupo especializado y contratado para ello) y dentro de las danzas más difundidas por estas tierras fueron la de Santiagueros, la de Caballitos, la de Indio, la de Pluma y por supuesto la danza de Chichimecas. Según Jesús Jauregui en las danzas de Conquista «se representa el ‘gran rito de paso de México’ con el que se resuelve, por la vía simbólica... el nacimiento del mestizaje. Por su parte, la danza de la pluma... constituye uno de los ejemplos más conocidos del folklor mexicano... cuya característica principal es la inversión simbólica de los hechos históricos a partir de una perspectiva proindígena... **Estas danzas manifiestan una estructura conflictiva, un antagonismo dualista, una confrontación y un aspecto épico-militar del conflicto**

³⁶⁵ Entrevista a Ramiro Vázquez, La Loma, Durango, 2008

representado».³⁶⁶ Más allá del contenido específico de las danzas, es interesante la posibilidad de un discurso oculto que pudiese aparecer entre dominados y dominantes. James Scott (2000) nos habla de la actitud estratégica de los subordinados en presencia de los “poderosos”, es decir, por *discurso oculto* o *hidden transcript* toma «aquellas manifestaciones lingüísticas, gestuales y **prácticas** que confirman, contradicen o tergiversan lo que aparece en el discurso público»;³⁶⁷ para este autor hay fenómenos que van más allá de la apariencia. Así una “simple” danza elaborada por personas no poderosas pero usada por los sí poderosos puede aparecer como una penetración legal de los dominados a los espacios conquistados (desde su colonización) por los españoles dominantes. La capilla familiar de la hacienda y la iglesia local, propiedad privada la una y espiritual la otra, ahora son poseídas por la práctica de una danza, práctica reiterativa que sin duda y con el paso del tiempo derivó en un fervor religioso, pero que también pudo significar una ocupación socioespacial a la cual pertenecer. Por eso no es de extrañarnos que los circuitos festivos que recorren este tipo de danzas abarquen desde pequeñas hasta grandes extensiones territoriales entre varios estados.

Los peones o jornaleros agrícolas, ya sean permanentes o temporales se inscriben de manera particular dentro de la escala social, pues en las haciendas norteñas se ha dicho que el esclavo negro no era necesariamente el que ocupaba la parte más baja de la estratificación, pues mientras que el negro resulta una casta y por ende su inserción a las relaciones de clase y de status de sus amos es innegable,³⁶⁸ el peonaje resulta ser sólo una *posición laboral* desechable o no al gusto del contratante. Por eso el peonaje presenta mayor movilidad que otros grupos sociales e incluso que algunos oficios.

En cuanto a los *Hombres y sus desempeños en Saltillo durante el Virreinato*, Martha Durón (2001) en su libro así titulado, nos ilustra la gama tan variada de oficios existentes, así encontramos: administradores, alcaldes mayores, alguaciles, comisarios, notarios del Santo Oficio de la Inquisición, arrieros, artesanos, barberos, caballerangos, canteros, caporales, carpinteros, clérigos y religiosos, comerciantes, curtidores, encomenderos, escribanos, ganaderos, herreros, jaboneros, labradores y hacendados, maestros cirujanos, maestros de escuela, maestros de la construcción, mayordomos, mercaderes, militares, mineros, molineros, obrajeros, organistas, pastores, plateros y

³⁶⁶ Jaúregui, et al., 1996: 7-8 y 11, 13-14

³⁶⁷ Scott, 2000: 28, énfasis mío.

³⁶⁸ Valdés, 2002: 31

orfebres, regidores, sastres, sirvientes y mozos, sombrereros, veleros y cereros, vaqueros y zapateros. Un dato importante es que casi en la totalidad de personas que enlista por categoría son de origen español, mientras que muy pocos y sobre todo en los oficios menos prestigiosos resultan criollos, algunos naturales y escasos libertos. Respecto a los labradores y hacendados, estos en su inmensa mayoría eran españoles que obtuvieron sus tierras de diferentes maneras pero principalmente como producto de encomiendas concesionadas a los colonizadores, otros más fueron comprando propiedades y algunos tantos se desempeñaron como administradores en haciendas y poco a poco fueron acumulando posesiones propias. El común denominador es que ellos formaban parte de la clase social de prestigio por su origen étnico, lo cual se tradujo en poder adquisitivo y productivo con sus bienes. Desafortunadamente la actividad del peón, jornalero o en su defecto de trabajador de contratación permanente o eventual, no aparecen en este listado, pero podemos suponer que pertenecieron al grupo social menos renombrado y tal vez con menor influencia en los asuntos domésticos de las haciendas como el caso de los sirvientes y mozos. Éstos últimos estaban insertos directamente en el núcleo familiar de sus amos, por esto Martha Durón afirma: «Entre los sirvientes domésticos, la élite se constituía con los hombres y mujeres dedicados al servicio personal de los dueños. En ocasiones vestían con elegancia y mantenían cierto status. El oficio de dama de compañía frecuentemente era desempeñado por las esclavas, negras o mestizas, a quienes se conocía como mucamas. En otras ocasiones amamantaban a los hijos de los patrones y hasta los criaban. Las llamaban nanas y dentro de la servidumbre eran las más estimadas de la familia. Los oficios más comunes entre los hombres eran los de cochero, lacayo y palafrenero. Los oficios menores eran como el de limpiar, acarrear agua, servir la mesa, lavar la vajilla y tirar la basura».³⁶⁹ Entre algunos sirvientes y mozos se nombran españoles, criollos, tarahumaras, coyotes, pames, mulatos y mulatos libres.

Una mirada interesante y poética a la vida de un peón y cantador nos la ofrece José Luis Urdaibay en su libro *Cardenhero. Las voces requemadas* (s/a) quien entrevista al señor Francisco Orona del ejido La Flor de Jimulco, Coahuila. Francisco o Quico Orona Martínez nace el 11 de junio de 1904 en Barreal de Guadalupe. Se crio en una estancia ganadera a 22 km. de la hacienda de La Flor, en Coahuila. Durante su vida

³⁶⁹ Durón, 2001: 174

fue domador de potros, mulero, peón y mayordomo de cultivos. En 1924 comenzó a cantar en las pastorelas, posteriormente aprendió canciones cardenches, tragedias y corridos acardenchados. Estos dos últimos subgéneros fueron particularmente desarrollados en este lado coahuilense. Por los años de 1970 Quico junto a sus compañeros Andrés Adame Cervantes y Francisco Beltrán Hernández y debido a la promoción cultural y el impulso político de su hermano el famoso líder lagunero Arturo Orona, grabaron un LP en el INAH y realizaron varias audiciones como grupo de cardencheros en diferentes espacios de Torreón, Lerdo, Saltillo, Guereño y otros tantos de la república. Gracias a que nació en una hacienda porfirista y de haber vivido el periodo revolucionario y el reparto agrario, don Quico nos dejan ver buena parte de la cultura musical que se desarrolló en esta parte del sur de Coahuila. Cuenta que antes de casarse, por 1924-25, se integró como segundo capitán en la pastorela, y luego de tres años aproximadamente, ya lo pusieron de primer capitán. También cantó en los coloquios como los de San José, Santa Elena de la Cruz y San Isidro Labrador. De este último nos da un fragmento y avisa que deben entonarse al estilo “alabao” de iglesia: *Los ángeles mismos te ayudan señor / al sembrar la triga, de mucho valor / siembra San Isidro, siembra con amor / siembra pues la triga...* Y afirma «cantan el coloquio desde que lo trajieron de España y aquí le acomodarán la melodía. Tá no nacía yo».³⁷⁰ Menciona que antes de 1924 y a la par de las pastorelas y los coloquios también se cantaban las cardenchas sobre todo por la tarde, un rato hasta las 9 de la noche. Antes de que él naciera no tenían instrumentos musicales: «me platicaban, que bía un grupo en el rancho de Sombreretillo al otro lado del río, de cantadores, *puras voces*, unos le hacían la guitarra con la boca, y otros el bajo, eran me parece que el grupo que ocupaba eran seis y ocho, iban a Jimulco y allá había mucha gente, y cantinas, les pagaban, no había ni radio, ni otra música, pos con la boca les cantaban, y se rayaban, bueno pa’ ese tiempo ya con cinco, seis pesos para cada quen, po’ ya era un dineral». Mientras que en la hacienda «casi seguido se juntaban unos dos o tres a cantar, después del trabajo ya pa’ oscurecer».³⁷¹ La hacienda de La Flor era de Don Amador Cárdenas, quien además de la acostumbrada infraestructura poseía 900 mulas y caballos y un zoológico con cocodrilos, pavos, serpientes, lobos, coyotes, venados y jabalíes. Le contaron que el primer dueño de los vastos terrenos y ranchos aledaños a La Flor eran de un gachupín

³⁷⁰ Urdaibay, s/a, pág. 110

³⁷¹ Íbid, págs. 17-18, énfasis mío.

llamado Juan Baydor (quien era hombre solo, sin familia). Éste y Amador eran compadres y en su lecho de muerte, Amador mandó traer a un escribano y forzó al moribundo -o ya muerto- Juan, sentándolo en sus piernas y jalándolo discretamente de las barbas como afirmación de que le heredaba sus propiedades. Amador Cárdenas era de Cuatro Ciénegas, Coahuila (era “tagarno” como les dicen a los de allí). Vino a trabajar a San Juan de Guadalupe con dos carros de mulas, fletaba metal, llevaba plata y oro en barras para cambiarlas en Durango. Luego que se hizo de la hacienda les rentó los montes por veinte años a una compañía alemana para explotar el guayule y vendió a estadounidenses agua, leña y terrenos para construir el ferrocarril. En la fábrica de guayule se dio a conocer la luz eléctrica y en Jimulco abrieron una escuela, La Maestranza, para maquinistas, conductores, garroteros, etc. La fábrica tenía mucha gente de Durango y de Zacatecas, y se trabajaban tres turnos todo el día y noche. «Taba lleno de gringos en Jimulco, tanto que al panteón que hay en Jimulco antes no sepultaban gente, porque era de ellos y no querían que estuvieran regüeltos los mexicanos con los gringos».³⁷² Don Amador ya tenía problemas con ambos socios extranjeros y le pidió ayuda Porfirio Díaz y luego luego mandaron La Maestranza a Gómez Palacio y la fábrica a Saltillo, los estadounidenses podían explotar los ferrocarriles sólo por veinte años y luego quedaban nacionales. Cuando entró el ferrocarril, don Amador hizo mucho dinero con la leña, las tierras y el agua. «Por eso en la canción (más bien tragedia) cardenche onde mientan a don Amador C. y a Jacinto de la Cruz, habla de una carreta con leña... platicaban los antiguos, que ese Jacinto, mató al suegro de don Amador (el coronel juarista Gervacio Breceda)»: *En el nombre de Dios/ se los pido por Jesús/ que me canten la tragedia/ de Jacinto de la Cruz... Juan Pinto hazme un favor/ de no presentarme vivo/ allá con don Amador... El comandante le dice/ atiende a lo que te digo/ ya te voy a fusilar/ pasando el arroyo del trigo*,³⁷³ (esta tragedia la podemos escuchar a viva voz de Quico Orona y sus compañeros en el ejemplo musical número 5 anexado en esta tesis). De Don Amador Cárdenas compusieron varias canciones pero «las cantaban *muy ocultas*, para que no se diera cuenta el viejo». Tenía un hijo, don Carlos, a quien le gustaba oír las «desde los dieciséis años le gustó mucho el vino. Se emborrachaba. Ponía a unos cantaores y había de cantarle puras que mentaran a su padre, y él creía que no era malo que lo mentaran de

³⁷² Íbid, pág. 21

³⁷³ Íbid, pág. 23-24

un asesinato. Aventaba el sombrero pa'riba, ¡Viva mi padre!».³⁷⁴ En La Flor y en Jimulco asaltaban mucho los trenes «y las cordadas como que no veían... los gringos no aguantaron... (los bandoleros) eran analfabetos, se les olvidaba el número. Así que, abre y abre carros.... Se equivocaban. (Una vez) Le abrieron un carro a unos marranos gordos. Se bajaron. En el rancho de Pozo de Calvo, había vinata. Y a freír los marranos. No, toda la gente comía chicharrones, nomás llevaban tortillas y a comer con un trago de sotol». ³⁷⁵ «Don Porfirio dijo, estos gringos los hacemos correr; Chihuahua, Durango, Coahuila y Zacatecas. Que formen gavilla y que roben los trenes». ³⁷⁶ «Sombreretillo, se llama el rancho de enfrente. El jefe, de Zacatecas y varios de Sombreretillo eran los que robaban. Se juntaban en el rancho, hacían un baile y ese día ni las viejitas ni las chamaquillas dejaban de no ir al baile, porque ya estaban entendidas que les iba bien, los julanos llevaban alteros así de zapatos y ahí, 'ándeles cálcense'. Se los regalaban a la bailadora, viejitas y muchachillas. El tiempo no era como ora, nombre, bailaban así de lejecitos, ora no, traen la bailadora que no la dejan resollar y entonces no, el bailador pa' que le diera todo aquel esplendor, pos se daba luces, nomás le brillaban las mancuernillas, luego el cuello planchado con almidón, los puños también y los pantalones, negros, negros... El trapo más fino, del imperial, y la bailadora, el vestido planchado con almidón, así andaban esponjadotas... andaban curros de todo lo que bajaban del tren». ³⁷⁷ Francisco Orona cuenta de algunas rutinas y asuntos productivos: «los pobladores, se levantaban a las tres de la mañana y al campo: cuidar vacas, cabras, yeguas, mulas, cultivar maíz, frijol, trigo, algodón. Se levantaban temprano a conseguir mulas que no fueran muy mañosas; aunque les peguen las mulas flojas no se mueven y se divierten –nomás, tirando patadas. A las rastras de disco, se le pegaban cuatro mulas, rodadillo, también, a los arados dos y a la escarda nada más una. En el algodón, maíz, o lo que fuera sólo una para que cupiera en la calle. Cultivaban ya, el algodón. Los gachupines fueron los que enseñaron a desmontar y abrir su labor, en los montes. Ellos la verdá, fueron los que hicieron los ranchos. Don Amador C., rentaba los terrenos. Nada más. Acasillados, los peones, vivían en su casa pero estaban obligados a servirle al patrón. El sueldo podría ser de un tostón o setentaicinco centavos, que alcanzaba para un centavo de café, dos de azúcar, el frijol más caro valía cinco centavos, el maíz, tres.

³⁷⁴ Íbid, pág. 27-28, énfasis mío.

³⁷⁵ Íbid, pág. 28

³⁷⁶ Íbid, pág. 30

³⁷⁷ Íbid, pág. 29-30

Las tierras a medias. Un pión, sembraba maíz y levantaba cien costales de mazorcas, cincuenta pa' la hacienda y cincuenta pa'l que la había trabajado. A alguno de los españoles a los que el patrón les rentó tierras, pagaba con boleta, de veinte centavos. Los ganados de chivas no producían como ora. La hacienda tenía siete u ocho ganados, un hombre se le llamaba mayordomo del ganao, otro el vaciero y el pastor. El vaciero le llevaba las gordas al pastor y lo vigilaba. El mayordomo a los dos. No eran costeables ni vacas ni chivas. De muy baja producción. Apenas criaban el becerro, el chivito. En 1906, don Amador terminó un puente canal. Le vendía agua al gachupín del otro lao, Ya estaba muy avanzao, perdió la vista... Más antes de la Revolución, sacaron una viejita a que viera el cometa. *Lo blanco que se le ve, es hambre / lo rojo, es sangre / y lo verde, Revolución*. Cuando empezó, en 1910, taba yo chamaco. Don Amador C. con sus cuatro hijos y cuatro hijas, se jue pa' México. Ellos no volvieron hasta que se apaciguó la refulfia. Don Amador C., lo regresaron a enterrar en 1911». ³⁷⁸ En el Archivo General del Estado de Coahuila se encuentran varios documentos referentes al hacendado Amador Cárdenas; uno trata sobre los títulos de su propiedad en Jimulco, otro sobre un descuento a las contribuciones por sus ranchos en Viesca y otro más es un permiso que solicita en 1896 para inhumar en una capilla de su hacienda “La Flor de Jimulco” los restos de sus hijos José y Antonio. ³⁷⁹

En cuanto a la Revolución, Quico recuerda que «en la Flor y Jimulco, había mucho revolucionario, La Revolución de Madero contra Porfirio Díaz, jue pura escaramuza; lueo lo dominó Madero. La gente de don Porfirio toda la forzaron. Agarraban en leva... En una canción acardenchada (mas bien corrido acardenchado) mencionan a Benjamín Argumedo, el de Matamoros, Coahuila: *Benjamín Argumedo / que hacía más la roncha / por el interés del dinero / y la hacienda de la Concha*. – Esa hacienda es de la Laguna. Todos los ricos, los hacendados, financiaron a Pascual Orozco y a Benjamín Argumedo pa' que pudieran como una basura a Madero. Pero luego los derrotó Villa. Yo veía pasar a los villistas, fueron muy buenos. Se habían juntao en la Hacienda de La Loma, aquí cerca en la región. No sabían a quién poner de jefe; entonces ya tuvieron junta de generales, Villa les aclaró: - Bueno, la reunión es para elegir, quen nos va a mandar, proponga a don Calistro Contreras, a mi compadre

³⁷⁸ Íbid, pág. 33-34, 37, énfasis mío.

³⁷⁹ Archivo General del Estado de Coahuila, Fondo Siglo XIX, caja 19, folder 21, expediente 12, 1 foja; Fondo Siglo XIX, caja 5, foja 6, expediente 3,4 fojas; y Fondo Siglo XIX, caja 13, folder 4, expediente 5, 3 fojas, respectivamente.

Tomás Urbina, o ¡yo! Ya lo pusieron y después de la junta, Villa bautizó a la División del Norte».³⁸⁰ Luego de pasar por una crisis alimentaria, una epidemia de influenza y del comienzo de una atmósfera de calma, ya en el siglo XX muchos de los patrones regresaron a sus tierras y comenzaron a sembrar algodón. Hay que recordar que durante 1880 y 1910 la principal fuerza productiva fueron trabajadores venidos de Zacatecas, San Luis Potosí, Jalisco y Aguascalientes.³⁸¹ Manuel Plana menciona que «el proceso de formación de la economía algodonera había imprimido un ritmo muy acelerado al crecimiento demográfico de la región, *volviéndola un polo de atracción migratoria constante*, aunque los datos disponibles en los censos nacionales no nos permiten establecer la consistencia ni la dirección de las migraciones en el tiempo. El dinamismo demográfico de La Laguna se debió esencialmente al crecimiento de la población rural hasta 1900, mientras que en la primera década del siglo se acentuó la tendencia a la urbanización en las principales villas de la zona que asumieron, como el caso de Torreón y de Gómez Palacio, características de ciudades modernas».³⁸² Aunque Plana le atribuye la migración poblacional al auge algodonero, no hay que olvidar que la Laguna desde la época colonial se caracterizó por la movilidad de sus pobladores. Lo que sí es importante resaltar es que efectivamente el peonaje fue el sector que participó mayormente de esa oscilación.

En cuanto al reparto de tierras y el nacimiento de los ejidos y las pequeñas propiedades muchas de sus historias están llenas de mitos y realidades, lo que Quico Orona enfatiza de su experiencia es que «cuando se hizo ejido, pos puro despilfarro. Don Lázaro primero debía de haber educado a los ejidatarios, después repartirles la tierra... el que agarraba las riendas, ese gastaba mucho dinero el que iba adelante de los ejidatarios. Tomaban cantidad. Del ejido pa'ca ya hubo mucha cerveza, y el aguacate (agua-vino del sotol) ya ni vino, puro alcohol y agua... El ejido pues era el nene chiquito. Tierra y dinero para refaicionarlos... el que les traía la raya lo nombraban y en el banco los hacían firmar recibos en blanco, no pos lue lueo».³⁸³

Sin lugar a dudas el cambio de propiedad de hacienda a sistema ejidal dejó sentirse de muchas maneras y trastocó y/o exacerbó algunos fenómenos que ya se

³⁸⁰ Íbid, pág. 38-39, énfasis mío.

³⁸¹ Aunque también arribaron trabajadores del centro de Durango y de Coahuila, Martínez, 1999:13

³⁸² Plana, 1996: 205, énfasis mío.

³⁸³ Íbid, pág. 71-72

venían gestando. Pero no todo mudó de la noche a la mañana, y podríamos observar que algunas de las estructuras profundas de una sociedad sirven de base y dirección en la construcción de un nuevo orden. Tal es el caso de la *canción cardenche* en el incipiente ejido de Sapioríz, hoy perteneciente al municipio de Lerdo en Durango. En un estudio que realicé entre el 2007 y el 2009³⁸⁴ tuve el privilegio de entrevistar a la primera generación de personas que fueron paridas junto a este ejido cuyas tierras pertenecieron a la hacienda de La Loma. La mayoría de sus padres y abuelos trabajaron como peones en la hacienda de la Santísima Trinidad de la Labor de España o hacienda de La Loma. Esta hacienda tiene su propia historia, no tan disímil a la de muchas de la región.

En la zona alta del río Nazas (Durango) se localizaba la hacienda de San Juan de Casta y logra sobrevivir hasta 1910 con sus estancias ganaderas de San Jacinto-Refugio, La Loma, La Goma, San Juan de Casta, Avilés, San Carlos y San Fernando.³⁸⁵ La historia de la hacienda de La Loma tiene mucho que ver con los frecuentes cambios de propietarios, en medio del auge algodonerero y la nueva ocupación de la tierra y el agua. Como vimos páginas arriba en La Loma se creó la famosa División del Norte en 1913, y hasta llegó a alojarse ahí Benito Juárez durante la intervención francesa. Fundada en 1821, la hacienda de la Santísima Trinidad tuvo por dueños en sus primeros años a la familia Arriaga. Posteriormente el inmueble y sus 57000 ha., fue intercambiado a la familia vasca de apellido Garde y Mayo, por la hacienda de San Jacinto. En La Loma se cultivaba partes de agostadero cerril y agostadero plano y poseía ganado mayor y menor, pero en las partes que bañaba el río Nazas (como en el actual Sapioríz) siempre existieron labores.³⁸⁶ El casco de la hacienda estaba formado principalmente por ocho construcciones, además estaban los cuartos y talleres del administrador, el velador, el mayordomo, el bodeguero, el herrero, el mecánico, el carpintero entre otros oficios y algunos servicios.³⁸⁷ Con el acceso legal a la compra-venta de territorio mexicano, la familia Garde vino de Uztároz, una provincia de Navarra al norte de España y sostuvo la hacienda durante gran parte del siglo XIX y principios del XX. Alberto Antúnez afirma que hasta 1921 José Necochea Garde (nieto de José Garde) fue el patrón de la hacienda, pero al morir de cirrosis hepática la hacienda quedó a cargo de una hermana.

³⁸⁴ Romero, 2009, tesis de maestría en antropología, IIA-FFyL, UNAM.

³⁸⁵ Vargas-Lobsinger, 1984: 31; Cerutti, *et al*, 1999: 61

³⁸⁶ Entrevista a Alberto Antúnez, La Loma, 2007

³⁸⁷ Entrevista a Juan Antúnez, La Loma, 2008, y a Luis Rodelo, Sapioríz, 2008

Como la hacienda estaba endeudada con la Comisión Monetaria, la confiscaron y la pusieron en venta a finales de la década de los veinte. Luego la propiedad fue comprada por unos industriales de México, Ruiz Hermanos y Sucesores, y de ahí en adelante es fraccionada y vendida o arrendada en múltiples ocasiones. Algunos de estos terrenos fueron adquiridos por la familia De la Mora y Garza y por la familia Villarreal para 1943 en calidad de pequeña propiedad.³⁸⁸

Mientras tanto a cinco kilómetros al oeste de La Loma se construyó otra galera para almacenar algodón y otras habitaciones para que vivieran los trabajadores de la hacienda. Estas habitaciones o casitas estaban colocadas en hileras y la gente las nombró “las cuadrillas” porque ahí vivían las cuadrillas de peones y porque sólo eran cuartos contiguos en hileras que formaban cuadras. Fidel Elizalde señala: «eran casas de los mismos patrones pero esas casas estaban intercaladas, era una pared en medio y había casa para acá y casa para allá la pared de en medio a las dos partes y allá era otro travesaño y también hacía a los dos lados entonces por eso les nombraban cuadrillas».³⁸⁹ Al parecer, la hacienda de la Santísima Trinidad tenía sus propios cuadrilleros pero cuando el cultivo se hizo extensivo, fueron necesarias nuevas construcciones. De La Loma salieron algunas familias para ocupar esta infraestructura. Los lazos de parentesco fueron evidenciados cuando se encontró que la mayoría de la generación nacida alrededor de 1860 y fallecida en 1940 aproximadamente (o sea los abuelos de los entrevistados) están enterrados en el panteón de La Loma. La mayoría de los testimonios coincide en que el incremento de la población en las cuadrillas (del lado del Sapioríz contemporáneo) fue durante y después de la revolución. Aunque muchos se unieron a las causas de Villa³⁹⁰ y son recordadas algunas anécdotas entre el contacto de soldados, peones y revolucionarios, pese a ello esta hacienda representó para muchos la única opción para trabajar y vivir junto a la familia en medio del temor, el hambre y la

³⁸⁸ Entrevista a Alberto Antúnez Sillas, La Loma, 2007. En el año 2007 los Villarreal todavía conservaban algunas propiedades, como el empaque de hortalizas a la entrada de Sapioríz, pero en el 2008 vendieron y retiraron su empresa y se llevaron una fuente de empleo muy importante para los sapioricenses. En un documento del Archivo General Agrario (AGA) encontré que la finca de La Loma pasó a ser propiedad de la Sociedad Ruíz Hermanos el 2 de agosto de 1927 con una superficie de 57,405 hectáreas aproximadamente. El 16 de abril de 1929 se fraccionó el predio en “siete lotes de 150 hectáreas o menos, para los menores María Luisa, Luz María, José y Víctor Cano Faro y América, Efraín y Zulima Ruíz Echeverría los cuales se comprometieron a reconocer el contrato de arrendamiento a favor del señor José Cueto, hecho con anterioridad con la Sociedad Ruiz Hermanos, vendedora de los citados lotes” (Diario Oficial de la Federación, 1935).

³⁸⁹ Entrevista a Fidel Elizalde Sapioríz, 2007

³⁹⁰ Como Zeferino Moreno, Jesús Vázquez, Roque Puente, Gabriel Valles (anduvo con Pánfilo Natera), entre otros personajes de la Loma (Trabajo de campo, 2008)

incertidumbre. Por tales motivos considero que la movilización social al momento de la revuelta, conjuntó fuertemente las prácticas culturales de los primeros pobladores y los inmigrantes por la búsqueda de identidad y arraigo ante las circunstancias. La mayoría de los nuevos cuadrilleros llegaron con familiares o amigos en busca de refugio. Esta oleada de cuadrilleros, en su mayoría provino del interior de La Laguna, con esto podemos suponer que las personas que se conjuntaron en las cuadrillas de La Loma y del posterior Sapioríz compartían por lo menos ciertos rasgos culturales regionales, como el catolicismo, la polifonía implicada en sus liturgias y las tradiciones dancísticas, teatrales y musicales como las danzas de Indio y de Pluma, los alabados, las alabanzas, las pastorelas, la canción cardenche y acardenchada, las tragedias y el corrido acardenchados.

En tanto, los trabajadores de ambos lados de la hacienda tuvieron que sujetarse a la dinámica laboral, la cual fue delimitada por varios factores. El “contrato” o el uso del peón estaban condicionados por el número de trabajadores que se necesitaban según las hectáreas a cultivar o cosechar y las actividades que se realizaban durante el día o la época del año. Por ejemplo Eugenio Ponce y Gabriel Valles trabajaban en la hacienda en “donde los ocupaban” ya sea en las mulas, o para levantar las “contras” (especie de compuertas de la acequia o del río) con pala y azadón.³⁹¹ Por otra parte a los trabajadores que lograban puestos administrativos en la hacienda les iba económicamente mejor como a don Jesús Vázquez y Francisco García, padres de Ramiro y Mariana García. Ella nos relata las relaciones sociales que se imbricaban en la estructura de la hacienda: «Si él quería (el patrón), él ordenaba, él traía sus mayordomos... sí, si él decía ahora chamba a fulano de tal, así pos que a veces iban y muy de mañana, muy de madrugada, *saltando el lucero ya tenían que estar allí en la orilla de la labor*, que llegara el mayordomo, que llegara el mayordomo y pos ya se arribaban ¿si hay chamba o no?, ¡no pos no hora no!, pos ya se regresaban los pobrecitos pos tristes ¿verda? y mi papá tuvo esa suerte de que como le digo parte de un tío mío que era mayordomo de allí, este por medio de él de mi tío (Artemio Antúnez) mi papá trabajó en la hacienda ahí donde le digo en el mentao peñasco».³⁹² Además el “contrato” o el uso del peón también estaba condicionado por el ánimo del hacendado pero principalmente de sus encargados o mayordomos: «los patrones tenían sobajaos a

³⁹¹ Entrevista a Antonio Valles y a Regino Ponce, Sapioríz, 2008

³⁹² Entrevista a Mariana García, Sapioríz, 2007, énfasis mío.

los viejillos ummm hacían, tenían que hacer lo que ellos dijieran»,³⁹³ «antes todos eran, como quen dice por decir así las personas eran como hijos del patrón ¿eh?, antes los patrones eran los que mandaban todo ai».³⁹⁴ El papel de los mayordomos «venían siendo como jefes de trabajo y en la noche eran celadores armaos por los patrones que cuidaban las labores... pa que no agarraran nada de algodón, trigo, alfalfa, maíz».³⁹⁵ Llama la atención que Artemio Antúnez peón de las cuadrillas y organizador de la pastorela (en Sapioríz) fue escogido para ser mayordomo, las personas que lo recuerdan explican que era un hombre muy duro de carácter, y que exigía mucha disciplina: «tenían el peón que avanzarle al trabajo porque lo traiba allí, el arriba del caballo y platicaban con un lazote en la mano... y no había que salieran a descansar, y no y dale vuelta y el viejo ai pegao con él, pus cómo cree».³⁹⁶ El acuerdo laboral *era de palabra y cuando algún peón quería irse a otra hacienda tenían que llevar un papel del patrón anterior*, esto los limitaba mucho y la gente prefirió no entrar en contiendas para sobrellevar la situación. Entre los cuadrilleros se generaba cierta competencia. Para trabajar “bien”, los peones procuraban llegar lo más temprano posible y agarrar los animales más dóciles. Con frecuencia, la familia del peón estaba involucrada en las labores. Mientras la esposa y los hijos más pequeños aguardaban en casa, los primogénitos eran la ayuda idónea en la época del desahije y la pizca. Esta cooperación les permitía hacer el mayor número posible de surcos o costales, porque la remuneración muchas veces también quedaba a disposición del “pesador”.³⁹⁷ Cuando los peones no eran contratados, buscaban su alimentación y sustento en la naturaleza. La cacería de animales fue una práctica muy extendida. Además del venado, el jabalí y la godorníz también cazaban con “mausers” tanto tejones como estoques, zorras y coyotes para la venta de sus pieles en Villa Juárez, Lerdo o Torreón.³⁹⁸ Dentro de la comida que ofrecía el campo estaba la palma “zorra” que se preparaba como un quiote (tronco de la flor del maguey que se hornea), también se abastecían de pitahayas y tunas. Otras formas de sustento era vender leña, “irse a los pescados con las nazas”, “quebrar maqueyes” para extraer aguamiel, cultivar frijol, ejote, garbanzo y lentejas en partes desmontadas, incluso algunos elaboraban productos de jarciería como jáquimas,

³⁹³ Entrevista a Regino Ponce Valles, Sapioríz, 2008

³⁹⁴ Entrevista a Jacinto Luna Rodelas, Sapioríz, 2008

³⁹⁵ Entrevista a Luis Rodelo Fierro, Sapioríz, 2008

³⁹⁶ Entrevista a Antonio Valles, Sapioríz, 2008

³⁹⁷ Entrevista a Mariana García y Otila García, Sapioríz, 2007

³⁹⁸ Entrevista a Regino Ponce y Mariana García, Sapioríz, 2008

bozales, costales, mantas y rietillas.³⁹⁹ Sin embargo la talla de pita en el cerro fue la práctica más socorrida. Cuando las personas no eran contratadas en la hacienda se iban a los cerros cercanos y tallaban ixtle para hacer mecate. Filemón Morales nos explica: «se saca tallador y lueo se sienta uno y mete el tallador y con la puya la mete uno y la estira eh... como un magueycito... sí, una vez unas dos veces y la ponía en el almidón y agarraba otra y sí se batallaba pero sale la pita».⁴⁰⁰ Este producto era vendido en Lerdo, San Jacinto o Villa Juárez. No obstante éste último fue un poblado comercial muy importante para la región de La Loma, muchos traían su mandado de allá o vendían lo que sacaban del campo. Era frecuente cambiar sus productos como la pita, la leña o las pieles de animales por mandado en las tiendas de Villa Juárez con la ayuda del tren. También era común irse en mulas o a pie a la estación La Loma para agarrar las salidas con destino a Lerdo, a Gómez, a Torreón, a Zacatecas, a Durango, a José Mariano Jiménez, a Tlahualilo, a Juárez, a Monterrey y por supuesto a todos los poblados intermedios.⁴⁰¹ Mientras las labores eran cultivadas, la vida en la casa transcurría entre el jabón de amoles para lavar la ropa, la cura de las enfermedades con yerbas, la hechura de colchonetas del algodón que les quedaba en los costales de la pizca, la fabricación de huaraches de cuero y los guisos de animales del campo.⁴⁰² Por su parte, las escasas fiestas civiles de las cuadrillas eran amenizadas por músicos de El Refugio y poblados aledaños. Vagamente se recuerdan acordeones, violines y guitarras porque las fiestas religiosas cobraban mayor importancia;⁴⁰³ en ellas la pastorela y su polifonía jugaron un papel fundamental que le imprimió su carácter al naciente poblado, Antonio Valles agrega: «Nos platicaban nuestros jefes antepasados, que *ellos se iban a la hacienda a trabajar, se iban con estrellas y venían con estrellas y era su descanso que ellos tenían, la canción (cardenche), la canción que nosotros andamos ahorita.... y era su descanso de ellos tomarse el traguito y descansar... y pa lotro día sería la misma jornada porque el patrón según decían que que si no iban pues los corría, los corría de las casas (las cuadrillas)*».⁴⁰⁴

³⁹⁹ Entrevista a Antonio Valles, Manuela Medrano y Fidel Elizalde, Sapioríz, 2008

⁴⁰⁰ Entrevista a Filemón Morales y María E. Ségima García Vargas, Sapioríz, 2008

⁴⁰¹ Entrevista con *Los Cardencheros de Sapioríz*, México D.F., 2005; entrevista a Filemón Morales y María E. S. García, Sapioríz, 2008

⁴⁰² Entrevista a Mariana García, Trinidad Elizalde y Luis Rodelo, Sapioríz, 2008

⁴⁰³ Entrevista a Regino Ponce Valles, Sapioríz, 2008

⁴⁰⁴ Entrevista a Antonio Valles, Sapioríz, 2008, énfasis mío.

Debido al decreto presidencial de 1936 en cuanto al Reparto Agrario, la hacienda de la Santísima Trinidad, ya fraccionada desde 1930, tuvo un nuevo reajuste de linderos. La resolución favorable para la dotación de tierras al poblado de La Loma y Sapioríz, que en ese tiempo este último se consideraba como un anexo, salió publicado en el Diario Oficial de la Federación en 1935. Y es hasta 1942 cuando en el Diario Oficial de la Federación sale el dictamen favorable para la división de los ejidos de La Loma y Sapioríz.⁴⁰⁵ Evidentemente La Loma y Sapioríz tienen una historia en común. Los cuadrilleros y los trabajadores “libres” (aquellos que se autoemplearon en algún servicio o comercio pero sujetos de alguna forma a la hacienda) fueron los protagonistas de la creación de ambos ejidos, cuya organización fue clandestina.⁴⁰⁶ Los certificados de derechos agrarios se entregaron paulatinamente, y se incrementó el número de ejidatarios según las ampliaciones que logró obtener el ejido. El líder principal de La Loma y por lo tanto de todos los cuadrilleros fue Gonzalo Molina, quien junto con Mariano Aranza, Julián Nevares y Román Martínez formaron el Comité Particular Ejecutivo Agrario, y coordinaron a sus sesenta y cinco ejidatarios.⁴⁰⁷ En campo fueron recordados algunos de los ejidatarios de base o “Primordiales del 36” de Sapioríz como Leonides Elizalde, Concepción Elizalde, Eduardo Elizalde, Francisco Valles, Gabriel Valles, Andrés Valles, Pancho García, Andrés García, Vidal Ponce, Leopoldo Ponce, Eugenio Ponce, Cipriano Ponce, Regino Ponce, Cruz Morales, José Morales, Macario Morales, Lucio Chavarría, Benito Suárez, Abundio Pérez, José Soto, Nacho Castañeda, Roque Puente, Salomé Rodelo, Miguel Luna, Lauro Ortega y Magdaleno Mireles.⁴⁰⁸

Aunque los trámites de legalización de las tierras y los certificados de propiedad tardaron un poco, la dinámica laboral del ejido fue relativamente similar a la época de la hacienda. Mientras los ejidatarios empezaban a levantar su propia labor, se emplearon en las múltiples pequeñas propiedades y en tierras de temporal que ya habían desmontado o que comenzaban a abrir.⁴⁰⁹ Tanto en Sapioríz como en La Loma luego del reparto agrario aún continuaron interpretándose todas las manifestaciones de la polifonía a capella ya enunciadas; las pastorelas, las alabanzas, los alabados, la canción cardenche, la canción acardenchada, la tragedia y el corrido acardenchados. Estos dos

⁴⁰⁵ Diario Oficial de la Federación, 1935 y 1942

⁴⁰⁶ Entrevista a María de Jesús Mora, en Aniceto Chavarría..., Sapioríz, 2008

⁴⁰⁷ Entrevista a Alberto Antúnez Sillas, La Loma, 2007

⁴⁰⁸ Trabajo de campo 2007 y 2008

⁴⁰⁹ Entrevista a Mariana García Cortés, Sapioríz, 2008

últimos proliferaron en mayor medida en el ejido de La Flor de Jimulco (surgido por la expropiación de las tierras de la hacienda de La Flor y el rancho de Jimulco), mientras que en Sapioríz y La Loma, la canción cardenche fue la más arraigada, por supuesto después de las pastorelas.

Durante esa investigación en el *rancho* de Sapioríz (llamado así por sus habitantes) pude observar que la canción cardenche formó parte de una cultura musical de alcance regional, a la vez que perteneció a un circuito importante de las relaciones sociales que normaron específicamente el cortejo, el matrimonio y el orden familiar. Dicha normatividad atravesaba por un circuito de enamoramiento que involucraba prácticas y espacios muy específicos, a saber: el envío de cartas, las citas en la acequia, el cortejo con canción cardenche, los encuentros cara a cara en los bailes,⁴¹⁰ los espacios de sociabilidad masculina como los basureros, las esquinas cercanas a la casa de la mujer pretendida, el molino y los espacios de sociabilidad mixta como las fiestas religiosas y civiles, el cine comunitario y los encuentros deportivos. Pese a que la investigación se enfocó en las décadas de 1940 a 1960, los testimonios recogidos mostraban la herencia de una forma de vida llevada durante las haciendas. El siglo XIX expuso su rostro a través de las relaciones más íntimas, las relaciones afectivas tanto horizontales, entre hombre y mujer; como verticales, entre las generaciones. Dando por resultado una serie de reglas que preparaban a los individuos para actuar en cualquiera de estos campos sabiendo de antemano qué sería lo correcto y lo incorrecto. Así las prescripciones entorno a la amistad, el noviazgo y el matrimonio, incluían lo siguiente:

a) Noviazgo, es definido cuando una mujer se une a un hombre por amor (u otro interés) durante un tiempo determinado.

Regla 1. La mujer y el hombre deben mantenerse unidos hasta que se pase al matrimonio.

Regla 2. La mujer y el hombre deben ser auxiliados por un tercero para mantenerse unidos hasta que se pase al matrimonio.

Regla 3. La mujer no debe traicionar a su pareja al irse con un tercero. En caso de que un tercero enamore a la pretendida se considerará traición de ambos.

b) Matrimonio, es cuando una mujer se une a un hombre por amor (u otro interés) durante un tiempo indefinido.

Regla 1. La esposa y el esposo deben mantenerse unidos por un tiempo indefinido.

⁴¹⁰ Sobre todo con el baile de *Los Panaderos*, donde el cortejante demostraba su poder económico al invitar piezas de pan o dulces a la bailadora.

Regla 2. La familia del esposo debe ayudar al nuevo matrimonio principalmente al comienzo de éste.

Regla 3. La esposa no debe traicionar a su pareja al irse con un tercero. En caso de que un tercero enamore a la esposa se considerará traición de ambos.

c) Amistad, un hombre/mujer ayuda a otro hombre/mujer a que se una a un hombre/mujer. Generalmente la ayuda se da entre personas donde existen lazos de parentesco.

Regla 1. Los amigos deben ayudarse entre sí para arreglar los asuntos del noviazgo.

Regla 2. La amistad se termina cuando ocurre la traición por infidelidad (es decir, cuando un hombre se une a una mujer que ya está unida a otro por noviazgo o matrimonio).

Regla 3. La amistad se termina cuando ocurre la traición entre amigos (que resulta cuando un hombre no ayuda a otro hombre a que se una a una mujer, y el segundo hombre se queda con la mujer. Otro caso puede ser que un hombre/mujer desiste de ayudar a otro hombre en algún asunto).

En cuanto a las relaciones generacionales, se encuentran el respeto por el orden familiar, la honra hacia los padres y la obediencia hacia los mayores, sus definiciones y reglas son:

a) Orden familiar, incluye la secuencia Dios, padres, hijos.

Regla 1. Una familia en orden se conforma de la cohabitación entre padres e hijos (en ocasiones abuelos) bajo la creencia católica de Dios.

Regla 2. Los padres deben sustentar a sus hijos hasta que conformen su propia familia. En caso de que la madre abandone a sus hijos se considerará orfandad.

Regla 3. La madre debe estar sujeta al padre en todas las decisiones de la familia.

Regla 4. Los hijos deben estar sujetos a sus padres hasta que conformen su propia familia.

b) Honra hacia los padres, es cuando los hijos obedecen a sus padres en todas las indicaciones y tareas que reciban.

Regla 1. Todo padre y madre son sujetos de honra.

Regla 2. La obediencia hacia los padres no debe ser cuestionada.

Regla 3. La obediencia hacia los padres debe ser enseñada en todas las generaciones.

Regla 4. Este tipo de obediencia se trasfiere a todas las personas de la comunidad que sean padre y madre, aunque no sean los propios.

c) Obediencia hacia los mayores, es la sujeción de mayor importancia de todos los miembros de la comunidad hacia las personas de mayor edad.

Regla 1. Toda persona mayor tiene más experiencia y conocimiento en todos los ámbitos de la vida que el resto de la comunidad, incluidos el amor, el noviazgo y el matrimonio.

Regla 2. Los mayores son responsables y reguladores del funcionamiento de la comunidad por tanto tienen toda la autoridad para ejecutar o elaborar nuevas reglas.

Regla 3. Los mayores deben orientar a todos los miembros de la comunidad.

Regla 4. La obediencia hacia los mayores debe ser enseñada.

Regla 5. Cualquier violación a las otras normas entre las relaciones generacionales tiene un límite de tolerancia, excepto el infringir alguna de las reglas sobre la obediencia a los mayores.

Todas estas reglas fueron obtenidas de manera etnográfica y es sorprendente que el cortejo masculino, el matrimonio, la amistad, la infidelidad femenina y la traición son unidades mínimas del *relato subyacente* al corpus de cantos analizados en el primer capítulo de esta tesis. Con la historia oral, sobre todo en el 2008, se obtuvieron otros elementos que en esta investigación los encuentro incluidos también en dicho relato, como la migración del hombre, el asesinato de la mujer, el amor polígamo masculino, la pureza o virginidad femenina, las alianzas entre los hombres y la honra familiar.

Por su parte, el estudio de la canción cardenche dentro de este sistema normativo en el ejido de Sapioríz demostró que los vínculos solidarios entre las personas de la misma generación fueron sumamente necesarios para lograr la comunicación con el género opuesto. Las estrategias, las alianzas y las traiciones fueron parte de estos vínculos. La limitación tan estricta en la convivencia de los jóvenes permitió el uso de la comunicación directa (bailes, citas, fiestas y otros lugares de socialización) e indirecta (cartas, mensajes, entre otras). La canción cardenche por ser una herramienta indirecta cumplió la finalidad de comunicar su contenido dentro de las distancias permitidas para la interacción y socialmente construidas por los antecesores. En la posibilidad de no parecer declaraciones de amor abiertas y públicas (como en las serenatas usuales), la canción cardenche se auxilió del resto de las prácticas culturales que la rodeaban, puesto que *por sí misma* no podía tener eficacia ni cumplir sus objetivos, en esta sociedad y en este periodo histórico. Esta tradición no sólo fue oportuna por manifestar situaciones y sentimientos de manera encubierta, sino por contener en su interior las propias “reglas del juego”. Al incluir en su repertorio los consejos de los padres y los mayores, las consecuencias de las buenas o malas decisiones y las responsabilidades sociales y morales dentro de la comunidad, permitieron a las cardenchas funcionar también como modelos para la acción; inscritas en un circuito donde el punto culminante era el matrimonio y la familia y por lo tanto la reproducción social. En la vida cotidiana, la

canción cardenche fue la herencia directa no sólo de cantos sino de comportamientos esperados en los sucesores, lo cual reforzó lazos entre padres e hijos. Orientar las elecciones sobre el posible cónyuge también eran la función de las cardenchas; lo idealmente esperado eran bodas civiles y religiosas, sin embargo por la condición económica del pueblo se aceptaban principalmente las uniones civiles y sorprendentemente las uniones informales, no obstante la infidelidad sí fue altamente penalizada por la sociedad. El no mantenerse fiel a la pareja traía por consecuencia golpes o asesinatos. Por otra parte, cuando una joven quedaba embarazada fuera del matrimonio, el exilio de la joven y el desprestigio familiar generalmente eran el resultado. La fidelidad y la infidelidad quedaron plasmadas en las letras de la canción cardenche, no sólo en lo relativo a la pareja, sino que también la obediencia y la desobediencia a las normas sociales quedaron registradas. Los vínculos verticales se reflejaron además en el respeto y el temor a los mayores. El peso social del padre del novio y la intervención de las personas que podían ser “portadores” (las personas mayores que formalizaban los matrimonios), indican una estratificación social y moral en la que se situaba a las personas. Los acuerdos de palabra, la honra y el prestigio social fueron los respaldos y la “moneda de cambio” de esta sociedad. El reproducir matrimonios exitosos, por llamarlos de alguna manera, aseguraba redes sociales y cooperación intra y extra comunitaria en lo inmediato y a futuro y además traía consigo el prestigio familiar en la comunidad. Por otra parte, la división de los espacios masculinos y femeninos, también implicaba la clasificación social de personas libres y personas no libres de transitar por estos espacios. El hogar y los espacios privados frecuentemente eran destinados a las actividades femeninas, la casa propia o de las amigas y vecinas eran los lugares de socialización de las mujeres; aquí se daban consejos, se contaban historias (algunas de ellas de contenido moral o prescriptivo) y se hacían las tareas cotidianas. Aquellas mujeres que transgredían estos espacios eran llamadas “mancorneras” o “librotas” (aumentativo de “libre”). Por contraposición, los hombres eran libres de transitar en cualquier espacio e incluso migrar a otras tierras. Los espacios públicos fueron principalmente del dominio masculino. La canción cardenche guarda códigos variados que condensan explícitamente el “deber ser” y el “no deber ser”. Lejos de suplir sólo una necesidad de entretenimiento, la canción cardenche fue un instrumento regulador de las relaciones sociales afectivas y generacionales, orientador de la acción en ambos terrenos, a la vez que representó al contexto del orden y el control

social en la etapa inicial del ejido de Sapioríz, pero sobre necesitó para su ejecución de un espacio social y físico predominantemente masculino.

Resulta claro que en las haciendas vivió una sociedad asimétrica donde la interacción de personas de origen común o a veces muy diverso trajo por resultado la búsqueda de prácticas tipo marcas diferenciadoras y cohesionadoras, y que en muchos casos esas prácticas ya venían o se constituían en tradiciones. La canción cardenche, como en el caso de las fraccionadas haciendas de La Flor y la de La Loma representó más que la unión de voces en diferentes tesituras; encarnó la suma armónica de las individualidades en los tiempos de búsqueda y construcción de una identidad campesina pero ahora ejidal. El anclaje poderoso que representaban las cardenchas junto a las demás prácticas, dieron continuidad y sentido a los ejidos que surgían en medio de una constante movilización política. Las décadas de 1940 a 1960 muestran los años de convivencia entre personas con un nuevo objetivo en común: cimentar un ejido, un nuevo orden de las cosas, pero anclado a los principios sociales y preceptos morales de sus antecesores. En conclusión, la canción cardenche es una muestra del patrimonio intangible derivado de una vida campesina, de una vida relacionada con el trabajo colectivo de la tierra, de una vida socializadora del canto, de una vida donde el canto dirigió buena parte del rumbo compartido.

Por otra parte, la demarcación geográfica específicamente de la *canción cardenche* ha sido delimitada por los lugares de su posible origen y difusión. Las autoridades en el tema han recopilado todas las versiones posibles: «La primera señal que los inmigrantes de estas tierras llegaron y vivieron -hasta el reparto agrario de 1936- en tal grado de penurias que les era imposible adquirir algún instrumento musical para acompañar sus canciones, por lo que se vieron obligados a utilizar exclusivamente su voz. Otra versión sugiere que los trabajadores llegados del sur, especialmente los de Zacatecas, gustaban de cantar sin ningún acompañamiento instrumental y tenían tal dominio de la voz que en sus ratos de descanso o en reuniones y fiestas, cantaban a tres o cuatro voces, mientras otros simulaban un acompañamiento instrumental; esto es, una voz imitaba al contrabajo, otra u otras hacían armonías y alguna más los contratiempos de la guitarra, lo cual daba la sensación de una orquesta que acompañaba a los cantantes. Este estilo fue imitado por los pobladores, más no lograron ese objetivo en su totalidad, quedando solamente en conjuntos de tres o cuatro voces. La tercera versión

sostiene que el estilo cardenche llegó tal como se le conoce, a través de inmigrantes que procedían de Juan Aldama y Miguel Auza, Zacatecas, quienes habían continuado la tradición de España, siendo adoptada por los pobladores del Cañón de Jimulco y por los de la región de Sapioríz. Y una más, que sostiene que este estilo interpretativo de canción es originario de la Laguna, pues sus antiguos habitantes ya lo interpretaban al imitar los aullidos de los coyotes o cantando en las cuevas y haciendo una segunda voz a la que producía el eco. Sea como fuere, lo cierto es que esta expresión musical se arraigó en Sapioríz y la Flor de Jimulco». ⁴¹¹ Pero la versión oficial de Culturas Populares de Coahuila y de la Fonoteca del INAH se inclinan más por la idea de que este «género floreció desde finales del siglo pasado hasta mediados de los años treinta, periodo en que era frecuente encontrar en diversas poblaciones del sur y suroeste de la Comarca Lagunera, cultivadores de dicho estilo». ⁴¹² Además, en el *Coloquio de Informantes para la Historia Oral de Torreón* (Cd de la DGCP, ICOCULT y el Archivo Municipal Eduardo Guerra, 2007) llevado a cabo en agosto de 1990 y julio de 1992, algunas personas del público (sin registro de su nombre) dieron testimonio de la presencia de la canción cardenche en varios poblados del Cañón de Jimulco, en Torreón viejo, en la hacienda de El Cambio y en la hacienda de San Bartolo:

Testimonio a: En el cañón de Jimulco es muy común que se desarrollara este tipo de música y que se siga conservando en algunas partes de ese lugar con la incomunicación que sufrió, especialmente si consideramos que en el 57 entró la carretera, entonces allí se desarrollaron muchos grupos como el del señor Quico Orona o... de la Cruz, fueron de los primeros personajes que hicieron que resurgiera en la Laguna este canto cardenche... hubo grupos de mayor cantidad de gente como el de Don Atanasio Ríos... hubo un grupo de Sombrerito de don Atanasio Ríos donde cantaban en la época de la hacienda cuando la casa redonda estaba en Jimulco, y cantaban los sábados y los domingos y aquello era... muy natural, aquí está don Quico Orona que también puede platicar de esos grupos... probablemente eran a tres voces pero ahí era mayor cantidad de personas... en el cañón encontramos grandes cardencheros como don Juan Beltrán, familiar de don Quico Beltrán, don Lázaro Beltrán, en Picardías también... de allá de Juan Eugenio, Los Elizalde de allá de la Trinidad y el grupo de don Atanasio Ríos.

Testimonio b: yo la canción cardenche la escuché en la plaza de gallos en Torreón hace mucho tiempo hace cincuenta años aproximadamente pero la escuché en forma de alabanza... ¿por qué llegó a Torreón viejo?, porque allí había una tienda de un señor... [¿Eredia?] que vendía leña que la compraba de... un carrito de la

⁴¹¹ Dirección General de Culturas Populares, 1991: 13-14

⁴¹² Ibid, p. 13

sierra y los de la leña venían cantando a ese lugar, ahí había... que tenía él una recua de mulas y de burritos y esas cosas... y él les hizo... para que fueran y vinieran y allí cantaban la canción cardenche pero ellos la cantaban con una tristeza, con una melancolía cuando estaban en especie ahí como de triste y cuando estaban incados cambiaba el tono de la canción cardenche muy distinto, que se quede inscrito que la canción cardenche se escuchó hace cincuenta años [en 1940]... yo soy testigo de ello.

Testimonio c, Paca Ugarte (al parecer de familia de hacendados): las cantaba [cardenches] con el padre de los muchachos cuando tenían fiesta en su casa, en las noches, nos acordábamos de los ranchos y comenzábamos a cantar aquellas canciones que había oído allá en la orilla del tajo, en la orilla del tajo se sentaban y cantaban con todas sus ganas los muchachos, cantaban sus tristezas, cantaban sus alegrías y las cantaban de un modo que llegaba hasta dentro, y nos gustaba a tu papá y a mí y repetíamos las canciones, es por eso que las conocí cuando yo... mis hermanos tenían la hacienda de Monte Alegre de... del Cambio, allí en El Cambio, en la orilla allí se ponían en las noches de luna a cantar y nos parecía precioso desde entonces nos ha gustado mucho la canción cardenche.

Testimonio d: en el treinta y dos allá viví... se llamaba San Bartolo, hoy se llama Simón Bolívar... o hacienda de San Bartolo... en ese pueblo en el setenta y seis me acuerdo yo que acudían a la laguna a pizcar.... yo creo las gentes... regresaban con pesos en la bolsa y llenos de entusiasmo porque regresaban... con algo para sus familias y en las tardes se reunían a la orilla del río en los basureros y allí entonaban con mucho entusiasmo y con mucha tristeza... allí en San Bartolo en el año treinta... y treinta y dos también se cantó mucho esa canción cardenche.

Evidentemente, el área cultural donde se manifestó no sólo la canción cardenche sino el resto de las expresiones y prácticas de la polifonía a capella que llamo aquí Canto Cardenche, abarca una zona mucho más amplia que sobrepasa los poblados arriba descritos y que se extiende hacia el sur del país. En el mapa 1 “Vórtice en rojo de la distribución regional del Canto Cardenche en el norcentro de México”, expuesto en el capítulo II, señalo un área abarcadora de poblaciones grandes, villas, haciendas y ranchos esencialmente de los puntos extremos del norte de San Luis Potosí, del norte de Zacatecas, del este de Durango y del sur y suroeste de Coahuila, como lo son: Charcas (S.L.P.); Juan Aldama, Miguel Auza (Zacatecas); El Retoño, Mapimí, Simón Bolívar, Cuencamé, León Guzmán, San Jacinto, Veintiuno de Marzo, La Loma, Sapioríz (Durango); el cañón de Jimulco, La Flor de Jimulco, Montealegre, La Palma, La Paz, Torreón, Matamoros, Parras, Viesca, Saltillo y la zona conocida por Derramadero (Coahuila). Y en vez de abarcar la geografía del Canto Cardenche de manera “horizontal” como oficialmente se manjea (mapa INAH. 1981), el área de estudio se

amplía mucho más y nos permite reconocer los grandes caminos comerciales donde circuló tanto la música como la cultura:



mapa INAH, 1981



Mapa 1. “Vórtice en rojo de la distribución regional del Canto Cardenche en el norcentro de México”

Basado en el mapa 10 de Robert C. West, *The Mining Community in Northern New Spain: The Parral Mining District*, Berkeley, 1952. En José Cuello, 2004: 30.

En la introducción de este trabajo mencioné además de *la práctica espacial o espacio percibido a los espacios de representación o espacio vivido*. La primera es el medio material o netamente físico en donde se lleva a cabo la actividad humana, en nuestro caso es la hacienda como espacio laboral, la cual es percibida tanto por los patrones como por los trabajadores. Para Lefebvre la práctica espacial «abarca la producción y la reproducción, y los lugares específicos (particular locations) y los conjuntos espaciales (spatial sets) característicos de cada formación social. La práctica espacial garantiza la continuidad y un cierto grado de cohesión. En cuanto al espacio social y a la relación de cada miembro de la sociedad con ese espacio, esa cohesión implica un nivel específico de performance (o representación)».⁴¹³ Por otra parte, los espacios de representación o espacio vivido según Lefebvre «incorporan simbolismos complejos, a veces codificados, a veces no, vinculados a la clandestinidad o a lo oculto de la vida social, así como el arte (que puede definirse menos como un código de espacio que como un código de espacios de representación)».⁴¹⁴ Siguiendo a Soja, los espacios de representación son el terreno para la generación de “contraespacios” o de espacios de resistencia al orden dominante derivados precisamente de su posición subordinada, periférica o marginal.⁴¹⁵ En una aplicación de Lefebvre por Ulrich Oslender (2002) sobre la construcción de la etnicidad de las comunidades negras del Pacífico colombiano, los espacios de representación «son los espacios vividos que representan formas de conocimientos locales y menos formales; son dinámicos, simbólicos, y saturados con significados, construidos y modificados en el transcurso del tiempo por los actores sociales. Estas construcciones están arraigadas en experiencia y constituyen un repertorio de articulaciones caracterizadas por su flexibilidad y su capacidad de adaptación sin ser arbitrarias: “Los espacios de representación no necesitan obedecer a

⁴¹³ Lefebvre, 1991: 33, traducción mía de: «1 *Spatial practice*, which embraces production and reproduction, and the particular locations and spatial sets characteristic of each social formation. Spatial practice ensures continuity and some degree of cohesion. In terms of social space, and of each member of a given society's relationship to that space, this cohesion implies a guaranteed level of *competence* and a specific level of *performance*». Lefebvre, 1991: 33

⁴¹⁴ Lefebvre, 1991: 33, traducción mía de: «3 *Representational spaces*, embodying complex symbolisms, sometimes coded, sometimes not, linked to the clandestine or underground side of social life, as also to art (which may come eventually to be defined less as a code of space than as a code of representational spaces)».

⁴¹⁵ Soja, 1996: 67-68, traducción mía de: «these lived spaces of representation are thus the terrain for the generation of "counterspaces," spaces of resistance to the dominant order arising precisely from their subordinate, peripheral or marginalized positioning».

reglas de consistencia o cohesión. Llenos de elementos imaginarios y simbólicos, tienen su origen en la historia - en la historia del pueblo y en la historia de cada individuo que pertenece a este pueblo” (Lefebvre 1991:41). Estos espacios de representación son ni homogéneos ni autónomos. Se desarrollan constantemente en una relación dialéctica con las representaciones dominantes del espacio que intervienen, penetran y tienden a colonizar el mundo-vida del espacio de representación. El espacio de representación es entonces también el espacio dominado lo cual la imaginación busca apropiarse.⁴¹⁶ Y es precisamente la historia de cada individuo la que nos puede ilustrar el uso de los espacios físicos que los peones usaron para convertirlos en espacios de representación o espacios de resistencia ante su categorización desde el poder.

En este apartado haremos un recorrido por algunos expedientes de los años finales del siglo XVIII y gran parte del XIX, cuyo contenido involucra a algunos pobladores de ranchos, haciendas y ciudades diseminados en lo que hoy conocemos como los estados de Durango, Coahuila, Zacatecas y San Luis Potosí. De manera diferencial, los documentos encontrados en los archivos de la Casa de la Cultura Jurídica de Torreón, del Archivo General del Estado de Coahuila y del Archivo Municipal de Saltillo, ilustran el *espacio vivido* por algunos hombres a través del contexto donde “ejercieron” principalmente su identidad de género, étnica y/o de clase, además de la codificación social necesaria para entender estas identidades y las consecuencias legales esperadas y sucedidas al transgredir “el deber ser” del hombre en general y del hombre peón o jornalero en particular. Gilberto Giménez nos ha señalado en sus diferentes escritos (2000 y 2002) que los grupos de pertenencia básicos de la identidad individual son el género, la edad, la clase social, la etnicidad y la región e incluso remarca que la pertenencia categorial como el género y la clase «desempeñan un papel fundamental en la definición de algunas identidades sociales».⁴¹⁷ Los casos aquí expuestos fueron elegidos precisamente por mostrar de manera muy clara las diferentes situaciones individuales en donde la clase social y la etnicidad principalmente jugaron un papel determinante en las relaciones cara a cara entre individuos del mismo género. Lo cual nos permite ver entre líneas una clasificación de “hombres” distintos en la estructura

⁴¹⁶ Oslender, Ulrich, Espacio, lugar y movimientos sociales: “Hacia una espacialidad de resistencia” en Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, *Scripta Nova*, Universidad de Barcelona: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-115.htm>

⁴¹⁷ Giménez, 2000: 7

social. Pues si bien las leyes y el orden legal se establecieron para todos los hombres sin excepción, observamos que en la práctica el actuar masculino dio resultados diferentes según la procedencia étnica y la de clase (situación aplicable igualmente a las mujeres). De esta manera los espacios vividos, desde el ámbito laboral hasta el lúdico, quedaron impregnados de cierta taxonomía social que por supuesto también quedó plasmada en el Canto Cardenche.

Para comenzar, daré un breve panorama sobre la regulación del ambiente festivo que imperaba en los poblados grandes del noreste novohispano. En la Villa de Santiago de la Monclova, por el año de 1772, aparece un documento donde el gobernador de la provincia de San Francisco Coahuila (Nueva Extremadura) Don Jacobo de Ugarte y Loyola, mandó publicar en un Bando, la orden que después de tocada la caja de guerra a las nueve de la noche, quedaban prohibidos los bailes, fandangos y que se **cantaran canciones deshonestas que fomentan a los vagos de la calle y puertas, ocasionando escándalo público.**⁴¹⁸ Aquí se nos permite entender que hay tres tipos de opciones para la diversión de la gente: los bailes, los fandangos y las canciones. Al respecto, Saldívar (1987) afirma que en la Nueva España los conjuntos de arpas y guitarras servían como música de baile desde el siglo XVI en todas las clases sociales, posteriormente en los siglos XVII y XVIII la monodia acompañada «era la música predilecta del pueblo; pero en las ciudades y en los templos *la música polifónica era de uso corriente*, aunque la polifonía se manifestaba también entre indoctos; los conjuntos de arpas y guitarras acompañando a una o dos voces eran muy comunes» mientras que el estilo *a capella* «era propio para que lo imitasen los músicos nacionales, tan dados a la imitación desde remotos tiempos, y más cuando grandes conjuntos de individuos del pueblo recibían la enseñanza de villancicos y pequeñas composiciones a varias voces», y Saldívar concluye enfáticamente: «esto lo hemos podido verificar en varias regiones del país en que hemos oído cantar alabanzas y oraciones por la gente del pueblo a tres, cuatro y cinco voces, sin que para ello intervenga en la actualidad ningún miembro del coro de la iglesia en que se verifica, hecho que no puede ser sino el resultado de una enseñanza ancestral, *transmitida de generación en generación*».⁴¹⁹ Así los bailes, la música polifónica y el estilo a capella muestran una gran difusión e influencia europea, mientras que a diferencia del fandango, éste incluye necesariamente la presencia de sones que se

⁴¹⁸ Archivo General del Estado de Coahuila, Fondo Colonial, caja 10, expediente 6, 2 fojas.

⁴¹⁹ Saldívar, 1987: 202 y 238, respectivamente, énfasis mío.

bailan y que fueron derivados del mestizaje colonial. Por estos atributos particulares Don Jacobo de Ugarte debía especificar las tres prácticas que se prohibían para el entretenimiento de sus gobernados. En cuanto a las canciones que desde el poder se consideraban deshonestas y que fomentaban a los vagos de la calle y de las puertas, nos da a entender que esos “vagos” posiblemente eran aquellos que no trabajaban, o por lo menos lo hacían temporalmente ya que hace la diferencia entre los vagos de la calle y los de las puertas o los que están en sus casas. El motivo subyacente a su prohibición es que cualquiera de estas prácticas tuvo fuertemente el potencial de ser escenarios para el encuentro de “ciertos” hombres que ocasionaban “escándalo público” y por lo tanto era necesario impedirlos. Y como es de esperarse la regulación del orden social también fue manifiesto en el siglo posterior. Para 1801 aparece otro Bando, pero ahora en el pueblo de San Esteban de Tlaxcala y su jurisdicción, donde el juez Andrés Antonio de la Mata y Cos emite varias órdenes para el presente año, entre ellas: *«que ning(un)a persona jure el Sto. Nombre de Dios engaño, ni diga Blasfemias de Su Divina Mag(esta)d ni de su misma Madre, Angeles, Santos y cosas sagradas. Que no sean agoreros, superstisiosos ni echiseros vaxo la pena deque a el q(u)e cometiere qualesq(uier)a de estos delictos sele aplicará el castigo que impone la ley con el rigor q(ue) corresponde= Y en que los Alcahuetes, amancebados, y **mal entretenidos** sean delatados ante la Real Justicia p(a)ra q(u)q sean castigados y se disipen las ofenzas contra Dios N(uest)ro S(eñ)or aplicandoseles la pena impuesta p(o)r la Ley= Y en que ninguno mantenga juego de Tablas, Naipes, Dados, ni otros de los prohibidos bajo los apercibimientos de q(u)e se procederia contra el casero y porque, aplicandosele por primera el castigo de ocho dias de Carcel; por segunda la de doze en q(u)e se le exijirán para gastos de Justicia y p(o)r tercera sufrirá la que impone la Ley con el rigor q(u)e corresponde= Que no se permitan **hombres hebríos, escandalosos**; y á los que asi se encontraren le pongan en la Carcel Pública p(a)ra la corrección de su pernicioso visio, y si no se enmendaren serán Extrañados de la Jurisdicción= **Que no se permitan musicas p(o)r las calles, y q(u)e p(a)ra haberlas en las casas se deva tomar la benia de los Jueces p(a)ra q(u)e se contengan los desordenes, pena de q(ue) á el q(u)e contraviniere á lo mandado, se le exijirá la multa de seis pesos ó se le aplicara el castigo de quince dias de Carcel=** Que*

*ninguno cargue (...), dagas, Estoques, cuchillos, terciados, garrotes, y otras (ofensivas) prohibidas pena de perdim(en)to de ellas, y de que se castigará al q(ue) contravinere con el rigor q(u)e corresponde= Que dada la Queda se cierren todas las Vinaterias y Tavernas y no vendan á desora de la Noche ninguna vevida de Embriaguez bajo los devidos apercivimientos de q(ue) serán castigados con el rigor q(ue) demandaren las resultas= Que ningun vecino de esta Villa, ni del Pueblo, ospeden en sus casas á ninguna gente forastera, **hombres ni mugeres de la clase inferior**, sin dar cuenta primero á la Justicia: y que el huesped se presente á la Justicia p(a)ra que determine si combiene ó no q(ue) haga pie en la Jurisdicción= Que todos los Viandantes q(ue) introduxeren efectos comestibles y necesarios p(a)ra el sustento y pasantia devan menudearlas en la Plaza Por el termino de tres días, a disposicion del Procurador del Lugar, quien deverá entrar a la mira, celando si cumplen ó no devidamente...»⁴²⁰ El documento termina con otras prescripciones como las de encerrar a los cachorros por la noche, que se tenga bien dispuesto el piso en frente de su casa, que no se lave la ropa ni se desbarranque el agua del ojo principal y que no se suelten a los lechones. Como podemos observar desde las acciones públicas hasta las privadas, estaban detalladamente vigiladas y castigadas. La vida social ya sea festiva o cotidiana era celosamente clasificada entre lo permisivo y lo que no lo era, y para esto último existió todo un sistema de Justicia encargado de corregir tanto prácticas sociales como conductas individuales.*

Las prácticas de la gente categorizada como vagos, alcahuetes, amancebados, mal entretenidos, ebrios, forasteros, hombres y mujeres de la clase inferior, viandantes, entre muchos otros contrastaban enormemente con aquellas consideradas socialmente decorosas. Por ejemplo en Ciudad Leona Vicario, el 16 de septiembre de 1828, la Corporación Municipal acordó continuar la iluminación de esa noche «y en igual conformidad que siga la diversión de **la Música en solemnidad** y regocijo de la presente funcion»⁴²¹ (en referencia a una Corrida de toros dentro de las fiestas cívicas). Como sabemos las Corridas de toros son de raigambre española y llama la atención la diferencia que se hace en el documento anterior sobre “las músicas en las calles” en

⁴²⁰ Archivo Municipal de Saltillo, Fondo Presidencia Municipal, caja 53, expediente 45, 2 fojas.

⁴²¹ Archivo Municipal de Saltillo, Fondo Actas de Cabildo, legajo 9, acta 138, 31 fojas, énfasis mío.

plural y en minúsculas, y en este escrito aparece en singular y en mayúsculas “la Música en solemnidad” para distinguir las prácticas de aquellas personas que por lo menos no son consideradas de la clase inferior cuyas prácticas son solemnes y no conducen al escándalo público.

Por otra parte la práctica que alcanzó gran magnitud a tal grado de necesitar una regulación más específica y constante fueron los bailes. Una pequeña muestra de ello está en el *Cuaderno donde constan las multas y Licencias de Bailes que informe al S(eñ)or Presidente*, por el año de 1844 en Saltillo⁴²² donde en el primer trimestre se recaudaron 141 pesos con 2 centavos. Si consideramos que enero, febrero y marzo era una temporalidad baja en cuanto a festejos civiles o religiosos, al contrario de diciembre por ejemplo, podemos suponer que los bailes eran más comunes y cotidianos de lo que se podría imaginar.

Como he mencionado, una de las innovaciones musicales que se difundieron mucho a lo largo y ancho del México Independiente y que amenizaron gran parte de los bailes sucedidos en nuestro país fueron las Bandas de Música, procedentes de las Bandas Militares. Pronto los Ayuntamientos comenzaron a equiparse con todo lo necesario para contar con una de ellas pues las Bandas, así como las Orquestas Típicas, llegaron a ser un símbolo de prestigio. No obstante también se daba el caso de que al no haberse completado el número de integrantes para cualquiera de estas agrupaciones se interrumpía temporalmente su formación, sin embargo los músicos por su propia cuenta pedían que se les vendiera o rentara los instrumentos para poder continuar con su oficio de manera particular formando pequeñas orquestas o grupos menores. Así lo demuestra la solicitud de Tiburcio Ramírez quien el 23 de enero de 1851 le suplica al presidente del Ayuntamiento de Saltillo que le rente o le venda «*dos trompas, la trompa baja, la tambora, un clarinete y el Bugle* (clarín)»,⁴²³ petición concedida sólo para arrendamiento, con los cuales es de suponerse fueron amenizados algunos eventos especiales, fiestas particulares y bailes populares. No está de sobra mencionar que este tipo de actores sociales prepararon el panorama para la eclosión de las agrupaciones que amenizarían los posteriores “bailes de salón”, tal es el caso ya mencionado de Don Prócoro Castañeda, músico, intérprete, autor, promotor, profesor y director de

⁴²² Archivo Municipal de Saltillo, Fondo Presidencia Municipal, caja 89, expediente 60, 5 fojas.

⁴²³ Archivo Municipal de Saltillo, Fondo Presidencia Municipal, caja 95, expediente 35, 4 fojas.

orquestas, quien además fundó el Sindicato de Filarmónicos Pro arte y Trabajo (PAYT) a partir de 1925 en Torreón, Coahuila, y quien es un testimonio ejemplar de la permanencia de un músico durante la evolución de muchos de los géneros musicales del país sucedida en varias épocas de los siglos XIX y XX.⁴²⁴

Espacios vividos según la identidad de género, étnica y/o de clase

A continuación presento varios expedientes que muestran diferentes situaciones en las cuales es posible detectar estos tres tipos de identidades, aunque en su mayoría están cargados de violencia y fractura del tejido social, nos permiten acercarnos a la clasificación de los hombres que se desplegó en la práctica de los espacios vividos día a día, pues a pesar de que el sistema jurídico pretendió tratar a todos los individuos bajo los mismos códigos legales, los argumentos que muestran tanto los acusados como los acusantes apelan a discursos opuestos según su condición social, étnica o de género e incluso se vislumbran combinaciones entre estos, mostrándonos una codificación social y cultural subyacente a la codificación legal. Persiguiendo un orden temático y no cronológico, los siguientes casos resaltan el espacio vivido o los espacios de representación según dichas identidades.

El yndio Ygnacio Ramos

El 22 de octubre de 1795, se entabla causa criminal contra Pedro, Jesús, Martín e Ygnacio Morales y Juan Antonio Ramos por heridas que le causaron a Ygnacio Ramos de la Cruz en un fandango de una boda que hubo en la casa de José de Aguirre de la hacienda de la Capellanía, en la villa del Saltillo. A Don Julian de Gorivar, Alcalde Ordinario de Segundo voto, se le informa por boca de Pedro Gutierrez que fue herido un hombre al cual este último se lo llevó a su casa para dar parte a las autoridades. En tanto el Alcalde, algunos testigos y Don Agustín Guillermo, facultativo en Medicina y Cirugía, revisan las heridas, Ygnacio Ramos declara *«que lo hirieron anoche en un fandango en cassa de Jose de Aguirre: pero que donde le hirieron fue en un cuarto enque estaban jugando albures: y el actualm.te no jugava, sino que estava mirando: que temprano havia jugado. Que quando fue el susezo, seria entre las nueve y diez de la Noche; que los mal echores fueron Martin, Ygnacio, Jesus y Pedro Morales; y Juan*

⁴²⁴ Martínez Morales, 2007

*Antonio Ramos: y no save los motivos porq.e le dieron». Por su parte el médico registra tres heridas en el brazo izquierdo, tres en la cabeza, otra en la frente y otra en la espalda, todas ellas mortales. Por lo cual el Alcalde emite un Decreto al Alguacil Mayor para encarcelar a los presuntos responsables y agrega una solicitud para todos los vecinos de la villa del Saltillo que «le den los auxi.(lios) que les pida y nessecite p.a la aprehención de los citados reos, vaxo los devidos **apercivimientos dela inoved.a (inovediencia)**». El Comisario Joachin de los Santos sólo aprehende a Pedro e Ygnacio Morales “y aunque tambien trajo a Juan Ant.o Ramos este le suplico ledajara ir a ber encillar quebolveria lo que no berificó, aunque andubo en su solicitu toda la noche no pudo ser havidó». Posteriormente al Comisario se le acusa de encubrir a Antonio Ramos y no dar parte del paradero de Martin y Jesús Morales. Sin embargo el Comisario vuelve a buscarlos «dando guerra de haver passado a la Hacienda de la Capellania, a los Ranchos de la Campana, Santo Domingo y Encinar, y que en este paraje le dio razon Juan Antonio Morales de que tomaron cuatro cavalllos de los de dn. José Gonzales, y se fueron pa. la Punta de Campanas, Martin Morales y Juan Antonio Ramos y que Jose de Jesus Morales, se le vio razon de que anda en los arroyos de la propia Hda. de la Cap.a (Capellanía) pero que haviendo echo eficacia Dilig.a (diligencia) no pudo aprehenderlo». Luego se mandó traer de la cárcel a José Ygnacio Morales, de treinta y tantos años de edad, español, soltero, de ejercicio labrador en la Hacienda de la Capellanía, quien declaró «que el **estava en un jueguito** en la cassa de Pablo Galindo, sercano a la de Jossé de Aguirre, en donde estava un fandango y que estando en otro juego parado mirando; que jugavan el herrero Jossé Antonio Maldonado, Mariano Barrera, Jossé Maria Ramos, Pedro Morales hermano del que declara, Juan Antonio Ramos, otros varios, y Juan Ygnacio Ramos de la Cruz que es el herido. Que allí dentro del juego no se ofreció boruca (pelea) ninguna. Que haviendo **largado la varaja** dño (dicho) Ygnacio se salio, no supo el Declarante porque motivo, que pa. esto primero havia salido mariano Barrera a hazer aguas; y quando entró, entró el despues contó el cuento y dixo: que estando hallí parado vio que el dño Ygnacio le dio a Mariano Morales tambien hermano del q.e Declara unos cuartazos; pero que de las heridas conque rezultó el referido Ygnacio no dio razon mas de que Martin le comenzó a dar*

por los azotes que el le havia dado primero, pero que no supo quienes fueron los demas que le dieron: que quando el que Declara salió ya el herido lo tenían dentro de la cassa de José de Aguirre, y no supo ni a savido porque fue: Que le han dicho que entre el herrero y Jossé Antonio Ramos metieron al herido dentro de la cassa. Y que a las mugeres les ha oydo desir que dho herido llevaba una navaja en unamano, y la cuarta en la otra preguntando que diga que disputa o rencor han tenido, el que Declara o sus hermanos con dho Ygnacio de la Cruz dixo: **que el nunca hatenido, ni save que ninguno de sus hermanos tubiera rencor o enojo con el expresado,** Y responde= Preguntando que diga si save donde se hallan sus hermanos Martín y Jesus Morales y Juan Antonio Ramos?. Dixo: que no save donde estaran Martin y Juan Antonio que de Jesus si save que esta por aquí **en los Potreros,** a donde el mismo lo havia embiado, el propio día que **amanesió la averia.** que de dho Jesus si save fue **al mte. (monte)** que no tiene culpa ninguna. Como q.e quando llegó hallí ya estava cortado dho Ygnacio». Luego trajeron a declarar a Pedro Morales, de edad de treinta y cinco años, español, casado, labrador en la Hacienda de Sn. Nicolás de la Capellania, quien dijo «estava **en un fandango, y formaron un juego una rueda de hombres** y de ay vino y rempujó a un hermano del que Declara, que el no vido qn. lo rempujó, y dijieron es Jesús Morales, arrempujaron a José María **el Gallego.** Estando el que Declara en el mero rincón; Ygnacio el herido, estava junto a el, y Jossé María el Gallego parado junto al dho Yg.o que ya no se acuerda de todos los que estavan halli, pero dirá de los que se acuerda, porque como uno salían y otros entravan no se puede materialmente expresar configeza, que estava Mariano Barrera halli sentado y que se paró el dho Ygnacio callado la voca y dicen q.e le quitó una cuarta a Ygnacio el Gallego, pero el no no vio; y que haviendose parado se le previno al Declarante, mas havia de ir **este Yndio** a darle a Jesus, que entonces vió que se paro Juan Antonio Ramos y partió para fuera y en eso se hizo el cargo de que havia alg.a (alguna) voruca halla fuera; y salió tambien y empezó a salirse toda la gente. **Que quando salió ya el indio estava herido.** Y por entonses no supo quien lo havia herido; y despues le dixo el mismo Mariano hermano del q.e Declara que el lo havia herido; y tambien dixeron q.e Juan Antonio Ramos le havia dado. Y responde= Preguntado que

*diga si save que sus otros herm.os Ygn.o y Jesus le hubiesen ayudado a dar? Dixo: que no save que estos dos ultimos le hubiesen dado ni que otro testig.o cooperara en nada mas que los otros. Y responde= Preguntado que diga si save donde estan sus hermanos Martin y Jesus, y su primo Juan Antonio Ramos?. Dixo: que de serteza no save donde estarán. Que de Jesus le han dicho qe. **por hay anda entre los maizes, p.o no sabe la realidad**». Luego compareció Don Mariano de Abrego vecino de Saltillo quien dijo que «**haviendo ido á la Capellanía auna Diligencia se halló por acaso en un fandango de una boda que hubo en cassa de José de Aguirre en donde hubo también un juegito; que como entre las diez y las once de la noche se salió del cuarto donde estaba el fandango: y que estando parado a un lado de la puerta vido que el sugeto que esta herido, cuió nombre ignora le tiró a Martín Morales dos quartasos, y no sabe porque motivo seria, porque hasta entonces no havia observadoles voces ni cossa ninguna; que luego que le dio los guantanos metio mano dño Martin a una arma corta que no sabe si seria terciado o cuchillo; y en esse tiempo salieron todos los que estaban dentro; y como todo se bolbió voruca ya no supo el que declara asertivam.te quienes le dieron que a el herido que venia de huida lo vio entrar ps. su propio pié, a la cassa**». También se manda traer al herrero quien confiesa que el juego “**estava en un quartito despoblado fuera de la cassa. Que estavan en el juego, Pedro Morales, Sr. Mariano Barrera, Jossé Rodríguez, Martin Morales, Ygancio Morales, Marcelino de Oranday, un peon de Sn. Martin del Río, y otros varios...**». Otro declarante fue el dueño de la casa donde ocurrieron los hechos, José de Aguirre, quien explicó «**que el día veinte y uno del passado cassó a una hija concuió motivo hubo fandango, aunque contra toda su voluntad, lo llevó el Padrino. Y que estando en el fandango no supo el que Declara como susedio el caso de las heridas de Juan Ygnacio de la Cruz. Amas de que es faio del oydo, estava distraido platicando Cond.n Miguel Rumayor y su esposa en la recamara. Y no supo nada hasta que sintió el rumor de la gente que se alvorotaba, seasomaron ala puerta, y ya venian por el Camino Real, corriendo: y le dijo a dn. Miguel vienen diciendo que lo maten, que lo maten. Que el herido ultimam.te huiendo se entró dentro de la cassa. Y le han dicho el Mto herrero y Martin del Río; preguntandoles que como havia sido aquello? que***

havian andado deteniendo a los que venian dandole, queya lo mataban: pero que no le han dicho quienes heran los que le dieron: Y responde= Preguntado que diga como es posible que habiendo susedido en su cassa, y havien entrado en ella el herido, no sepa quienes fueron Dixo: Que como es sordo no puede afirmar pero que tiene entendido por algunas personas que Martin Morales, y Juan Antonio Ramos que le dicen Bergel fueron lo que lo hirieron: que de los demas no save si cooperaron; Que solo á oydo desir que Pedro Morales traya un (arma) en la mano; Y que a Ygnacio Morales no tenia arma ninguna. Y responde= Preguntado que diga si save ole han dicho el motivo porque fue la riña? Dixo: que no supo cossa alguna ni se haquerido informar de nada. Y responde Preguntado que diga como lo ygnora quando se verifica haver sido principio la concurrencia aun juego? Dixo: **que el juego no lo permitió el que Declara ni lo apermitido jamas en su cassa; que le han dicho ahora despues que en un quarto que tiene despoblado y separado, se enserraron a jugar algunos de los mismos que concurrían, pero esto lo hazian a escuzas suias, y de Dn. Pedro Gutierrez. Que de Jesus Morales no hasavido el que se metiera en el asunto. Que aunque el propio herido le hadicho que le dieron Martin Morales, Juan Antonio Ramos, y otros: de estos ultimos no tiene presente quienes le expresó que havian sido. Que esta es la verdad encargo del Juram.to en que se afirmó y ratificó habiendosele leydo en altas e inteligibles voces esta su Declaracion: Dixo ser de quarenta y ocho años y que no le tocan las generales de la ley con ninguna de las partes».** Otro testimonio interesante que nos brinda una mayor perspectiva de lo sucedido es el de un joven testigo de 19 años, José Antonio Gutierrez, quien **«estuvo en el fandango de la voda de la hija de Dn. Jossé de Aguirre, que estuvo vailando desde que empezó que habiendose salido entró en un quartito donde estava un juego, pero que a poco lo llamaron que lo buscava SuP.e (Su Padre) y con efecto se retiró y se fue a su casa con SuP.e y luego que este se recojó se regresó al fandango endonde estava quando sintió el ruido fuera; que se alvorotaron todos y salieron; y elq.e Declara de oír los gritos que decían denle, matenlo, que estas voces las davan los Morales y Juan Antonio Ramos. Y que habiendolos encontrado el que Declara les dixo hombres dejenlo por amor de Dios no lo maten. Y que entonses todos**

ellos se dirijieron contra el, maltratandole, Que Ygnacio Morales le dixo: **mas alcahuete eres tu y tu Padre que el Yndio**; Y que cuando ya el herido dentro de la cassa, estava Jesús Morales queriendo entrar adarle; Y la muger de dn. Pangracion Gonzal deteniendolo. Y S.r Juan Antonio Ramos ya estava a caballo y todavia decia, **anda perro Yndio que no me he de contentar hasta desjarretarte**. Y otras muchas cossas. Y dn. Martin del Rio abrazo y contubo a Juan Antonio. Que Pedro Morales traia un (arma); que **a Yndio herido no le vio arma ninguna ni la traia**. Que solo traia una cuarta. Que hasta dentro de la cassa la metio q.e de la mano sela quitaron, porq.e ya se estava muriendo. Que Martin Morales tenia una daga...». Más adelante aparece una petición de fianza por los reos Pedro e Ygnacio Morales quienes argumentan que por ser labradores y «p.r la falta de nuestra perzonal asistencia se nos están perdiendo nuestros sembrados y bienesitos de campo; **pues siendo como somos unos pobres q.e personalm.te los cuidamos y reparamos no hay duda ninguna de las grandes perdidas q.e hemos tenido**; **amas de q.e la muger del primero de nosotros con el motivo de la intempestiva nobedad tubo infeliz parto de que se halla en gran peligro de morir**». Uno de los agresores directos fue Martín Morales, de veinte y seis años, español, soltero y labrador. Martín se entrega voluntariamente al Juzgado y expone «**que la causa que tiene es por haverle dado las cortadas al Yndio, y responde= Preguntado que diga q.e Yndio es esse a quien cortó, donde, como y porqué** Dijo: que se llama Juan Ygnacio, cuio Apellido ygnora; pero Juzga que se Apellidará Ramos, **que lo crió un Ramos: que lo hirió porque el que Declarante estava parado gustando del fandangoy salió dño Yndio de dentro y se partió dandole quartazos**. Y que entonces el que Declara metió mano a una daga que traia, y que le dio dos o tres cortadas; que las demás cortadas nosave quien selas dio; y responde= Preguntado que diga quienes de sus hermanos odeudos concurrieron ala riña, que Armas portaron, y conque motivos? dixo: que no vió quienes concurrieron porque luego se armó una vola de gente; y que a el lo agarraron Pedro Ramos y **Joachin el esclavo de S.a Josefa Ramos**, y responde= Preguntado que diga si cooperaron sus hermanos y Juan Antonio Ramos? Dijo; que no los vido que el herido sabrá si le dio o no: Y responde Preguntado que diga que motivo hubo para

*hacer ausencia, y no presentarse a la Jus.a (Justicia) dixo: que se aucentó temido de que hubiera muerto, y que assí que tubo noticia de que estava bueno se regresó; y que fue sólo hasta la Punta, y en su comp.a (compañía) fue dño Juan Antonio Ramos; y responde= Preguntado que diga que motivo tuvo este p.a aucentarse? Dijo; que no save: que el decia que **por el Yndio se yva**; pero q.e el dirá el motivo que tubo. Preguntado que diga a quien otro de los concurrentes le observó Arma; dixo que solo José Maria Ramos traia terciado, pero no save si le dio o nó; que como **ahora todos se safan** quando le han de desir al q.e Declara nada. Que esta es la verdad y responde= Preguntado que diga si ha tenido con Juan Ygnacio Ramos algunos antesedentes, o si en aquel entonces tubo alg.a (alguna) cuestión o motivo en el juego? Dixo: que no ha tenido con el cossa ninguna; ni en el juego estuvo el que Declara **porq.e no save jugar**».*

Mientras tanto Juan Antonio Ramos sigue desaparecido y el Alcalde deja por escrito que este acto es una burla a la Justicia, que hizo poco aprecio al papel o decreto emitido y que no se permitirá tales desprecios y ultrajes contra el honor de la Justicia para que ésta no quede impune. Entonces lo siguen buscando por toda la hacienda de la Capellanía y sólo se tienen noticias “*de que se ha ido de la tierra*”. Se le juzga de inobediente y se le ordena al Alguacil Mayor que «*passe prontam.te en su solicitud y lo aprehenda en qualesquier lugar profano q.e lo encuentre. Y en el casso de que haia echo nueva fuga: y no lo hallase, embargará medio día de Agua suio propio, seis oxas que tiene en empeño, el mais de la presente cosecha, una manada de lleygas y demas vienes que se reconoscan de su cargo. Depositandolos en persona segura y avonada de todo lo qual me dará guerra p.a proceder como combenga. Para la prición, o el embargo, pedirá los auxilios que nessesite. Y mando a todos los vecinos, quienes los pida, se los den vaxo la multa de veinte y cinco pesos, y de incurrir en las penas de Ynobedienc.a*».

Luego de su recuperación Ygnacio Ramos de la Cruz es requerido para declarar formalmente en el juzgado de Don Julian de Goribar: «*En la Villa del Saltillo en veinte y ocho días del mes de Nov.e demil setecientos noventa y cinco años, estando presente Juan Ygnacio de la Cruz pa. recibirle Su Declarac.n le recivi Juram.to Pr. Dios Nro. Señor y la Señal de la Santa Cruz en forma y conforme adño: y por el ofrecio desir*

verdad en todo lo que supiere y fuere preguntado: y siendolo haviendosele leydo la relacion que dió el día veinte y dos de octubre passado sobre las heridas de que estubo enfermo: Dixo: que es lo mismo que tiene declarado: que los sugetos que tiene mencionados lo hirieron, y responde= Preguntado que diga que motivos tubieron los sugetos que dise lo hirieron pa reñir con el? Dixo: que no hubo mas motivos que quando estava mirando jugar, rempujó Martín Morales a José María de la fuente y **cayo ensima del que Declara.** Y a poco salió de hallí afuera, onde havia salido dño Martin y **con buen modo le dixo hombre que fueran a rempujar a José María pa. que callera sobre de mi?** y que sin haver otra razon metio mano luego luego aun terciado que traia y le tiró un tiro que fue elque le dió en la cara, con el que cayó; y ques quando selevantó ya todos estavan ensima del, y todo herido que ya no pudo defenderse ya el brazo lo tenía caydo: y que de hay se fue para la casa y no supo mas. Y responde= Preguntado quediga sihatenido otros antecedentes, con dño Martín Morales o con alguno de sus herm.os o con Juan Antonio Ramos? Dijo: que **no tenia ni havia tenido hasta entonses con ninguno enojo ni question: ni en la actualidad tiene sentimiento ni rencor porloq.e hicieron con el, ni tiene que pedir contra ellos ahora ni en ningun tiempo, tan solamente el que paguen la Cura que se le á echo por Dn. Agustin Guillermo: pues le parese, salvo la voluntad de Dios que si este inteligente no hubiera estado aqui hubiera muerto sin duda alguna. Que lo que tiene declarado es la verdad en cargo de Juramento enque se afirmo y ractificó y leyda quele fue esta su Declarac.n dixo ser de edad de treinta años. y no firmó porque dixo no saver, a su ruego lo hizo Dn. Juan Man.l [Manuel] del Campillo qn. se halló presente a esta Declaración conmigo y los de mi ass.a de que doy fee». Finalmente el Juez Goribar concluye: «Yo el Juez de esta causa visto su estado Digo: que por quanto el herido no tiene que pedir segun manifiesta, y se halla satisfecho conque los complises satisfag.n [satisfagan] la cura y atento a que Martin Morales y sus herm.os han sufrido pricion de algunos días, **concuio castigo deven haver quedado escarmentados p.a no cometer tales exesos, devo mandar y mando que los expresados Morales queden desde la fecha libres dela pricion, apercividos e intimados de pagar la cura como pide la parte; alimentos deste en el tiempo de sus****

*dolencias, y costos, regulandose todo por partes iguales: esto es la mitad Martin Morales y la otra mitad Juan Antonio Ramos; porquien lo harán sus deudos; y no lo haciendo se pondran sus bienes embargados en Poder de quien los tenga en calidad de empeño porlo que montase la mitad de que a este se le haga cargo. Contra qui.n (quien) decualesq.a forma quede avierto el Juicio a que siempre que parezca se le aplique la pena de pricion en desagravio de la vindicata Publica».*⁴²⁵ En este caso me interesó mucho poner la mayor parte de las declaraciones, pues como vemos usan argumentos diferentes y nos dan un panorama de una cohabitación social muy variada. Españoles, indios, esclavos, labradores, herreros, peones, Señores, entre otros, todos ellos aunque varones en diferente escala social utilizan un mismo espacio festivo. En el fandango de una boda algunos bailan, otros platican al interior de la casa, pero algunos hombres se disponen a jugar albures o baraja en un lugar apartado por estar prohibidos, abriendo así un espacio exclusivamente masculino. Ahí varios españoles con armas blancas hieren casi a muerte a un hombre indio, a quien un hombre en posición de “Señor” lo llama “perro indio” evocando en mucho al término “chichimeca”. Un esclavo detiene a uno de los agresores, algunos comensales sujetan a los otros y sólo dos escapan. La autoridad intenta restaurar el orden quebrantado por la fuga de estos últimos, incluso amenazando y multando a los vecinos de toda la villa si los ayudan a escapar. Mientras cada declarante cuenta su propia versión de los hechos, queda al descubierto la alevosía y ventaja de los ofensores y el racismo y agravio a quien se le considera un “perro indio”. Finalmente el ofendido argumenta que todo esto sucedió por un empujón accidental y por su identidad étnica tan internalizada negativamente sólo cree poder pedir que le paguen la cura de sus heridas.

Cánticos en el arrollo

El 2 de septiembre de 1858 Abraham Fuentes del Juzgado Auxiliar de Castaños, Coahuila, emite un comunicado al Alcalde de Monclova sobre el hallazgo de Mauricio Flores acerca de que *«en el derramadero del tanque de la Abra encontraron como á las diez de hoy seis camas en donde durmieron los Yndios comanche y que husó andar subido al serro con el objeto de examinar si los avistavan por el Cañon dieron vista el y*

⁴²⁵ Archivo Municipal de Saltillo, Fondo Presidencia Municipal, caja 47, expediente 20, 29 fojas, énfasis mío.

*Mario Bosques a un indio y ollerón cantar por el arrollo a otro, no pudiendo saber que número fuera con este por que tubieron ruido».*⁴²⁶ Las cantadas de los indios, sus incursiones u otros eventos fueron registrados todavía en los expedientes de mediados del siglo XIX como señal de su presencia o “invasión” a los territorios colonizados. En este caso, los cantos y el ruido son diferenciables a oídos de Mauricio Flores de quien por lo menos sabemos es habitante del poblado de Castaños, pues en su informe no especifica su ocupación, estado civil, edad, vecindad u origen y mucho menos su condición racial. No obstante Mauricio sí identifica el tipo de indios que encuentra argumentando que son de la tribu comanche. Hay que recordar que tanto apaches y comanches fueron tribus extranjeras al territorio mexicano con una fuerte tradición guerrera, cuya belicosidad era temida por la mayoría de las intendencias norteañas. Sumado a ello los ataques o despliegues de las etnias nativas en la Nueva España fueron comunes también durante todo el periodo Colonial. Sheridan afirma que fueron exterminados «cuando menos el 90 por ciento de la población nativa que habitó en el Noreste de la Nueva España desde los primeros contactos con los españoles hasta los últimos años del siglo XVIII».⁴²⁷ No obstante, tanto en documentos como los de este tipo como en la tradición oral hay registros posteriores de incursiones indias o manifestaciones de su cultura. Por ejemplo, según los pobladores del ejido de Sapioriz (Durango) que entrevisté en el 2008, en las sierras y cuevas que lo rodean hoy día es muy frecuente encontrar chuzos o puntas de flecha, adornos de hueso o de piedra, entierros ceremoniales, e incluso en unas labores de la hacienda de la Loma (a la que perteneció Sapioriz) encontraron un ‘torreoncito’, descrito como un montecito de muchas piedritas de quien los antiguos (sus abuelos) decían que eran para defenderse de los ataques de los indios quienes para finales del siglo XIX y principios del XX aún volvían para reclamar sus territorios. Una de las hipótesis que intentan explicar el por qué la canción cardenche es interpretada sin acompañamiento musical, sostiene que este estilo «es originario de La Laguna, pues sus antiguos habitantes ya lo interpretaban al imitar los aullidos de los coyotes o cantando en las cuevas y haciendo una segunda voz a la que producía el eco».⁴²⁸ Según el etnomusicólogo Héctor Lozano, esta canción fue ejecutada por cinco voces primera o fundamental, arrastre o marrana, contralta,

⁴²⁶ Archivo General del Estado de Coahuila, Fondo Siglo XIX, caja 4, folder 5, expediente 2, 2 fojas, énfasis mío.

⁴²⁷ Sheridan, 2000: 349

⁴²⁸ Unidad Regional de Culturas Populares de La Laguna, 1991:14

arrequinta y quinta; de las cuales las últimas tres muestran variación en lo agudo de su registro, son voces que alcanzan tonos considerados como “chillantes”, especialmente las últimas dos llamadas “arrequinta” o “arrequinte” y “quinta”, «estas poseen una característica muy peculiar: por su tesitura alta eran interpretadas con falsete, que da la sensación de ser “gritado” y muy “chillón”, a este efecto le llaman “acardenchar la voz».⁴²⁹ Nuevamente en mi trabajo de campo encontré que al sonido de la contralta y la arrequinta o requinte lo calificaban de “voz ladina”, “las más ladinotas”, y era frecuente escuchar estas voces en ocasiones “desgañitadas” al no alcanzar las altas notas requeridas en los cantos tanto de los pastores como en la canción cardenche. El término ladino frecuentemente evocó en los entrevistados la figura del indio y la de “persona orgullosa”. Así que la relación voz aguda-chillante / indio ladino está presente en la memoria de los laguneros. Por otra parte el vínculo indio / voz aguda-aullido también está presente en la leyenda de *La india cautiva y el viento del norte*, en la oralidad de Nuevo León, la cual narra que cuando hay viento del norte era frecuente que los indios atacaran las ocupaciones españolas para rescatar sus territorios. Cristóbal López afirma que en el Nuevo Reino de León hubo indias cautivas “nómadas” desde los primeros años de su colonización. Estas prisioneras de guerra fueron durante la época colonial la mano de obra doméstica esclava o semiesclava y «debieron existir varias cautivas de una misma etnia repartidas en ranchos o haciendas de la región: General Terán, Linares, Hualahuises; las cuales se caracterizaron por lanzar alaridos (*¿o cantos que pasaban como tales?*) con los que evocaban su tierra, especialmente cuando soplaban vientos del norte».⁴³⁰ Lo interesante a resaltar del documento que nos ocupa es que en Castaños y Monclova (Coahuila), la voz de un otro, el canto de un otro, la presencia de un otro resulta amenazante. La alarma que emite Mauricio Flores sobre los presuntos comanches continúa marcando la diferencia étnica al parecer vigente para mediados del siglo XIX.

El potosino y el indio lipán

Otro caso del contraste étnico entre varones, aparece en el documento sobre el indio lipán Miguel Zuazua, quien en 1898 es golpeado por el potosino Tomás Zapata aparentemente por deudas de dinero. Miguel Zuazua, de 50 años aproximadamente, de

⁴²⁹ Lozano, 2002: 169-170

⁴³⁰ López, 2003: 40, énfasis mío.

la tribu lipán originario de Moras, Texas (E.U.) y radicado en la hacienda de Patiños (Coahuila) declaró a través de su esposa que le sirve de interprete que *«ese Tomas Zapata, yo no hablarle nada nomas Oye Tomas, yo pagando un peso, sin hablar, entonces dando con una raiz quiensabe cuatro quiensabe tres golpes en la cabeza, el diciendo pa que tu enojado Tomás, cayendo sentado allí dando el último golpe luego yendose, que el sol bajito en Patiños, detrás del corral en la orilla del camino, que entonces viniendo gente mexicana, quiensabe agarrando a Tomas y él llendose a su casa allá también agarrando y hayendo; él nada tomando vino: que el dia de ayer pagando (al) Capitan Meza (jefe de la tribu lipán) dinero de la luna de ese junio y entonces llevando dinero pa pagar Tomás; que ese Tomas nunca peleando con él ese muy buen amigo, quiensabe ahora por que peleando»*.⁴³¹ Por su parte el ofensor Tomas Zapata es sacado de la Cárcel Pública de la ciudad de Zaragoza para su declaración el cual *«fue interrogado por su nombre y demas generales dijo: llamarse Tomás Zapata de veintitrés años de edad, casado, mexicano, labrador originario de la Villa de Pozos, Estado de S. Luis Potosí y vecino de esta con radicacion en la Hacienda de Patiños. Preguntando diga quien lo aprehendio en donde, cuando, á que horas y porque motivo contesto: que lo aprehendio el Señor Emiliano Salinas en la Hacienda de Patiños al llegar á su casa donde habita, el sol estaba metiendose, que el motivo fué porque le ha dado dos golpes al indio Miguel Zuazua por que se le tiró encima insultando(lo) y se vio obligado a pegarle con una raiz que traia de la labor para el uso de la caza, que el indio Zuazua es insultativo siempre que está tomado, que por querer grangiarse la amistad de este le habia prestado unos cuatro o cinco días antes del acontecimiento un peso con la condicion de volverselo ahora en el pago de la Revista correspondiente al mes de Junio que tenia que pagarle el Capitan Meza que cuando venia ya llegando a su casa con un tercio de raices que traia de la labor y como á unos veinte pasos antes de llegar á la casa lo alcanzo el indio dicho comenzando á injurarlo no pareciendole prudente por el mal que le causara en tolerarselo le pegó con una de dichas raices dos golpes cayendo al*

⁴³¹ Casa de la Cultura Jurídica-Torreón, Subfondo Juzgado de Distrito de Piedras Negras, caja 4, carpeta 91, número de identificación (ID) 12329, énfasis mío.

*segundo de estos y como con=tinuase injuriándolo le pego un punta-pié y lo dejo continuando su ca=mino para su dicha casa que como á unos tres pasos donde se encontraba el indio lo alcanzó D. Emiliano Salinas tomándolo de la mano quien lo acompañó así hasta la puerta de su casa y (pues) lo hizo por haber observado que el indio Pancho se le iba a tirar encima que en seguida [de tras] de este el indio Miguel Zua(zua) que de allí lo condujo el Señor D. Emiliano y (este) individuo que no recuerda quien es ha presentado con el encargado, quien dispense remitirlos tanto á el como al indio á esta ciudad que tampoco apercibio el peso que el indio le restaba, que nadie estuvo presente en el acto de la riña y que antes de esto lo vieron venir de su trabajo para la casa con el tercio de raíces (en el brazo) para su casa los Señores Emiliano(o) y Luis Salinas y Dionicio Rodríguez que nunca habrá tenido ninguna dificultad con el expresado indio. Preguntado cuantas veces ha estado preso por que causa y que autoridad lo ha juzgado contestó: que **estuvo una sola vez preso por una quantada que le pego á Jesus Jiménez Martínez** (...) añadiendo que la quantada que le infirió á Jesus Jimenez fue por unas cañas que le tomó (á... del) expendio unas que el que habla (había) comprado...».⁴³² En los años finales del siglo XIX Tomás Zapata de 23 años es llevado a prisión por golpear a un indio de 50 años, sin embargo al final del proceso se ordena su libertad y la cancelación de la fianza. Al parecer los argumentos del labrador foráneo tuvieron más peso que los del indio nativo, el cual es calificado de insultador, tomador, mal agradecido, violento y deudor.*

El hombre de corto espíritu que no quiso cantar

El 11 de diciembre de 1787 en la Villa de Santiago del Saltillo, Silvestre Farías demanda a Nicolás de Aguirre por lesiones que le ocasionó durante un fandango en Los Valdeses. El documento inicia con la declaración del Señor Regidor Alcalde Provincial Don Andres Antonio de la Mata y Cos, alcalde ordinario de primer voto, quien dijo: *«que porquantto Silvestre Farias hombre de corto espíritu quieto y sosegado sepressentó ante sumD (su merced) querellándose contra la perzona que en el fandango*

⁴³² Casa de la Cultura Jurídica-Torreón, Subfondo Juzgado de Distrito de Piedras Negras, caja 4, carpeta 91, número de identificación (ID) 12329, énfasis mío.

echo en el día y noche ultima en las Lavores de los Valdeses le hirió, yaunq.e dño herido no señalo en el acto de su queja quien fuesse el agresor no ha faltado quien Informe que este fue Nicolas de Aguirre de la misma vezindad, y que sin rrazon ni bastante motivo hizo de tal prosedimiento; **sin mas merito que su orgulloso arrojo, solo por que dño Silbestre, no quiso cantar**; en vista de lo cual, y para que tal exsesso quede castigado en honor de la Justicia deque al mismo delinquentte rezultará venefissio en contenerse, y exęmplo a otros mandaba y sumD mandó se proseda ael arresto de su persona haciendose constar la fee de heridas por el pressente escribano y formalidad de la cura, y en su conseq.a tomada la Declaración del reo, con las demas que produzgan la averiguac.n del Delicto y sus circunstancias». ⁴³³ Al parecer un hombre considerado de “corto espíritu”, según el alcalde, es acuchillado en un fandango llevado a cabo en unas tierras de labor, el motivo aparente es que este hombre no quiso participar en el canto y otro hombre de “orgulloso arrojo” se enojó y lo hirió. El ofensor se dio a la fuga y el expediente termina informando *«de que el reo contra quien se dirige es miliciano, dijo sumD se pase lo autorizado al Sr. Cap.n Comand.te del cuerpo Prov.l d.n Phelipe Calzado. pa. quen su vista provea loq.e hallare por Just.a (Justicia)»*. ⁴³⁴ En esta ocasión un delito contra un hombre peón y cantor laboreño queda impune ante un hombre de la milicia, al parecer la identidad de clase desfavoreció al primero.

Después de haber tomado vino mezcal

El 27 de noviembre de 1885 se dicta auto de prisión por el delito de homicidio contra Gerardo Ordaz, mayor de edad, casado, jornalero, vecino del rancho de la Trinidad, en la Hacienda de la Flor de Jimulco, de la Jurisdicción de Matamoros (Coahuila). En la resolución se exponen la confesión del autor del delito, la de los testigos presenciales quienes afirman que *«el hecho no fue intencional sino de culpa y ocasionado por la ebriedad del responsable»*, los artículos del código penal aplicados en este caso y por último la condena de dos años de prisión. Aunque a nivel social este homicidio podría tomarse como accidente, según la ley de este tiempo *«su dicha ebriedad no se puede*

⁴³³ Archivo Municipal de Saltillo, Fondo Presidencia Municipal, caja 39/1, expediente 70, 3 fojas, énfasis mío.

⁴³⁴ Íbid, énfasis mío.

tomar como circunstancia excluyente de culpabilidad, porque constando en el proceso haber sido causada por **la voluntaria intemperancia ó exeso de beber todo un día** (...) el delito del acusado es un homicidio cometido por culpa y como tal está previsto y castigado en el Código penal, artículo ciento noventa y nueve, fracción primera». El jornalero cuando es llevado a declarar afirma «*que el veintiuno de septiembre último entre siete y ocho de la noche Eligio Landero y Gerardo Ordaz, después de haber tomado vino mezcal por la tarde y cenado al anochecer juntos en casa de Eligio, cuya esposa Maria del Refugio Sausedo les dio de cenar, fueron á casa de Gerardo Ordaz por la pistola de este para ir á quedarse en la labor, al cuidado de ella, como lo hacian de costumbre; pero yendo á un objeto, Eligio pidió a Ordaz la pistola para ver los tiros que tenia, y hecho esto se la devolvió a tiempo que llegaban á casa de Bárbaro Gonzalez, y entrando á ella Eligio Landero se adelantó con Bárbaro hasta dentro de un jacal donde hallaban de un trabajo para el siguiente día habiendose quedado en el patio á fuera del jacal Gerardo Ordaz con la pistola en la mano, y asi manejádo(la) se le disparó yendo á herir el tiro por la espalda mortalmente á Landero, que cayó luego mismo exclamando que este hombre mató Válgame Dios*». Acudieron al rumor y lugar del suceso los vecinos y entre ellos la esposa y la hermana de la victima, quienes con vivo interes natural le preguntaron el motivo, el modo, el autor de su desgracia, a todo lo cual Eligio contestó que lo dejaran, **que no habia sido intencional**, y otros asuntos de familia que apenas indicó, espirando á buen tiempo».⁴³⁵ El jornalero argumenta que fue un accidente, que habían tomado vino mezcal por la tarde y cenado por la noche, llama la atención el término conjunto de “vino mezcal” pues veremos más adelante que ambas bebidas son importantes en la distinción social. Finalmente el accidente desafortunado que envuelve al jornalero es castigado con todo el peso de la ley, donde tal vez su pertenencia a una clase social baja no le permite ni siquiera pedir fianza.

⁴³⁵ Archivo General del Estado de Coahuila, Fondo Siglo XIX, caja 16, folder 9, expediente 2, 3 fojas, énfasis mío.

Linderos de clase

En 1896, en un rancho llamado del Estribo, Coahuila (sin mayores datos de la jurisdicción a la que pertenece) Melquiades Carreon, un jornalero que arreaba su ganado atravesó los linderos de una propiedad ajena al cuidado del mayordomo Don Miguel R. Murcia y al discutir con él ocurrió un enfrentamiento físico y el jornalero le disparó al mayordomo con una remington, al parecer accidentalmente. Por supuesto que las declaraciones de ambos en sí mismas se contradicen, pero resalta la actitud de los implicados ante el problema. El mayordomo afirma que por la tarde *«encontró á Melquiades Carreon que andaba pastando un ganado de cabras en terrenos de ésta finca, y habiéndole reclamado porque había entrado sin permiso alguno dijo que no conocía los linderos, entonces el Sr. Murcia dijo que se saliera de dicho lugar á lo que contestó el referido Carreon que no se salía, que él traería sus animales por donde le diera la gana por cuyo motivo trató el Sr. Murcia de conducirlo á ésta finca junto con sus animales para dar aviso al dueño del ganado para hacerle las observaciones convenientes á lo que se ofreció (ofendió) Carreon, luego el Sr. Murcia se dirigió á los carretoneros de la Concordia, Agustín Peñol y Cesáreo Martines, que estaban cargando leña, para que le ayudaran á conducir á Carreon junto con el ganado, entonces volviendo el Sr Murcia a donde estaba Carreon, éste se había ocultado tras un mezquite y al llegar el Sr Murcia á dicho lugar sin más razones Carreon le hizo fuego con una remington que tenía hiriéndole en el costado derecho de cuya herida podía dar informes el (Dr) Neumanov»*. Por su parte Melquiades Carreón, soltero, jornalero de diez y seis años de edad, originario y vecino de la jurisdicción donde se levanta este documento (sin especificar) da su propia versión y al ser interrogado contestó: *«Que se halla preso por una desgracia que sucedió: que el día diez del actual salía de San Antonio como de costumbre á cuidar un ganado que traía á su cargo que sería como antes después de medio día se puso á beber agua en un charco y en ese interin el ganado se dirigió á un llerval verde que devisó al otro lado del Callejón, que trató de arrendarlo, pero antes de volver á pasar el Callejón llegó un Señor que desde luego creyó era el mayordomo del Rancho, como en efecto lo era pues que luego llegó y lo (...) y le reclamó, que por orden de quien andaba pastando allí el ganado, á lo que le*

contestó **que por orden de nadie que allí se le había pasado, pero que ya lo llevaba para fuera**, que en seguida le preguntó que de quien era el ganado y le dijo que de Pomposa Carreon (su hermana) que entonces el mayordomo trató de llevárselo para el rancho con todo y ganado; á lo que **le suplicó que lo dispensara y no se lo llevara**; que no admitiendo la suplica le dijo el que había que el lo que haría sería (mandar) a avisar al dueño del ganado, entonces el mayordomo le dijo no fuera que como dejaba al ganado solo y al mismo tiempo el mismo lo atajo y se fue a traer unos peones para que llevaran el ganado diciéndole al (irse) **que hasta los peones q tenia que pagarle** que el entonces él se sentó á esperar pero que luego (que apeó) el ganado vió un Charco con agua y corrió á él á beber agua, que mirando esta se levanto y se fue a atajar el ganado, tiempo en que y se venía llegando el mayordomo y **le gritó diciéndole una mala razón y refiriéndole que que (serio bas)** que entonses se paró, tiempo en que llegó y en el mismo esta se le cayo al que habla su costal de guardar y al gachandose á levantarlo quedó para arriba la trompesilla de un remington que traía colgando del brazo y en el mismo momento lo agarró de aquella parte el Señor mayordomo y al levantarse á enderezarse el (prudentemente) agarro con la mano el remington de en medio de los dos gatillos, **pero que dicho Señor le est[aba] ya muy recio haciendo que se le resbalara la mano se preparó solo el arma y disparó**, doblándola porque vio que se había herido y como al (...) esta se asustó corrió, pero **que el mayordomo lo alcanzó y lo amagó con una pistola diciéndole que si no se paraba le disparaba** entonces que ya se paró y le devolvió encontrando luego a poco los peones a quien había ido á hablarles y lo entregó con ellos quienes lo amarraron ya se fueron unos carretoneros y la llevaron hasta donde estaban otros peones que fueron los que lo condujeron hasta el rancho. Que despues el mismo Señor que ya despues por los mismos peones supo se llama Don Miguel, acercandose al declarante cuando lo llevaban para el rancho trató de informarse de como había pasado el suceso y él le refirió de que manera, que lla lo llevaron al rancho y allí permaneció el día y la noche hasta otro día que lo concluyeron para este lugar». ⁴³⁶ Por supuesto que

⁴³⁶ Casa de la Cultura Jurídica-Torreón, Subfondo Juzgado de Distrito de Piedras Negras, caja 2, carpeta 63, número de identificación (ID) 12218, énfasis mio.

las declaraciones de ambos en sí mismas se contradicen, pero resalta la actitud de los implicados ante el problema. El mayordomo apela a los argumentos de que los jornaleros son rebeldes y groseros, que carecen del respeto a las reglas sostenedoras del buen orden social, que los jornaleros son traidores y vengativos y en tanto sus palabras como sus hechos no son dignos de confianza y credibilidad. Mientras que el jornalero utiliza otras estrategias, la del desconocimiento de los límites vecinales, el uso de la burla verbal y la fuerza física sobre su persona y el disparo accidental de su arma. Desafortunadamente el documento está incompleto y no nos permite conocer las versiones de los testigos, que en este caso son un puñado de peones y algunos carretoneros al servicio del mayordomo, pero por esta condición podríamos suponer que tal vez estarían a favor de aquel que tuviera más poder y prestigio o por el contrario a favor de aquel de su misma condición social.

Tratando de cantar algunas canciones como se acostumbra en estos ranchos

El miércoles 18 noviembre de 1884 como a las 8 de la noche en el rancho de San Felipe de Jesús, Coahuila, Juan García (de 19 años, casado, jornalero y vecino de este puerto) es herido con un cuchillo por Cayetano Álvarez (de 19 años también, soltero, jornalero, vecino de San Felipe, quien hace adobes y corta calabazas en el rancho vecino de San José) mientras cantaba con sus amigos en la esquina del corral de la casa de Don Juan Díaz. El motivo de la riña es que Juan le reclamó a Cayetano haber supuestamente agredido a su primo hermano Tomás Torres (de 20 años, soltero, labrador y vecino del rancho de San Felipe) y Cayetano regresó a buscarlo para herirlo con una arma blanca en el lado izquierdo del estomago bajo la costilla, con la calificativa de “ventaja”. Entre los testigos se encuentran Camilo Mendoza (de 14 años, soltero, jornalero, vecino de San Felipe), Pedro García (de 15 años, soltero, labrador, vecino de San Felipe), Cirilo Valverde (soltero, mayor de edad, vecino del rancho del Compás, labrador) y Margarito Martínez (de 16 años, soltero, jornalero, vecino de San Felipe). Todas las declaraciones coinciden con el motivo y la forma de la agresión, además tanto el ofensor, el herido y los testigos son de la misma clase social, pero en este caso lo interesante es el contexto del delito. En los interrogatorios Juan García relató: *«que estando el exponente como a las ocho de la noche del miércoles diez y ocho en la esquina de la casa del Sr. Juan Dias en compañía de Camilo Mendoza, Pedro García, Cirilo Valverde, y Margarito*

Martínez tratando de cantar algunas canciones como se acostumbra en estos ranchos, llegó Calletano Álvarez y se dirigió al exponente reclamándole que por que razón esa tarde le había ido a quitar al joven Tomás Torres a quien trataba de pegarle, por que le había cometido un mal y el que contesta le dijo que por que era su primo hermano y que no con venia que le diera a aquella criatura: que habiéndole dicho las palabras que deja asentadas Álvarez le dijo que saliera de con sus amigos a escucharle unas palabras, mas presumiendo que aquel hombre iba con dañadas intenciones y procurando evitar una riña inmotivada no lo hizo aprecio sin embargo de las exitaciones que le hacia procurando seguir sus canciones con sus compañeros: que viendo dicho Álvarez que no hacia caso de sus palabras, de pronto y sin ningunas explicaciones se le hecho encima con un cuchillo en las manos tirandole a la vez una puñalada asi sentado como estaba, que a no haber (movido) tanto el cuerpo lo hubiera dejado muerto y solo le infirió la herida que se le acaba de registrar: que en vista de la agresión de tal individuo y no pudiendo el exponente contenerla porque nunca observa ninguna arma ni hacer defensa alguna y por otra parte haberse sentido ofendido, se limitó a quitarse las referidas cuchilladas que aquel hombre le dirigía y por último echar a correr partiendo para la casa del C. Pantaleon Resa a quienes despues de haber despertado les contó lo ocurrido».⁴³⁷ Las otras declaraciones nos aportan más datos, Pedro García, Margarito Martínez y Camilo Mendoza añaden que estaban todos juntos «en la esquina del corral de la casa de D. Juan Dias en San Felipe, cantando como a las ocho de la noche...»; Cirilo Valverde agrega que vio que Juan García “había sido herido por el Álvarez, no fijándose con que lo hirió ni en que parte del cuerpo por lo oscuro de la noche»; Cayetano Álvarez afirma que esta situación se le presentó «despues de haber salido de su trabajo como es costumbre salio de su casa a dar la vuel(ta)»; y en el careo final se describe que «despues de habérseles dado lectura de sus respectivas declaraciones asiéndoles notar la diferencia de ellas como es afirmar el ofendido que su careante Álvarez, lo había invitado de con sus amigos para que le oyera unas palabras la tarde

⁴³⁷ Casa de la Cultura Jurídica-Torreón, Subfondo Juzgado de Distrito de Piedras Negras, caja 1, carpeta 26, número de identificación (ID) 12271, énfasis mío.

*del día veintiuno de Noviembre de que pasó el suceso que se averigua que **no haciéndole caso siguió sus canciones con sus amigos:** que luego á apoco y sin mas explicaciones se le hecho encima con un cuchillo en la mano infiriéndole una puñalada cosa que no niega el preso Cayetano Alvares, pues que lo único vuelve a manifestar es que el ofendido Juan García, **le insultó, con pésimas palabras e indignas de decirse**».*⁴³⁸ El espacio vivido por estos hombres nos refiere a un contexto cotidiano y a un tiempo de descanso luego de una jornada laboral. Entre semana y por la noche se reúnen cinco hombres de la misma condición social que se estiman como amigos y compañeros en la esquina del corral de una casa honorable por ser de una persona a quien se le da el título de *Don Juan Díaz*; sin embargo no están en la entrada principal de la casa o dentro de ella, sino en un lugar distante como las cercas de los corrales. Al parecer estos cinco hombres (la mayoría solteros) se instalan en un lugar de confianza pero a su vez de respeto. Allí se disponen a cantar las canciones que se acostumbran en esos ranchos. En las declaraciones no se mencionan instrumentos o algún tipo de música, sólo las frases “*tratando de cantar las canciones que se acostumbran*”, “*procurando seguir las canciones con sus compañeros*”, “*siguió sus canciones con sus amigos*”, estas nos sugieren a cinco hombres cantando únicamente con sus voces pero de manera organizada, de tal suerte que se requería de concentración y esfuerzo. En las declaraciones no aparece mención alguna sobre si los cantores tomaban alguna bebida embriagante, o si cenaban o consumían algún alimento, lo que si se confirma una y otra vez es que eran las ocho de la noche, como señalando que acababan de terminar su jornal y apenas empezaba su “divertimento”. En eso llega otro hombre, Cayetano, al parecer confronta a Juan, con quien no había tenido ningún problema anteriormente, y con alevosía y ventaja lo acuchilla. En términos prácticos de las relaciones entre hombres este acto puede ser considerado como traición en la búsqueda de recuperar el honor, pues Cayetano había sido expuesto públicamente como golpeador del primo de Juan y necesitaba restaurar su reputación entre sus homólogos. Así este espacio vivido resaltó la identidad de género.

⁴³⁸ Íbid, énfasis mío.

Dices que vengo borracho

En Viesca, por el año de 1898, el jornalero zacatecano Patricio Hinojosa estaba cantando con sus amigos cuando llegó alcoholizado Albino López jornalero de Viesca reclamándoles sobre la letra de una canción iniciando una riña que terminó en la detonación de un arma. El ofendido Patricio Hinojosa (soltero de veintidós años de edad, jornalero, originario de la Hacienda de Noria, Zacatecas, y vecino de esta Hacienda) declaró *«que anoche como á las siete se encontraban el exponente, en compañía de Petronilo Montez, Jorge Gomez y Victoriano Juarez parados serca de una pared cuando llegó con ellos Albino López diciéndoles que por que estaban cantando entonces el que habla viendo que los demás que lo acompañaban no respondió ninguno tomó la palabra diciéndole que **cantaban pero que con aquello no ofendian a ninguna persona** y que luego López le dijo y tu eres el mejor disparándole un tiro con una pistola la que le puso en el pecho al (dispararcilo...) y con el movimiento del cuerpo seguramente fue cuando desvió y le pegó en un lado, que de allí se fue y al que habla se lo llevaron para su casa»*. Por supuesto que el acusado da otra versión. Albino López, un hombre casado, de sesenta y cuatro años de edad, originario de la Hacienda de Hornos de esta jurisdicción (Viesca), oficio jornalero, quien no sabe leer ni escribir, en su interrogatorio afirmó: *«Preguntado donde se encontraba el sábado veinte del actual como entre seis y ocho de la noche y en que se ocupó contestó que el día por que se le pregunta estuvo en la Villa de la Antigua Bilbao como á las cuatro de la tarde en la tienda de Pedro Juarez tomando licor y de allí se fué para el Saucillo no recordando á que horas **por el estado de embriaguez en que iba**. Preguntado con quien se reunió en la Villa ó en su vuelta para el Saucillo contestó: que ni en la Villa ni en la vuelta para el Saucillo se reunio con nadien. Preguntado aque horas lo aprehendieron el día de que se trata y si recuerda porque motivo, contestó: que no recuerda tampoco que **hasta en la madrugada que se recobró de la embriaguez y despertó se encontró enserrado en una Galera** y que más tarde ó mejor dicho en el día estuvo con él el Juez diciéndole que (almorsara) bien que al cabo ya había pasado lo que había pasado, y que al decirle esto, el que habla le preguntó que era lo que había pasado contestándole el Juez que **li había jugado un tiro á un hombre y que hasta entonces supo lo que sucedía**. Preguntado sí*

creé segura su consciencia y sin remordimiento alguno que el fuera quien le jugó el tiro á dicho individuo contestó que esta seguro de ello á la vez que le aprehendieron y lo remitieron á donde correspondía. En seguida se le mostró la Pistola que remite el Juez auxiliar para que la reconozca si es con la que causó el hecho: y dijo **no ser dicha arma con la que causó el mal;** pues que su Pistola es Mecanismo Doble acción, (...) blanco, calibre cuarenta y cuatro y mango de gorra negro poco uso ó por mejor decir nueva, que si reconoce únicamente de lo que se le presenta dos cartuchos de tres que se le manifiestan uno entero y el otro bacio con que sucedió la desgracia que el otro no es de su pistola por que no es igual y que no traía su pistola mas de dos. Preguntado si han tenido cuestión alguna vez él y Patricio Hinojosa contestó: que nunca han tenido cuestión ninguna». El testigo Jorge Gómez (soltero, de veinte años de edad, labrador, originario del rancho del Sauz Estado de Zacatecas y vecino del rancho del Saucillo) declaró: «que el sábado veinte del actual como á las siete de la noche estando el exponente en compañía de Patricio Hinojosa, Petronilo Méndez y Victoriano Juárez tras de la casa del Señor Felipe Mejía **estaban cantando Patricio y Petronilo y el que habla estaba casi dormido** cuando oyó un tiro y luego despertó y oyó que dijo Patricio válgame Dios y que luego el exponente se fue inmediatamente para su casa sin saber que mas pasara despues». Otro testigo Victoriano Juárez (soltero, de veinte cuatro años de edad, labrador originario de la Villa de Bilbao de esta jurisdicción y vecino del Saucillo) afirmó: «que el día por que se le pregunta como a las siete de la noche estando el exponente en compañía de Patricio Hinojosa, José Gómez y Petronilo Méndez estaba Hinojosa y P Méndez cantando y el que habla y Jorge Gómez acostados como á una distancia de seis brazos de ellos que luego llegó Albino (...) **tiempo en que los que cantaban decían en su canción ‘dises que vengo borracho’** y que se arrimó Luna y les **dijo quien viene borracho** y inmediatamente disparo un tiro y luego tomo el rumbo para su casa y el que habla se quedó allí parado; que luego ocurrió gente y se llevaron á Hinojosa para su casa, y que luego á poco rato aprehendieron á López en su casa». El último testigo llamado a declarar es Petronilo Méndez (soltero de veinticinco años de edad, jornalero y vecino del Saucillo) quien señaló: «estando el exponente parado

cantando con Patricio Hinojosa serca de la casa de Dn Felipe Mejia (...)] ha llegado con ellos Albino López diciéndoles: que por que estaban cantando, que quien iba borracho: contestándole Hinojosa que cantaban pero sin ofender a nadie, y que le dijo López y tu eres el mejor, disparándole inmediatamente un tiro y se fué luego; que el que habla agarró al herido por que dijo que le habia pegado que de allí lo llevo para su casa en compañía de otros que llegaron allí y le alludaron». ⁴³⁹ Nuevamente el espacio masculino se ve delimitado entre las siete u ocho de la noche, en una pared casi no concurrida, entre un grupo de jornaleros que realizaban su descanso, unos cantando otros durmiendo. Al parecer la contienda se da a partir del canto de la frase “dices que vengo borracho” mientras llegaba un hombre muy alcoholizado y lo toma como una ofensa personal, a la cual responde con el disparo de su pistola. Resalta el hecho de que todas las declaraciones coinciden en que esta frase pertenece a una “canción”, no así a otra forma musical de la región. Dentro del corpus de piezas analizado para este trabajo, no aparece esta frase de manera literal, sin embargo el tema de “el borracho” está presente sólo en canciones cardenches (no así en corridos ni en tragedias) como en las siguientes:

6. *Al pie de un verde maguey*

Y al pie de un verde maguey
yo me quedé;
mi amor se quedó dormido,
que ingrato fue.
Al canto de los borrachos
yo disperté,
que crudo vengo,
quiero curarme,
no hallo con qué.

15. *¡Ay... valía más!*

¡Ay!...valía más el haberme yo
muerto
cuando caí a los pies de mi
madre;
**no anduviera borracho en la
calle**
ni tampoco perdido en la
embriaguez.

12. *Amigo no te emborraches*

Amigo, no te emborraches,
mira que al hombre borracho
naiden lo ama.
Pero es mentira
si yo tuve una madama,
tan sólo me ama,
también me dio su amor.

71. *Trigueña hermosa*

Trigueña hermosa, yo por tu amor
ando borracho, tú bien lo sabes
que yo a mi tierra no puedo entrar.

13. *Ando borracho*

Ando borracho pero les cumplo,
y a naiden le hago una mala parada;
ando borracho pero a naiden le digo
nada,
cuiden su vida, dejen la mía disfrutar.

94. *Tengo una novia*

Su pobre madre llorando se lo decía:
pero hija querida
no te apartes de mi lado
no ves ese hombre borracho y
enamorado
sería maldición
de un errante pescador

⁴³⁹ Casa de la Cultura Jurídica-Torreón, Subfondo Juzgado de Distrito de Piedras Negras, caja 3, carpeta 88, número de identificación (ID) 12308, el énfasis en negritas es mío, el subrayado aparece en el documento.

Los cantadores y el buen orden

Más adelante, el 5 de septiembre de 1888 en la población de San Juan Bautista, Coahuila, Pedro Martínez del Juzgado Auxiliar informa a la Presidencia *«que ya hace algunos días que reunidos la mayor parte de los muchachos grandes solteros, en el sitio de una paredcita que queda enfrente de la casa de Alejo y Roberto Peña y también en la esquina que queda enfrente del cuarto de Juan Santos, forman sus cantadas y gritos hasta las doce de la noche perjudicando el sueño y reposo, tirando algún tiro o haciendo algún otro mal, como el que acaba de haber. A las nueve y media de la noche se me ha presentado Juan Santos manifestandome que le han dado una pedrada a la puerta de su cu(arto) y que habiendole preguntado al grupo de [can]tadores que se hallaban en (el lugar) referido han contestado que no saben quien tiró que no más el golpe han vido; de suerte que por la mañana mandé llamar á Fran.co Vazquez, para informar quienes eran los demas y dijo: que eran Fernando Suares, Victoriano Salazar, Nicolas N. y varios muchachos y en virtud de no haber aclarado nada, manifiesto á V. lo sucedido, manifestandole también que Santos pide mediante justicia y con arreglo á arreglo de policía se vea si hay lugar á evitar estos desordenes que no vayan á mas; en días pasados tube una queja de estos cantadores y les puse en conozimiento el buen orden y á pesar de esto no se han corregido»*.⁴⁴⁰ Este caso comienza especificando y delatando a los muchachos “grandes” solteros, quienes quizá podrían ser todos aquellos mayores de veinte o veinticinco años. Ellos no forman sus músicas, bailes o fandangos, sino sus cantadas y gritos, para los cuales sólo son necesarias sus voces. El lugar de encuentro a veces es una pared o una esquina recóndita o casi impersonal. La mayor parte de los muchachos de este poblado forman un puñado de nocturnos cantadores, pero no como agrupación musical sino como un grupo de adultos solteros en socialización. A todos ellos se les atribuyen varios daños contra terceros, a saber, interrumpen el sueño y el reposo público, lanzan tiros de armas al aire, arrojan piedras a las puertas de los vecinos, entre otras quejas que no se especifican. Por lo cual se considera que estos cantadores están rompiendo el buen orden. El suceso que propicia este documento ocurre en la esquina de una casa y cerca de un cuarto, lo cual nos da un panorama de un espacio

⁴⁴⁰ Archivo General del Estado de Coahuila, Fondo Siglo XIX, caja 9, folder 3, expediente 5, 2 fojas, énfasis mío.

cotidiano para los trabajadores como las cuadrillas o lugares de asentamiento de los peones. Hay que recordar que las haciendas separaban *las casas* de los patrones de *los cuartos* donde prácticamente vivían hacinados los empleados, y especialmente las cuadrillas que los peones habitaban estaban formadas por un conjunto de cuartos divididos por escasas paredes y sin más infraestructura a su servicio. No obstante, el relato nos indica que los gritos y las cantadas de estos muchachos sobrepasaron auditivamente las fronteras físicas y que esto (además de las pedradas y los tiros de armas) rompía el buen orden. La denuncia comienza con varios antecedentes sobre este grupo de cantadores y luego se agrega la acusación de Juan Santos para apoyar la queja. A este último se le presupone que también es peón por vivir en un cuarto y su incidente es resaltado como un testimonio importante de los perjuicios sucedidos aún entre los mismos compañeros de trabajo, sin embargo el autor de la denuncia es directamente un miembro del Juzgado Auxiliar, quien apela por la corrección de las conductas usadas por los muchachos grandes, solteros y... peones. Las identidades de clase y de género se conjugan para acusar a ciertos tipos de hombres.

No eran pelados para tomar mezcal

En Parras de la Fuente, por el año de 1898, es acusado el jornalero Inocente Vidaña (de 41 años de edad) por el delito de lesiones con arma de fuego hacia su vecino Jesús Vázquez (de 40 años). La declaración más interesante es la de la cantinera María Luisa Acuña quien afirma que estaban en su establecimiento varios hombres «*ofreciéndole el primero [Inocente Vidaña] a Jesús Vázquez un trago de mezcal contestándole Roque Mallas que no eran pelados para tomar mezcal sino aguardiente, dirigiéndose con este motivo palabras ofensivas uno y otro: que Vidaña saco la pistola saliendo para afuera ganando para arriba del callejón y Mallas para abajo saliendo tambien atras de ellos Jesus Vázquez, diciendoles , ‘que si ya iban a pedir chiche’, que entonces se volvieron Vidaña y Mallas y empezaron a insultarse.... oyendo luego la exponente la detonación de tres tiros*».⁴⁴¹ Entre siete y ocho de la noche un grupo de hombres se reúnen afuera de un tendajo o cantina, al parecer el motivo de la riña es la ofensa que significó para Jesús Vázquez el que le ofrecieran un trago de *mezcal*. Éste reacciona de

⁴⁴¹ Casa de la Cultura Jurídica-Torreón, Subfondo Juzgado de Distrito de Piedras Negras, caja 3, carpeta 74, número de identificación (ID) 12242, énfasis mío.

una manera agresiva y reclama que *no es un pelado* para tomar este tipo de bebida. En este caso quiero resaltar dos cosas, primero, que la figura del “pelado” evoca en mucho el teatro y la comedia de la época colonial novohispana, donde éste se contrapone al “curro”, al galán y al guapo entre otros personajes del teatro español. El pelado juega el papel de un “don nadie”, sin linaje renombrado o hidalguía, mientras que el curro por ejemplo está asociado principalmente con los varones astutos de Andalucía. Durante la Colonia incluso apareció el son de *El guapo* que conserva palabras de habla colonial: *Así se las pone el guapo/ de esta manera indiscreta/ así son los saramullos/ y los zaragates éstos*. Donde los saramullos se refieren a los pequeños comerciantes del siglo XVIII y los zaragates a un tipo de vagos urbanos, según Antonio García de León (2009).⁴⁴² Todas estas figuras del mundo colonial con el paso del tiempo bien pudieron heredarse como representaciones sociales de una categorización racial y clasista, y no es de extrañarse que en un pleito entre hombres se utilice la palabra “pelado” como insulto, pues el pelado simboliza al que está más abajo en la estructura social. Por otra parte, la asociación que hace Roque Mallas entre el mezcal y el pelado no es nada fortuita, si consideramos que el escenario es la localidad de Parras, Coahuila. Sergio Antonio Corona Páez en su interesante libro *La vitivinicultura en el pueblo de Santa María de las Parras. Producción de vinos, vinagres y aguardientes bajo el paradigma andaluz (siglos XVII y XVIII)* (2011 b), nos enseña el carácter particular que obtuvo la empresa vitivinícola en Parras a comparación de otras latitudes hispanas, novohispanas y sudamericanas. En cuanto al aguardiente y al mezcal, Corona Páez señala que “el mezcal antecedió al aguardiente de orujo en la historia de la destilación de la Nueva Vizcaya”. El mezcal en varios puntos novohispanos se obtenía de las cabezas de los magueyes mientras que el aguardiente de Parras se fabricaba a partir de los orujos de la uva pisada, es decir, el aguardiente parrence provenía de la uva y estaba hermanado al vino, mientras que el mezcal era un producto más común y de menor costo. Entonces la pelea de los tres hombres gira entorno a quién es pelado por tomar mezcal y quién es “no pelado” por tomar aguardiente. Así la bebida y su origen funcionan como distintivo social. Por otra parte al huir de una confrontación física o “pedir chiche” les resta valentía a los implicados, por eso luego optan por regresar a demostrar su hombría, saliendo herido uno de ellos y obteniendo prisión otro más. Incluso en el diccionario de *Nahuatlismos en el habla de la Laguna* de Francisco Emilio de los Ríos (1999) el

⁴⁴² García de León, 2009: 26-27

término CHICHE: «provine del náhuatl chichi, apócope de chichihualli, teta, pecho, mama, ubre. Palomar consigna, además las acepciones chichigua y nodriza, así como las siguientes locuciones: ‘como chiches de gallina’, que hace referencia a lo absurdo o imposible que una cosa suceda; ‘mamar chiche’, aprovechar o explotar una buena situación u oportunidad favorable; **‘pedir chiche’, solicitar favores o protección en forma poco digna y decorosa**; todas ellas conocidas en La Laguna».⁴⁴³

⁴⁴³ Ríos, 1999: 65-66, énfasis mío.

En los apartados anteriores ilustré con varios ejemplos la forma en que los peones utilizaron los espacios físicos de las haciendas, los ranchos, las calles, los arrollos, las labores, los caminos hacia las labores, las casas particulares, los corrales, las cantinas, los espacios de las fiestas cívicas, los bailes y los fandangos. Así mismo mostré cómo todo el conjunto de prácticas culturales del Canto Cardenche se insertó en una dinámica socioespacial, en gran medida de subalternidad. De esta manera, las pastorelas, las alabanzas, los alabados, la canción, y algunas tragedias y corridos acardenchados, con el paso del tiempo se volvieron espacios de resistencia en tanto espacios de representación de su identidad delimitados por la estructura de clases y las relaciones de poder, y que ya en los siglos XIX y XX fueron concretados y socialmente reconocidos como eventos repetitivos, acostumbrados o tradicionales.

Es necesario aclarar que en ninguno de los archivos históricos encontré el término “cardenche”, “canto cardenche” o el de “canción cardenche”, tampoco la especificidad de cantos de cuerpos, muertos o alabados, pues aquellos que pudieron pagar su último servicio religioso lo hicieron bajo el concepto global de “misa por su difunta alma”. En cambio, sobresalió la referencia de las “canciones que se acostumbran en estos ranchos” y fue muy revelador el énfasis usado en los documentos para diferenciar entre el término “cánticos”, incluso el de “músicas”, con el de “canciones”, para distinguir con este último a lo practicado por cierto tipo de hombres, en ciertas condiciones tanto relacionales como espaciotemporales: los hombres de los *ranchos* y los *trabajadores* de las haciendas o labores.

En este estudio restringir el uso de la polifonía a capella a un sólo sector poblacional no es la finalidad *per se*, lo que sí nos ayuda a entender un poco más sobre estas prácticas es reconocer que un puñado de voces diferentes bien pudieron oírse al entonar los cantos polifónicos por la noche “en una rueda de hombres” en las festividades o páramos de los ranchos, villas o haciendas donde asistían principalmente los trabajadores agrícolas, ya fuesen fijos o eventuales. Aunque no debemos descartar esta misma posibilidad musical para el arriero, el mulero, el cabrero, el carretonero, el mercader viandante, por mencionar algunos oficios cuyo carácter haya sido la movilidad

laboral, y donde las condiciones mediatas fueran la sociabilidad masculina y el conocimiento de la polifonía a capella tan difundida desde el mundo novohispano.

Con los ejemplos de las páginas antepuestas, resulta claro que el ambiente para dicha sociabilidad estuvo marcado por una serie de rasgos compartidos: el tiempo del descanso de los trabajadores, el consumo de bebidas alcohólicas, la apropiación de los espacios físicos periféricos al patrón (o a algunos pobladores, excepto al de la mujer a cortejar) o previamente acordados, la concesión para la poligamia masculina, el estigma de mal hombre-mal hijo, la presencia de elementos y reglas intrínsecas en cuanto al honor y la valentía, la perspectiva masculina del cortejo, el matrimonio, la amistad y el orden familiar, la expresión de un mismo sentir que evocaba el recuerdo de un va y ven o un destierro, todo esto a través del conocimiento y el disfrute de una “forma” de cantar hecha exclusivamente con voces de varones. Tal vez el peonaje o un conjunto mayor y heterogéneo de trabajadores no tuvieron todo el tiempo una conciencia de clase como tal (aunque sí tuvieron una ubicación de clase), pero ciertamente podemos vislumbrar una identidad de grupo social *exo* y *auto* reconocida que los cohesionó y que tuvo por eje la sonoridad y el ambiente masculino de aquellos que trabajaron la tierra desde una posición subalterna. Un rasgo de género simple, pero que al estar adherido a dichas condiciones pudo resultar en una estrategia identitaria de resistencia.

Al respecto, James Scott (2000) nos habla de la actitud estratégica de los subordinados en presencia de los “poderosos”; por *discurso oculto* o *hidden transcript* toma «aquellas manifestaciones lingüísticas, gestuales y prácticas que confirman, contradicen o tergiversan lo que aparece en el discurso público»,⁴⁴⁴ para este autor todos ellos son fenómenos que van más allá de la apariencia. El *discurso oculto* «se convierte en depósito de lo que no se puede enunciar abiertamente sin peligro».⁴⁴⁵ En una especie de comunicación tácita o explícita dentro del grupo subordinado, Scott agrega que debe haber espacios sociales donde la vigilancia no pueda penetrar y es en estos espacios donde se llegan a formular patrones de resistencia. Así la resistencia implica una solidaridad entre subordinados creándose una barrera cultural con respecto a los dominantes. Por ejemplo, si tomamos en cuenta que uno de los lugares donde fue practicada la canción cardenche fueron los basureros de las cuadrillas (de aquí el

⁴⁴⁴ Scott, 2000: 28

⁴⁴⁵ Scott, 2000: 65

nombre recopilado en campo de “canciones de basureros”) de la hacienda de La Loma, se puede sugerir que nace en un lugar marginal (basureros) de un lugar ya marginal (las cuadrillas de la hacienda, hoy el actual Sapioríz) y por lo tanto puede interpretarse como una forma de crear sus propias estrategias de resistencia en reacción al proyecto de la cultura dominante de los hacendados, religiosos y burócratas, quienes públicamente condenaban de “escandalosa”, “deshonesta”, “mal entretenida”, “desordenada”, “inobediente” a toda sociabilidad de los “hombres de corto espíritu” o de los hombres “de la clase inferior”.

¿Pero cómo desentrañar los mecanismos por los que pasan las concepciones que unos tienen acerca de otros y de sí mismos, por la propia necesidad humana de diferenciarse de unos y de ser aceptos por otros? Para contestar a esto expondré algunas propuestas teóricas que nos ayudan a interpretar el fenómeno del Canto Cardenche desde la identidad y las representaciones sociales.

Gilberto Giménez (2000, 2002 b) ha situado ya la problemática del concepto de identidad en una especie de intersección entre la concepción simbólica de la cultura (en antropología) y la teoría de los actores sociales (*agency*, en sociología). De este modo nos propone concebir a la identidad como un elemento de una teoría de la *cultura distintivamente internalizada* como *habitus* (Bourdieu, 1979) o como *representaciones sociales* (Abric, 1994).⁴⁴⁶ Incluso llega a asegurar que el concepto de identidad es uno de esos conceptos de encrucijada hacia donde convergen una gran parte de las categorías centrales de la sociología y de la antropología, como por ejemplo las categorías cultura, normas, valores, status, socialización, educación, roles, clase social, territorio/región, etnicidad, género, entre muchos otros. Por lo que concluye desde esta perspectiva que la identidad no sería más que el *lado subjetivo de la cultura* considerada bajo el ángulo de su *función distintiva*.⁴⁴⁷

Así la *distinguibilidad* se convierte en la vía más accesible para abordar a la identidad. Giménez (2000) retoma de Habermas (1987)⁴⁴⁸ la idea de que existe una diferencia capital entre la distinguibilidad de las cosas y la distinguibilidad de las

⁴⁴⁶ Bourdieu, Pierre, “Les trois états du capital cultural”, Actes de la Recherche en Sciences Sociales, núm. 30, 1979; y Abric, Jean-Claude, *Pratiques sociales et représentations*, París, Presses Universitaires de France, 1994

⁴⁴⁷ Giménez, 2000: 47

⁴⁴⁸ Habermas, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1987.

personas. Las cosas sólo pueden ser distinguidas, definidas, categorizadas y nombradas a partir de rasgos objetivos observables desde el punto de vista del observador externo. Tratándose de personas, en cambio, la posibilidad de distinguirse de los demás también tiene que ser *reconocida por los demás* en contextos de interacción y de comunicación, es decir, las personas no sólo están investidas de una identidad numérica, como las cosas, sino también de una *identidad cualitativa* que se forma, se mantiene y se manifiesta en y por los procesos de interacción y de comunicación social. Esto es sumamente importante pues no basta que las personas se perciban como distintas bajo algún aspecto, sino que también tienen que ser percibidas por otros y reconocidas como tales. Así que en principio, toda identidad (individual o colectiva) requiere la sanción del reconocimiento social para que *exista* social y públicamente.⁴⁴⁹

Esta polaridad entre autorreconocimiento y heterorreconocimiento ilustra cómo la identidad resulta, en un momento dado, de una especie de transacción entre ambos polos. Siguiendo a Melucci (1991),⁴⁵⁰ Giménez (2000) afirma que la identidad concreta se manifiesta entonces, bajo configuraciones que varían según la presencia y la intensidad de los extremos que la constituyen. De aquí se infiere que, propiamente hablando, la identidad no es una esencia, un atributo o una propiedad intrínseca del sujeto, sino que tiene un carácter *intersubjetivo y relacional*. Es la autopercepción de un sujeto en relación con los otros (autoidentidad), a lo que corresponde, a su vez, el reconocimiento y la “aprobación” de los otros sujetos (exoidentidad). En suma, la identidad de un actor social *emerge y se afirma sólo en la confrontación con otras identidades en el proceso de interacción social*, la cual frecuentemente implica *relación desigual* y, por lo tanto, *luchas y contradicciones*.⁴⁵¹

Giménez también retoma parte de las ideas expuestas por Fredrik Barth (en su célebre y ya clásica obra *Los grupos étnicos y sus fronteras*, 1976) para complementar que la identidad: a) es resultado de una construcción social que *pertenece al orden de las representaciones sociales* y no como un dato objetivo, b) se trata de una construcción que se realiza dentro de *marcos sociales constrictivos* que determinan las posiciones de los actores o agentes y orientan sus representaciones y opciones, c) en cuanto “constructo”, la identidad se elabora dentro de un *sistema de relaciones que*

⁴⁴⁹ Giménez, 2000: 50

⁴⁵⁰ Melucci, A., *Il gioco dell'io. Il cambiamento di sé in una società globale*, Milán, Feltrinelli, 1991.

⁴⁵¹ Giménez, 2000: 50

*oponen un grupo a otros grupos con los cuales está en contacto y d) la identidad se construye y se reconstruye constantemente en el seno de los intercambios sociales, por eso el centro del análisis de los procesos identitarios es la relación social.*⁴⁵²

Desde esta mirada situó a la tradición del Canto Cardenche como producto nacido del contraste entre diferentes actores sociales y de la lucha por el establecimiento de una identidad por parte de uno de los grupos participantes en un proceso de interacción regional; que si bien no podríamos especificar con detalle cuándo comenzó este proceso, si podemos asegurar que ya está claramente establecido para finales del siglo XIX. Los peones, jornaleros o trabajadores agrícolas nativos o migrantes a la Laguna poseen ya para esta época una posición definida en la estructura socioeconómica y suponemos que en esa relación desigual las luchas por generar, mantener y/o asirse a una identidad propia fue parte de la necesidad profunda del reconocimiento de su existencia colectiva. El Canto Cardenche posee rasgos objetivos observables en cuanto a sus manifestaciones concretas (pastorela, alabanza, canción, corrido, etc.) y en cuanto a sus condiciones de producción (la sociabilidad masculina y los demás rasgos ya mencionados), y por ende, se convirtió en la expresión objetiva del lado subjetivo de una cultura musical en un intento por distinguirse de otros grupos, no sólo a nivel local sino regional, de aquí el grado de su extensión. El surgimiento de esta cultura musical nos indica por lo pronto dos cosas: 1) que los actores sociales la crearon y la usaron para generar unidad interna y para diferenciarse de otros grupos y 2) que para ser distinguidos a través de ella tuvieron que volverla un “emblema de contraste”; entonces porta un carácter internalizado para sus actores, pero externamente sólo pudo existir como rasgo diferenciador al ser comparado con los rasgos de otros grupos. La presencia misma del Canto Cardenche es la prueba fehaciente de que un grupo social entró al mismo tiempo en relación de *semejanza* y de *no semejanza* identitaria con otros grupos en contacto. La identidad colectiva resultante requirió a su vez ser representada con la forma de *tradición o costumbre de la gente de los ranchos* para orientar a sus actores en el marco de la interacción social, y por medio de ello es posible reconocer la función distintiva, pero sobre todo la existencia del Canto Cardenche en la región norcentral de México, ya señalada en el mapa 1.

⁴⁵² Giménez, 2002: 41-42

Ahora bien, las propiedades de la *identidad colectiva* han sido retomadas de lo encontrado en la *identidad individual*. Esta última considera tres factores discriminantes, a saber: una red de pertenencias sociales (identidad de pertenencia, identidad categorial o identidad de rol), una serie de atributos (identidad caracteriológica) y una narrativa personal (identidad biográfica, la cual es el ámbito de las relaciones amorosas).⁴⁵³ Por lo tanto, el individuo se ve a sí mismo y es reconocido como “perteneciendo” a una familia, a una hacienda, a un rancho, a una región, etc., como “siendo” una serie de atributos (un hombre, un jornalero, un padre, un amigo, etc.) y como “cargando” un pasado biográfico incanjeable (el destierro, la huida voluntaria por asuntos amorosos o criminales). Giménez nos habla en sentido propio de identidades colectivas si es posible concebir *actores colectivos* propiamente dichos, sin necesidad de considerarlos como entidades independientes de los individuos que los constituyen. Tales son los grupos (organizados o espontáneos) y las colectividades en el sentido de Merton (1965).⁴⁵⁴ Estos grupos (minorías étnicas o raciales, movimientos sociales, partidos políticos y asociaciones variadas, etc.) y colectividades (por ejemplo una nación, una región) no pueden considerarse como simples agregados de individuos (en cuyo caso la identidad colectiva sería también un simple agregado de identidades individuales), pero tampoco como entidades abusivamente personificadas que trascienden a los individuos que los constituyen.⁴⁵⁵

⁴⁵³ En una dimensión más profunda, la distinguibilidad de las personas remite a la revelación de una biografía incanjeable, relatada en forma de “historia de vida”. Es lo que algunos autores denominan *identidad biográfica* (Pizzorno, 1989) o también *identidad íntima* (Lipiansky, 1992). Esta dimensión de la identidad también requiere como marco el intercambio interpersonal. En efecto, en ciertos casos éste progresa poco a poco a partir de ámbitos superficiales hacia capas más profundas de la personalidad de los actores sociales, hasta llegar al nivel de las llamadas “relaciones íntimas”, de las que las “relaciones amorosas” sólo constituyen un caso particular (Brehm, 1984). Es precisamente en este nivel de intimidad donde suele producirse la llamada “autorrevelación” recíproca (entre conocidos, camaradas, amigos o amantes), por la que al requerimiento de un conocimiento más profundo (“dime quién eres: no conozco tu pasado”) se responde con una narrativa autobiográfica de tono confidencial (*self-narration*). Esta “narrativa” configura o, mejor dicho, reconfigura una serie de actos y trayectorias personales del pasado para conferirle un sentido (Giménez, 2000: 57).

⁴⁵⁴ Según Merton (1965: 240-249), se entiende por grupo “un conjunto de individuos en interacción según reglas establecidas”. Por lo tanto, una aldea, un vecindario, una comunidad barrial, una asociación deportiva y cualquier otra socialidad definida por la frecuencia de interacciones en espacios próximos serían “grupos”. Las colectividades, en cambio, serían conjuntos de individuos que, aun en ausencia de toda interacción y contacto próximo, experimentan cierto sentimiento de solidaridad “porque comparten ciertos valores y porque un sentimiento de obligación moral los impulsa a responder como es debido a las expectativas ligadas a ciertos roles sociales”. Por consiguiente, serían “colectividades” para Merton las grandes “comunidades imaginadas” en el sentido de B. Anderson (1983), como la nación y las Iglesias universales (pensadas como “cuerpos místicos”) en Giménez, 2000: 55

⁴⁵⁵ Giménez, 2000: 51, 58-59

Giménez añade con Lipiansky (1992)⁴⁵⁶ que la identidad colectiva se trataría más bien de entidades relacionales que se presentan como totalidades diferentes de los individuos que las componen y que en cuanto tales obedecen a procesos y mecanismos específicos. Dichas entidades relacionales están constituidas por individuos vinculados entre sí por un común sentimiento de pertenencia, *lo que implica compartir un núcleo de símbolos y representaciones sociales y, por lo mismo, una orientación común a la acción*. Además, se comportan como verdaderos actores colectivos capaces de pensar, hablar y operar a través de sus miembros o de sus representantes, según el conocido mecanismo de la delegación (real o supuesta).⁴⁵⁷

La tradición sociológica ha establecido sólidamente la tesis de que la pertenencia a un grupo o a una comunidad implica compartir el complejo simbólico-cultural que funciona como emblema de los mismos y esto permite, según Giménez, reconceptualizar dicho complejo en términos de “representaciones sociales”. Entonces, el pertenecer a un grupo o a una colectividad involucra compartir por sus miembros (aunque en diferentes grados) el núcleo de representaciones sociales que los caracteriza y define.⁴⁵⁸ En cuanto al concepto de “representación social” este ha sido elaborado por la escuela europea de psicología social, recuperando y operacionalizando un término de Durkheim por mucho tiempo olvidado. Se trata de construcciones sociocognitivas propias del pensamiento ingenuo o del “sentido común”, que pueden definirse como «conjunto de informaciones, creencias, opiniones y actitudes a propósito de un objeto determinado».⁴⁵⁹ Las representaciones sociales serían entonces «una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, y orientado a la práctica, que contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social».⁴⁶⁰

Recordemos que en esta investigación tenemos dos escalas de referencia cuando hablamos de grupo social y de colectividad. Con el primero señalo al peón, al jornalero o trabajador del campo, a aquellos varones que individualmente se insertan a y forman un *grupo de interacción cercana* y normada que (junto a sus familias) comparten prácticas laborales, una jerarquía subalterna en la clasificación social y participan del mismo complejo simbólico-cultural que a su vez los distingue de los hacendados, los

⁴⁵⁶ Lipiansky, Edmond Marc, *Identité et communication*, París, Presses Universitaires de France, 1992.

⁴⁵⁷ Giménez, 2000: 12

⁴⁵⁸ Giménez, 2000: 51-54

⁴⁵⁹ Abric, 1994: 19

⁴⁶⁰ Jodelet, 1989: 36, énfasis mío.

comerciantes, el clero, los militares, la burocracia, entre otros grupos. En cambio, la colectividad abarca a todos estos *grupos de peones pero comprendidos en un área geográfica* definida por límites sobre todo histórico-culturales, más allá de sus ámbitos locales o domésticos, es decir la colectividad, en este caso el *peonaje*, estaría formada por aquellos grupos que sin compartir espacios próximos experimentan cierto sentimiento de lealtad «porque comparten ciertos valores y porque un sentimiento de obligación moral los impulsa a responder como es debido a las expectativas ligadas a ciertos roles sociales»⁴⁶¹ y porque además esta colectividad nutre la cadena de haciendas y ranchos dentro del sistema productivo principalmente algodonero. Es decir, gracias al Canto Cardenche detectamos una dinámica social ejercida sobre un territorio, lo cual nos llevó a la concepción espacial de Milton Santos (2000). Por consiguiente, la identidad que portan tanto los grupos y el colectivo de trabajadores agrícolas sería el resultado de los vínculos establecidos entre los individuos a través de un sentimiento de pertenencia a “algo” que tienen en común y que la tradición cardenchera indica que son la posición social, la actividad productiva, la región, los valores sociales y religiosos y el género. Entendiendo entonces que el Canto Cardenche en sí mismo conforma un núcleo distintivo de representaciones sociales que “acomodan” y dirigen a sus actores en la sociedad donde interactúan. Este núcleo distintivo se bifurca en cuatro ámbitos temáticos que permiten la orientación común a la acción pues contienen conocimientos socialmente elaborados y son compartidos para construir una misma realidad. Estos ámbitos precisamente los encontré bajo aspectos de forma y contenido: 1) el social, que incluye la afectividad, la identidad personal y los valores interiorizados sobre el cortejo, el matrimonio y el orden familiar desde la perspectiva del género masculino; 2) el político, que refiere a la identidad grupal, local y regional “lagunera”, así como una relativa afinidad con el villismo (ya en el siglo XX); 3) el religioso, que parte de la herencia católica romana donde se pretende inculcar la creencia teológica basada en la expiación personal y temporal de pecados, aunque mayormente aparece el esfuerzo por doctrinar más en asuntos sociales que religiosos; y 4) el musical, donde la cultura musical generada se caracteriza por una poliheterofonía vocal sin instrumentación y el arrastre sonoro de las voces, así como la creación de espacios sociomusicales de interacción que permite a los actores “vibrar” en un mismo sentir a partir de la

⁴⁶¹ Merton, Robert K., *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, París, Librairie Plon, 1965, pp. 249, en Giménez, 2000: 55

apropiación o “acardenchamiento” mayormente de coplas de sones coloniales y piezas poscoloniales. Si bien esta cultura musical se encuentra entre actores sociales con una muy similar condición social, política, religiosa y musical, hay una fuerte determinación de lo económico sobre estos factores, pues su ubicación en la estructura de clases constriñe los límites esperados en que los peones delimitan y son delimitados en su radio de interacción social y espaciotemporal. Es decir, el peonaje pudo compartir con otras clases sociales algunos símbolos (del catolicismo, de la hombría, etc.), o ciertas ideologías, o un mismo territorio e incluso algunas canciones cardenches, pero la identidad colectiva de “hombres peones” o “cantadores trabajadores de la tierra” tal vez resalta un poco más sobre otras identidades porque estas personas a finales del siglo XIX *sólo poseen su fuerza de trabajo*, la cual es una especie de prerrequisito que determina el tipo de permanencia, reproducción o “entrada” en la Laguna. Esto significa que la combinación de este tipo de identidad colectiva que hermanan al género, a cierto conocimiento musical y a la posición laboral, están marcando la “función locativa” de la identidad: «así, por ejemplo, la identidad de un grupo campesino tradicional siempre será congruente con su posición subalterna en el campo de las clases sociales, y sus miembros se regirán por reglas implícitas tales como: ‘no creerse más de lo que uno es’, ‘no ser pretencioso’, ‘darse su lugar’, ‘no ser iguales ni igualados’, ‘conservar su distancia’». ⁴⁶² Giménez insiste en que los hombres piensan, sienten y ven las cosas desde el punto de vista de su grupo de pertenencia o de referencia, aunque no todos los actores de una acción colectiva comparten unívocamente y en el mismo grado las representaciones sociales que definen subjetivamente la identidad colectiva de su grupo de pertenencia. ⁴⁶³

Recordemos que en el primer capítulo de la tesis propuse una lógica interna en estos cantos y el sentido particular que nos sugiere el relato subyacente al interior de ellos (en él se prescribe una serie de códigos en cuanto al amor, la infidelidad femenina, el honor, la migración, la amistad y la traición). No obstante, en cuanto al *sentido compartido* también mencioné que es elaborado y representado socialmente, que está “fuera” de los cantos y que sólo es reconstruible por sus “efectos” en la sociedad. Ahora bien, si la identidad de un actor social surge a través del contraste con otras identidades dentro de un proceso de interacción desigual y todo ello se manifiesta en las luchas y

⁴⁶² Giménez, 2000: 70

⁴⁶³ Giménez, 2000: 55, 62

contradicciones ¿esos efectos en la sociedad pudieron tomar la forma precisamente de esas luchas y contradicciones? Propongo que sí, pues la identidad compartida entre el peonaje tuvo que ser confrontada de alguna manera y los documentos que exponen causas criminales son la mejor herramienta para sugerir el sentido compartido que dirigió su actuación social, a través de la representación social de los hombres peones que en su defensa dieron argumentos acerca de sí mismos, de su condición e incluso de su tradición musical distintiva.

Si consideramos que un delito es una transgresión a cierta norma que se supone es conocida socialmente y su consecuencia es un castigo, en los procesos de averiguación criminal se examina una acción como delito, y aunque el acto sea algo específico, sus significados en contexto pueden ser diversos y son los que califican el hecho. El problema a relucir es el de la *codificación cultural*, o sea el de la interpretación del mundo, del significado de las cosas y de la traducción de la acción ajena como buena o mala para unos u otros. Un estudio sobre la sociedad y la delincuencia en el Saltillo colonial (Valdés, 2002) nos ilustra en mucho las luchas y contradicciones vividas y registradas bajo el signo del delito, debido a la guerra y el conflicto entre culturas. En Saltillo al parecer los grupos mayoritarios eran el español (dominante), el tlaxcalteca, el indio aborígen y el negro esclavo. Al interior de ellos se encontraban a su vez subgrupos y subculturas, o casos de españoles pobres y tlaxcaltecas ricos, donde cada grupo seguramente tenía su propia forma de juzgar un suceso. El derecho penal de la época habla muy poco sobre humillación, racismo, rencor, vergüenza o identidad, pero en los documentos revisados sí aparecen estos temas. Según el número de legajos encontrados en el Archivo Municipal de Saltillo resultan cuatro secciones en orden decreciente: los crímenes de sangre, los delitos contra la propiedad, las infracciones sexuales y las transgresiones diversas. De los aspectos a resaltar, en los crímenes de sangre se encontró al adulterio como un delito exclusivamente femenino y al homicidio de la adúltera inscrito dentro de los códigos de honor ibéricos «según los cuales la infamia imprimía un estigma que podía incluso heredarse a los hijos y nietos, razón por la cual una afrenta parecida debía lavarse con sangre», según estas leyes de la honra «un hombre *enfamado* tenía derecho a recuperar su honor».⁴⁶⁴ En cuanto al concepto de lesiones se encontró que muchas de ellas se dan entre personas que pertenecen a distinta

⁴⁶⁴ Valdés, 2002: 60

casta o clase social (por ejemplo los casos que presenté del indio Ygnacio Ramos o del cantador Silvestre Farias; o de los casos encontrados en los otros archivos como el del indio lipán Miguel Zuazua y el de Melquiades Carreón).

Un caso muy interesante de diferencias interétnicas y nada ajeno a este contexto jurídico, aunque se haya llevado a cabo en el pueblo de Tlaxcalilla (actual barrio de Tlaxcala en San Luis Potosí), es el homicidio del joven esclavo y mulato Pascualillo en manos del indio tlaxcalteca Juan Miguel y de su cómplice Lucas Ambrosio (quien se declaró natural del pueblo de Xochimilco y avecindado en Tlaxcalilla). Como el primer indio tenía deudas económicas con el segundo, vio en el joven mulato la oportunidad de asesinarlo y robarle quince pesos de oro común cuando cumplía el encargo de comprarle una fanega de sal a su amo, mercader y vecino del pueblo de San Luis, minas del Potosí, Juan Rodríguez del Carpio, por el año de 1599.⁴⁶⁵

También se encuentra el delito de lesiones, pero sobre todo el de homicidio, entre personas de la misma clase (como los juicios que encontré sobre Juan García, Alvino López e Inocente Vidaña); «a pesar de la marcada división entre clases y estratos, muchos de los crímenes se cometieron al interior de un mismo grupo social: un negro mata a otro negro, ambos esclavos; dos españoles pelean por motivos baladíes hasta la muerte de uno de ellos. La delincuencia nos lleva a penetrar en la forma de vida común; puede enseñarnos los modelos de comportamiento desarrollados para resolver problemas interpersonales; puede guiarnos al descubrimiento de rupturas y de los significados de las mismas en una historia particular».⁴⁶⁶ En el Saltillo colonial, un caso muy extremo de lesiones que terminó en asesinato entre personas de la misma condición social fue el del negro Juan Manuel, originario de Mozambique: «el homicida era un hombre que había sido arrancado violentamente de su África natal, de su familia y de su cultura, era por lo tanto un desarraigado desde cualquier punto de vista. Los valores morales de una sociedad de la que él formaba parte a su pesar no eran los que podía asumir como propios. Esto es tan evidente que, por algún motivo que no aparece en el documento, Juan Manuel fue desamparado por su primer amo en Santa María para que ahí fuese vendido al primer postor. Parece fácil reconocer, en los pocos hechos de vida conocidos del africano, las bases de un resentimiento general hacia quienes participan

⁴⁶⁵ Sego, 1997

⁴⁶⁶ Valdés, 2002: 48

de la sociedad que originó su desgracia. Pero ¿de dónde le viene el desclasamiento? ¿por qué volcar un rencor hacia otro hombre igualmente desdichado en vez de matar al amo?... Según sea visto, un hombre sin raíces, despreciado, discriminado, asume sobre sí el estigma de la vileza y, al mismo tiempo que se autodefine malo, pierde toda asunción de valores generales o espirituales como son los de patria, raza, clase social, religión... la respuesta a una ofensa puede ser brutal y desproporcionada; se es capaz de colaborar con el enemigo a cambio de obtener ventajas personales; se es más inflexible con los débiles y más obsequioso con los opresores».⁴⁶⁷

Tanto en Saltillo como en el resto del norte novohispano, no se trataba de una guerra de pobres contra ricos, más bien de invadidos contra invasores. Hemos visto ya que la pugna por los recursos naturales y humanos fue a muerte, que las políticas sobre el otro eran de exterminio y que la avanzada sobre el territorio significaba también el deceso sobre él. En Saltillo como en muchas otras latitudes norteñas, los dos grandes grupos fueron «los poseedores (militares, hacendados, burócratas, comerciantes y eclesiásticos) y los desposeídos (indios, esclavos, algunas castas y los españoles pobres). Los primeros enajenaron a los segundos de los que éstos poseían, que era la libertad, los manantiales, los pastos y, fundamentalmente, su fuerza de trabajo. En ocasiones, la explotación de la mano de obra fue tan brutal que el Rey de España debió dictar medidas intentando impedirlo... quienes desobedecían con más frecuencia las órdenes del Rey y del virrey, así como las del obispo en Saltillo, eran a menudo quienes poseían las haciendas».⁴⁶⁸

En los expedientes presentados anteriormente, la mayoría de ellos se inscriben dentro del delito de crímenes de sangre y ya mencioné el papel central que tiene la recuperación del honor, y en estos casos del honor masculino. Pero el honor personal no sólo está en riesgo, sino el honor mismo de las figuras de autoridad. Al calificar de deshonroso un acto, la subjetividad derivada de la codificación cultural entra a escena. Para Michel Foucault la indagación es una de las prácticas judiciales que definen tipos de subjetividad, formas de saber y en consecuencia, relaciones entre el hombre y la verdad, también menciona que cuando se quebranta el orden establecido «la ofensa es

⁴⁶⁷ Valdés, 2002: 75

⁴⁶⁸ Valdés, 2002: 77-78

contra el Estado, contra el soberano, el ataque es a la ley».⁴⁶⁹ Por esto la restauración del orden es el objetivo principal, pero los mismos expedientes nos dejan ver que si el soberano ofendido es del grupo no poderoso, las leyes se aplican con mayor dureza, y por el contrario, si el soberano incomodado es del grupo poderoso las leyes son laxas y suavizadas en sus castigos. Por tanto, sugiero que el sentido compartido que dirige la actuación entre los hombres peones se inclina más a una suerte de identidad estigmatizada. Giménez (2002 b) afirma que si bien los actores sociales en primera instancia valoran positivamente su identidad para estimular la autoestima, la creatividad, el orgullo de pertenencia, la solidaridad grupal, la voluntad de autonomía y una respuesta de resistencia contra elementos externos, muchas veces también se acompaña de una representación negativa de la propia identidad, «sea porque el actor social ha introyectado los estereotipos y estigmas que le atribuyen –en el curso de las ‘luchas simbólicas’ por las clasificaciones sociales– los actores (individuos o grupos) que ocupan la posición dominante en la correlación de fuerzas materiales y simbólicas, y que, por lo mismo, se arrojan el derecho de imponer la definición ‘legítima’ de la identidad y la ‘forma legítima’ de las clasificaciones sociales (Bourdieu, 1982).⁴⁷⁰ En estos casos, la percepción negativa de la propia identidad genera frustración, desmoralización, complejo de inferioridad, insatisfacción y crisis».⁴⁷¹ Cabe recordar que el análisis semiótico aplicado a la tradición cardenchera nos arrojó la siguiente frase ilustradora de la valoración que el hombre que canta hace sobre el hombre de quien se canta: “el hombre que ama está triste en algún lugar, es de alguna condición social, está migrando y es malo”. Podemos observar una coincidencia entre el sentido interno y el sentido externo a los cantos, donde al parecer la percepción negativa de la propia identidad ha sido ya internalizada.

Sin embargo no todo el panorama es negro. La porción positiva en esta identidad, además de la propuesta del *discurso oculto* de Scott, continuando con Giménez (2002 b), es observar a «la identidad como un medio para alcanzar un fin, donde los actores sociales disponen de cierto margen de maniobra, y según su valoración de las situaciones utilizan de una manera estratégica o instrumental sus recursos identitarios. Pero el concepto de ‘estrategia identitaria’ no significa que los actores sociales son

⁴⁶⁹ Foucault, 1983: 17

⁴⁷⁰ Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire*, París, Fayard, 1982

⁴⁷¹ Giménez, 2002 b: 46-47

completamente libres para definir su identidad según sus intereses materiales y simbólicos del momento. Las estrategias deben tomar en cuenta necesariamente el marco estructural, la situación social, la correlación de fuerzas entre los grupos, las maniobras de los demás, etcétera».⁴⁷² Por ello en las declaraciones judiciales, los peones frecuentemente argumentan no tener las intenciones de ofender a nadie, ni siquiera de defenderse, se conforman con la sentencia cualesquiera que sea y asumen su posición subalterna de principio a fin en el proceso legal. Lo cual nos indica que para alcanzar el objetivo de la sobrevivencia física y social en una situación extrema, como la de estos procedimientos, el hombre peón “acepta” públicamente y de manera estratégica la definición de su identidad dada desde el poder. Lo positivo en todo esto, es la creación de una tradición musical auténtica, histórica, de alcance regional, de producción esencialmente colectiva y que nos permite de manera sonora y poética apreciar el esfuerzo y complejidad del mundo agrícola.

En resumen, tenemos por elementos centrales de la identidad aplicados al peonaje o actor colectivo, a las capacidades de distinguirse y ser distinguido de otros grupos, de generar símbolos y representaciones sociales específicos que orientan sus acciones, de reconocer ciertos atributos como propios y característicos. Y se agregan la capacidad de definir los propios límites y dar continuidad a esos límites, e incluso de configurar y reconfigurar el pasado del grupo como una *memoria colectiva* compartida por sus miembros⁴⁷³ y que en este caso toma la forma de tradición cardenchera.

Una premisa básica de la identidad, según Giménez (2000), es su capacidad de perdurar en el tiempo y en el espacio. Si en los párrafos anteriores la identidad aparecía como diferencia, ahora surge como igualdad bajo la idea de ser uno mismo a través del tiempo, del espacio y de la diversidad de las situaciones. De la permanencia de rasgos resulta la relativa estabilidad que suele asociarse a la identidad, e incluso a la previsibilidad de algunos comportamientos. «Pero más que de permanencia, habríamos que hablar de continuidad en el cambio, en el sentido de que la identidad corresponde más a procesos dinámicos. Nos enfrentamos más bien con la dialéctica entre permanencia y cambio, entre continuidad y discontinuidad, que caracteriza a las identidades personales y a las colectivas. Ambas se mantienen y duran adaptándose al

⁴⁷² Giménez, 2002 b: 47

⁴⁷³ En cierto sentido paralela a la memoria biográfica constitutiva de las identidades individuales. Giménez, 2000: 60-62

entorno y recomponiéndose incesantemente, sin dejar de ser las mismas. Se trata de un proceso siempre abierto y, por ende, nunca definitivo ni acabado... Por lo tanto, las características culturales de un grupo pueden transformarse con el tiempo sin que se altere su identidad». ⁴⁷⁴ Es por esto que encontramos “acardenchadas” a la canción comercial, a algunos corridos y tragedias del siglo XX, entrando al sistema de la polifonía vocal a capella en la Laguna sin mayores contratiempos.

Quiero subrayar finalmente que las representaciones sociales al interior del Canto Cardenche constituyen en sí el contenido de una identidad guardada en una memoria colectiva en forma de tradición, derivada a su vez de una cultura musical que mantiene límites locales y regionales. El Canto Cardenche es una cultura musical surgida de la necesidad identitaria y de representación social del peonaje, producto de una dinámica social a partir de la actividad laboral, y resulta sumamente interesante que esta tradición delimita por sí misma un espacio geográfico. Por esta razón aunque otras culturas musicales (como los sones) las hallemos musicalizadas, e incluso bailadas tanto al sur de E.U., al norte de México y al sur de nuestro país, la región cardenchera queda en medio de todas ellas, abarcando la región centro norte, y toma la particularidad de la polifonía a capella y el arrastre (o acardenchamiento) de voces como los dos rasgo más distintivos de esta cultura musical, marcando un espacio geográfico con linderos reconocibles y construidos literalmente desde la voz de sus actores. Parafraseando a Giménez, la organización social de lo que significó ser peón fue encarnado en su tradición musical, a través de los diversos contextos históricamente específicos y socialmente estructurados, ⁴⁷⁵ horizontes en los cuales ellos quisieron y, en la medida de sus posibilidades, pudieron navegar.

⁴⁷⁴ Giménez, 2000: 63-65

⁴⁷⁵ Siguiendo la definición de cultura de Giménez, 2002 a: 18-19

CONCLUSIONES

Hablar sobre la identidad y las representaciones sociales contenidas en una cultura musical como lo es el Canto Cardenche, implicó varias cosas. Primero me enfoqué en lo que el fenómeno en sí mostraba a simple vista y luego en lo que podía extraer de sus niveles más profundos, obteniendo los siguientes resultados. Como cultura musical **el Canto Cardenche engloba siete prácticas diferentes entre sí**, las cuales por su contenido pueden ser agrupadas bajo tres aspectos; el religioso (pastorelas, alabanzas y alabados), el social (canción cardenche y canción acardenchada) y el político (tragedias y corridos acardenchados). Las dimensiones social y política fueron ricamente escudriñadas, descubriendo que desde el punto de vista estrictamente literario presentan combinaciones de versos y estrofas de lo que se consideran estilos cultos y populares, todo esto a través de una probable circulación social de las formas cultas de la poesía española hacia esta tradición que se apropió marcadamente de estas formas y que se presume característica de un peonaje agrícola subalterno. De esta apropiación fructificaron por lo menos **cinco rasgos sumamente distintivos**: 1) esta tradición se canta de manera polifónica y a capella (sin acompañamiento de instrumentos); 2) la copla es su base y 3) la estrofa enlazada es quizá uno de los productos más genuinos de esa apropiación; 4) así como el efecto de acardenchar la rima y la música (arrastrar o alargar en el tiempo las notas para intensificar las vocales y “desbordar” la rima hacia otros versos) también le imprime su propio carácter sonoro a esta cultura musical; 5) que bien podríamos situarla como un “paso intermedio” entre el son tradicional (de antecedentes coloniales) y la canción formal (del México Independiente y moderno), pues al retomar coplas, compases, tonos y modos (sobre todo el Mayor para interpretar temáticas de nostalgia y tristeza) así como la estructura armónica de otras piezas musicales para reestructurar las propias, el Canto Cardenche rompe al mismo tiempo con la estructura general de la canción formal y la de los sonos tradicionales de México.

Es por ello que en la tradición cardenchera detecté sedimentos de épocas y regiones diferentes a través de sus rasgos literarios y musicales, formando una especie de **filiación musical** pero no sólo por una difusión de cantos o de pedazos de estos, de sus conjuntos o cancioneros, o de la “aclimatación” de sus elementos, sino porque la configuración de la Comarca Lagunera sufre un proceso parecido al de los grandes

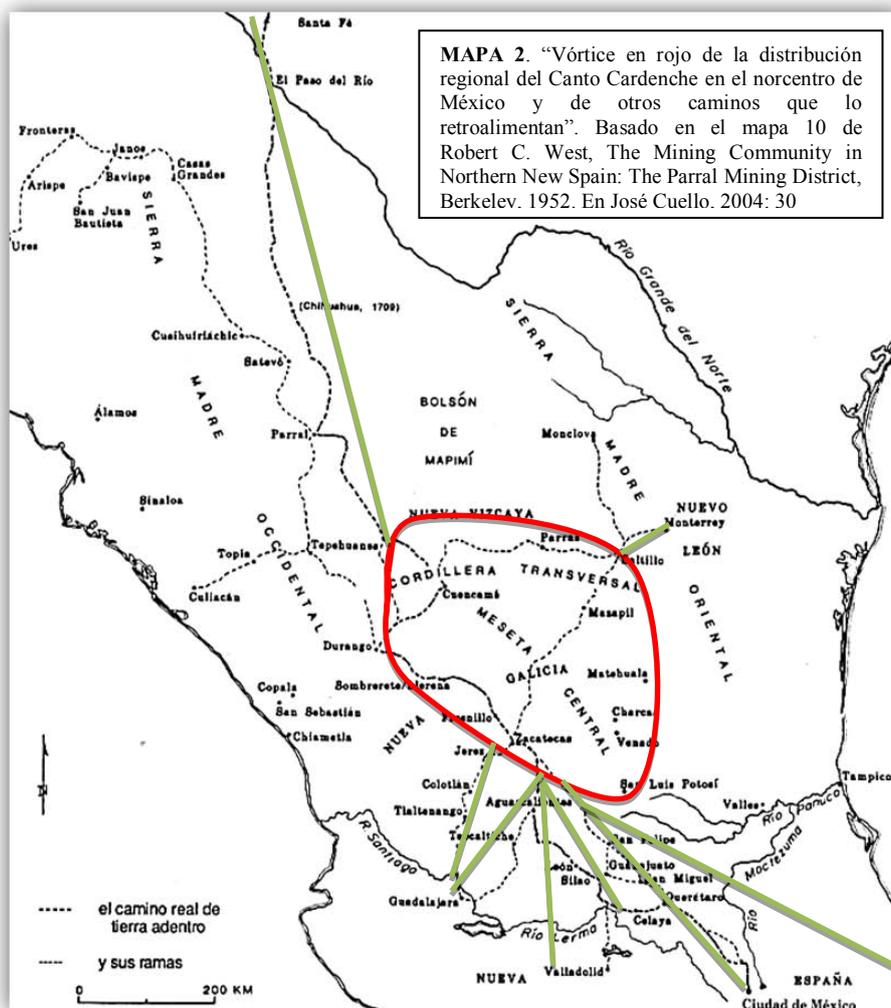
centros de irradiación de cambios (metrópolis y puertos) donde hay un intenso va y ven de personas, entre quienes se gesta una matriz cultural que da un soporte similar, aunque no idéntico, a las representaciones de lo que se canta, como a continuación presento.

La tradición cardencheira elige primordialmente las metáforas de la mujer como hermosa y pura flor, trigueña y paloma, y del hombre como ave viajera y gallo valeroso. Así el valor principal en la mujer es su pureza (social y sexual) y en el hombre es la valentía / honor y su condición de viajante. De tal modo que lo que subyace de la serie de cantos englobados en sus dimensiones social y política, son un **conjunto de prescripciones que orientan a los actores sociales** copartícipes de dicha cultura musical que es posible enunciar de la siguiente manera: «cualquier hombre valiente que migró o está separado de su tierra puede cortejar o buscar el amor de una bella y pura mujer/mujeres al ser fiel al orden social establecido (del matrimonio o la unión de hombre/mujer), ya sea que regrese o no a su tierra natal, en caso de que ocurra la infidelidad de ella puede despreciarla, separarse y/o matarla. En este navegar o migrar, el hombre al tener amistad con otro hombre puede ser traicionado por este último, lo cual justifica al primero para asesinarlo y recuperar su honor. Se considera traición al romper la alianza entre hombres establecida por lazos de parentesco, amistad o políticos, o al quebrantar los lazos por infidelidad amorosa en dos modalidades: la poligamia femenina (mujer + hombres solteros/casados) y la traición del amigo (amigo + esposa/novia a esposo/novio/amigo)». Este sentido interno implícito en los cantos mostró las posibilidades para la acción suficientes y necesarias para la expresión, reafirmación y por lo tanto representación de una colectividad masculina o de cierto grupo de hombres trabajadores, lo cual considero abasteció en gran manera “el material” para la construcción de una **identidad social** la cual resalta reiterativamente el estado de separación entre el hombre y la mujer amada, la familia, los amigos, la libertad, la tierra de origen, entre otros aspectos. Por su parte, en la dimensión religiosa también aparecen prescripciones sociales sobre todo acerca del matrimonio, las relaciones interpersonales, la virginidad, la música, el trabajo, pero sobre todo de la masculinidad a través de la comparación entre dos de sus personajes, Parrado y el Ranchero, donde este último porta una identidad muy parecida a la voz masculina encontrada en el resto de las piezas sociales y políticas del Canto Cardenche. En cuanto a los espacios femeninos para esta tradición musical, la intervención de las mujeres

quedó reservado en la dimensión religiosa principalmente en sus papeles de Gila o alabanceras.

Por otra parte, el recorrido histórico probable del Canto Cardenche ha sido a través de tres grandes momentos, en una región de fronteras móviles donde la Laguna colonial (cercana a Parras) posteriormente se extendió hacia el oeste y formó la moderna comarca de Torreón-Gómez Palacio-Lerdo. Un primer momento para el Canto Cardenche fue el de su **gestación** que propongo abarca los años finales del siglo XVIII (cuando sucede la transformación de la territorialidad nómada en una territorialidad española sedentaria, se incrementa la población no nativa y la polifonía religiosa continúa propagándose en las haciendas y se intensifica la actividad comercial de la feria de Saltillo) y la primera mitad del XIX (debido a la fuerte difusión de las músicas y danzas por el incremento y mayor circulación comercial en todo el país). Un segundo momento nos habla de un periodo de **consolidación** del Canto Cardenche como tradición, llevado a cabo durante la segunda mitad del siglo XIX y parte del siglo XX, donde las reformas políticas, el surgimiento del modelo de producción algodonero a gran escala y el aprovechamiento del río Nazas favorecieron una fijación regional debido al sentido reivindicativo de “lo propio” que los laguneros fueron arraigando a manera de provincia folklórica en términos musicales. Dicha “**provincia cardenche**” de la que encontré evidencia histórica y etnográfica, se expande o irradia hacia otras tierras fuera de la Laguna y la presento con un vórtice en rojo de la distribución regional del Canto Cardenche en el norcentro de México (mapa 1), donde señalo el área esencialmente de los puntos extremos del norte de San Luis Potosí, del norte de Zacatecas, del este de Durango y del sur y suroeste de Coahuila, como lo son los poblados de: Charcas (S.L.P.); Juan Aldama, Miguel Auza (Zacatecas); El Retoño, Mapimí, Simón Bolívar, Cuencamé, León Guzmán, San Jacinto, Veintiuno de Marzo, La Loma, Sapioríz (Durango); el cañón de Jimulco, La Flor de Jimulco, Montealegre, La Palma, La Paz, Torreón, Matamoros, Parras, Viesca, Saltillo y la zona conocida por Derramadero (Coahuila). Sin embargo aún falta explorar las regiones del oeste de Nuevo León y el sureste de Chihuahua. En el mapa 1 podemos identificar varios corredores cuyas poblaciones también podrían estar implicadas en el Canto Cardenche, a saber: el corredor Parras-Saltillo/San Esteban-Monterrey, el camino San Luis Potosí-Charcas-Matehuala-Mazapil-Saltillo, el corredor Guadalajara-Tlaltenango-Colotlán-

Jeréz-Zacatecas-Mazapil-Saltillo, el camino Parras-Cuencamé-Durango y el camino Zacatecas- Fresnillo-Llerena(hoy Sombrerete)-Durango-Cuencamé, y otros que se perfilan hasta el siglo XIX como el de Zacatecas-Fresnillo-Juan Aldama-Jimulco-Lerdo. Cabe agregar que al mapa 1 podemos sumarle otros caminos de retroalimentación (mostrados en verde, y presentados como mapa 2) concretamente por la evidencia encontrada de piezas procedentes de Tlaxcala, Guanajuato, Jalisco, General Terán N.L., Michoacán, Zacatecas, Querétaro, San Luis Potosí y Veracruz, e incluso de Nuevo México, con las cuales el Canto Cardenche comparte manifestaciones, frases o versos ya en el siglo XX, pero conservando sus límites a partir principalmente de la polifonía a capella, pues si bien en los caminos señalados en verde aparecen algunas piezas musicalizadas, en toda el área marcada en rojo el canto a voces sin acompañamiento de instrumentos define claramente la construcción social de un espacio rastreable a través de la cultura musical cardenche:



Por otra parte y sin lugar a dudas, la emergente nación mexicana permitió una mezcla sonora muy fructífera donde muchos de los estilos cultos y populares convivieron y se influyeron mutuamente. Mientras que la introducción de los medios masivos del siglo XX, las nuevas necesidades identitarias regionales e institucionales y los nuevos discursos de las políticas culturales le dieron un nuevo giro a la tradición, provocando un tercer momento, el de su **institucionalización**, ocupándose actualmente de difundir nacional y transnacionalmente sólo a una de las siete manifestaciones de esta tradición: la canción cardenche.

Una vez examinados esos periodos de gestación y consolidación, en cuanto al peonaje puedo concluir que fue el sector poblacional con mayor movilidad tanto en el virreinato como en la época moderna. En las haciendas norteñas coloniales los peones ocuparon una posición laboral poco prestigiosa, al no ser considerados una casta o al no estar insertos directamente en el núcleo familiar de sus amos (como en el caso de los mozos y sirvientes negros, o los tlaxcaltecas). Los peones o jornaleros agrícolas permanentes o temporales se insertaron en la escala social de una forma muy susceptible a los cambios según el contratante de sus servicios. Sin embargo esto no fue un impedimento para recurrir al uso de prácticas y símbolos que los unificara y que les ayudara a cubrir las necesidades de reconocimiento social como un grupo de hombres diferente a otros. Es por ello que el conjunto de cantos que conforman **la tradición del Canto Cardenche fue uno de los medios para entablar una relación identitaria en la Laguna sencillamente como “hombres peones”, debido a que esta representación les proveyó fuertemente una pertenencia a un grupo y a ciertos espacios físicos o prácticas espaciales** (principalmente periféricos como los basureros, las labores, los potreros, etc., aunque estuvieran en diferentes haciendas) en los que se vincularon y sobre los cuales ejercieron su hacer cotidiano y sus creencias. Dicha identidad tuvo por motor una orientación común hacia la acción inclinada hacia los aspectos de género y de clase subalterna.

Los documentos históricos presentados me permitieron ilustrar el espacio vivido o los espacios de representación en los cuales algunos hombres a través de su contexto “ejercieron” principalmente su identidad de género, de clase y en ocasiones étnica, además de la codificación social necesaria para entender estas identidades y las consecuencias legales esperadas y sucedidas al transgredir “el deber ser” del hombre en

general y del hombre peón o jornalero en particular. Resaltando que la tradición musical de los peones frecuentemente resultó menospreciada por los grupos poderosos, por considerarlas espacios de representación o de resistencia con el potencial de ser escenarios para el encuentro de “ciertos” hombres que ocasionaban “escándalo público”. Un puñado de voces diferentes bien podía oírse al entonar los cantos polifónicos por la noche “en una rueda de hombres” en las festividades o páramos de los ranchos, villas o haciendas donde asistían principalmente los trabajadores agrícolas, ya fuesen fijos o eventuales. “Esos hombres”, y no otros, compartían una serie de rasgos que sostuvieron su representación, a saber: una posición subalterna en la escala social; el tiempo del descanso laboral; el consumo de bebidas alcohólicas; la apropiación de los espacios físicos periféricos al patrón (o a algunos pobladores, excepto al de la mujer a cortejar) o previamente acordados; la concesión para la poligamia masculina; el estigma de mal hombre-mal hijo; la presencia de elementos y reglas intrínsecas en cuanto al honor y la valentía; la perspectiva masculina del cortejo, el matrimonio, la amistad y el orden familiar; la expresión de un mismo sentir que evocaba el recuerdo de un va y ven o un destierro, todo esto a través del conocimiento y el disfrute de una “forma” de cantar hecha exclusivamente con voces de varones. Así **la tradición musical del Canto Cardenche pudo funcionar como una estrategia identitaria de resistencia, volviéndola un emblema de contraste ante otros grupos de clases sociales diferentes. Esta identidad colectiva precisó ser representada con la forma de tradición o “costumbre de la gente de los ranchos” para orientar a sus actores en el marco de la interacción social.** De tal manera que la organización social de lo que significó ser peón fue encarnado en su tradición musical, por ello la presencia misma del Canto Cardenche es una prueba indiscutible de que un grupo social de posición subalterna fue contrastado histórica y progresivamente con otros grupos que entraron en contacto en la región norcentral de México.

BIBLIOGRAFÍA⁴⁷⁶

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, David, *Las colonias tlaxcaltecas de Coahuila y Nuevo León en la Nueva España*, Archivo Municipal de Saltillo, Ayuntamiento de Saltillo-1991-1993, Talleres Gráficos de Salvador Impresor, Saltillo Coahuila, México, 1991, 303 p.
- ALESSIO ROBLES, Vito, *Acapulco, Saltillo y Monterrey en la historia y en la leyenda*, Ed. Porrúa, México, D.F., 1978, 50 p.
- ALONSO, Marina, *La invención de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*, Editorial Sb, Buenos Aires, Argentina, 2008, 160 p.
- ALTHUSSER, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos de estado / Freud y Lacan*. Nueva Visión, Buenos Aires, (1969) 2003, 95 p.
- ANNINO Antonio y François-Xavier Guerra (Coords.), *Inventando la nación*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2003, 694 p.
- BEALS, Ralph L., *The comparative ethnology of northern Mexico before 1750*, Cooper Square Publishes, Inc., New York, 1973, 225 p.
- BEHAR, Ruth, *Las visiones de una bruja guachichil en 1599. Hacia una perspectiva indígena sobre la conquista de San Luis Potosí*. Departamento de Publicaciones de El Colegio de San Luis, S.L.P., México, 1997.
- BERISTÁIN, Díaz Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, Editorial Porrúa, México, 2004, 520 p.
- BOURDIEU, Pierre, *Sociología y cultura*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo, Serie Los Noventa, México, 1990, 317 p.
- CANCIONERO NORTEÑO, *Los éxitos de José Alfredo Jiménez*, Edición especial, parte primera, s/a, pp. 28
- CÁRDENAS, Ignacio, “Murió Don Eduardo Elizalde, músico cardencherero de Sapioriz”, en el diario *La Opinión*, Milenio, Lunes 10 de febrero, Torreón, pp. 38.
- CARRETER, Fernando Lázaro, *Cómo se comenta un texto literario*, Ediciones Cátedra, Crítica y Estudios Literarios, Madrid, 2003, 205 p.

⁴⁷⁶ Las referencias con las cuales se formó el *Anexo A. Construcción del Corpus de Análisis*, están indicadas con una clave al final para ser identificadas. Además otras fuentes también llevan una clave al final para su manejo más eficaz en la tesis.

- CASTAÑÓN, Carlos, “La mirada de los migrantes en la historia de Torreón”, en *Torreón Ciudad Centenaria. Antecedentes, fundación y desarrollo*, Tomo 1, Editorial La Opinión, S.A., Torreón, Coahuila, México, 2006, 317 p.
- CASARES, Rodicio Emilio (Coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Tomos 3 y 7, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999, pp. 176.
- CÁZARES, Juan Francisco, “La música popular”, en *Torreón Ciudad Centenaria. Antecedentes, fundación y desarrollo*, Tomo 2, Editorial La Opinión, S.A., Torreón, Coahuila, México, 2006, 317 p.
- CERUTTI, Mario y Oscar Flores, *Espanoles en el norte de México. Proprietarios, empresarios y diplomacia (1850-1920)*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de Filosofía y Letras: Universidad de Monterrey, División de Ciencias Jurídicas, Departamento de Ciencias Sociales, Grafo Print, Monterrey N.L., México, 1997, 274 p.
- CERUTTI, Mario y María I. Saldaña, *Vascos, agricultura y empresa en México. Rafael Arocena: La siembra comenzó en La Laguna*. Universidad Iberoamericana Laguna, Fundación E. Arocena, Miguel Ángel Porrúa Ed., México, 1999, 254 p.
- CIRESE, Alberto, *Cultura hegemónica y culturas subalternas*, Universidad Autónoma del Estado de México, Estado de México, 1997, 272p.
- CONSEJO NACIONAL DE CULTURAS POPULARES, Dirección General de Culturas Populares, Unidad Regional de Culturas Populares La Laguna y Ayuntamiento de Torreón Coahuila 1991-1993, *La pastorela. Tradición escénica de la Laguna*, Editorial del Norte Mexicano, Torreón Coahuila, 1992, 144 p. [clave: URCPastorela]
- CONTRERAS, Gildardo, “La fundación de Torreón”, en *Torreón Ciudad Centenaria. Antecedentes, fundación y desarrollo*, Tomo 1, Editorial La Opinión, S.A., Torreón, Coahuila, México, 2006, 317 p.
- CORONA, Páez Sergio Antonio, *San Juan Bautista de los González. Cultura material, producción y consumo en una hacienda saltillense del siglo XVII*, Colección Papeles de Familia, Universidad Iberoamericana Plantel Laguna, Archivo Municipal de Saltillo, Editorial del Norte Mexicano, Torreón, Coahuila, 1997, 149 p.
- , *Apuntes sobre la educación jesuita en La Laguna: 1594-2007*, Universidad Iberoamericana Torreón, Coahuila, México, 2008, 106 p.
- , *El país de la Laguna. Impacto hispano-tlaxcalteca en la forja de la Comarca Lagunera*, Parque España de la Laguna, S.A. de C.V., Club Deportivo Hispano Lagunero, A.C., Consejería de Trabajo de la Embajada de España en México, Grupo Peñoles, Grupo Soriana, Grupo Modelo, Sanatorio Español, Torreón, Coahuila, México, 2011 a (2006), 161 p.
- , *Apuntes sobre la educación jesuita en La Laguna: 1594-2007*, Universidad Iberoamericana, Torreón, Coahuila, 2008, 106 p.

- , *La vitivinicultura en el pueblo de Santa María de las Parras. Producción de vinos, vinagres y aguardientes bajo el paradigma andaluz (siglos XVII y XVIII)*, Parque España de la Laguna, S.A. de C.V., Club Deportivo Hispano Lagunero, A.C., Consejería de Trabajo de la Embajada de España en México, Grupo Peñoles, Grupo Soriana, Grupo Modelo, Sanatorio Español, Torreón, Coahuila, México, 2011 b, 357 p.
- COURTÉS, Joseph, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación. Estudio preliminar de A. J. Greimas*, Hachette, Buenos Aires, Argentina, 1980 (1976), 143 p.
- CUELLO, José, *El norte, el noreste y Saltillo en la historia colonial de México*, Archivo Municipal de Saltillo, Ayuntamiento de Saltillo-1990, Talleres Gráficos de Salvador Impresor, Saltillo Coahuila, México, 1990, 190 p.
- , *Saltillo Colonial. Orígenes y formación de una sociedad mexicana en la frontera norte*, Archivo Municipal de Saltillo, Universidad Autónoma de Coahuila, Saltillo, Coahuila, México, 2004, 299 p.
- CHAMORRO, J. Arturo, *La música popular en Tlaxcala*, Dirección General de Culturas Populares, La Red de Jonás, Premio Editores, México, D.F., (1983) 1985, 85 p.
- CHÁVEZ, Jorge, “De gente ruda a gente sencilla. Símbolo del hombre norteño”, en *Antropología del Desierto. Paisaje, naturaleza y sociedad*, Rafael Pérez-Taylor, Miguel Olmos Aguilera y Hernán Salas Quintanal (editores), Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM y El Colegio de la Frontera Norte, México D.F., 2007, pp.163-177
- CHURRUCA, Agustín, Héctor Barraza, Ana María Esparza Serrato, Mayela Sakanassi, *El sur de Coahuila antiguo, indígena y negro*, Parras, Archivo Matheo, Coahuila, México, 1991, 231 p.
- , Héctor Barraza, Gildardo Contreras y Mayela Sakanassi, *El sur de Coahuila en el siglo XVII*, Ayuntamiento Municipal: Programa Arte y Cultura, Editorial del Norte Mexicano, Torreón, Coahuila, México, 1994, 318 p.
- CHONG López, Blanca, y Roberto López Franco, “La reliquia: un referente identitario de lo lagunero”, Universidad Autónoma de Coahuila, ponencia presentada en *XXIII Encuentro Nacional Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación*, Memoria de la Mesa Comunicación Intercultural, Pachuca, Hidalgo, 2011.
- DÁVILA, Jesús, *Crónica del Saltillo Antiguo. De su origen a 1910*. El autor, Talleres de Impresora Saltillo, Coahuila, México, 1974, 139 p.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA, Real Academia Española, Quinta Edición, Madrid en la Imprenta Real, 1817, 919 p.

- DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE MÚSICA EN MÉXICO, Gabriel Pareyón, Tomo 1 y 2, Universidad Panamericana, campus Guadalajara, Impresores de Guadalajara, Jalisco, México, 2007.
- DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURAS POPULARES, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Unidad Regional La Laguna y Ayuntamiento de Torreón, *La canción cardenche. Tradición musical de la Laguna*, Editorial del Norte Mexicano, Torreón, Coahuila, 1991, 141 p. [clave: DGCP]
- , Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Subdirección de Unidades Regionales, Ayuntamiento de Torreón Coahuila 1991-1993, *Las Pastorelas. Tradición escénica de la Laguna*, Editorial del Norte Mexicano, Torreón, Coahuila, 1992, 44 p.
- DOMÍNGUEZ, Francisco, *Investigación Folklórica en México*, vol. 1, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, México D.F., 1962, 383 p.
- DURÓN, Jiménez Martha, *Hombres y desempeños en Saltillo durante el Virreinato*, Archivo Municipal de Saltillo, Coahuila, 2001, p. 211
- EQUIPO “Cahiers evangile”, *Iniciación en el análisis estructural*, Cuadernos Bíblicos 14, Editorial Verbo Divino, Estella (Navarra), España, 1982 (3ª. edición), 58 p.
- FLORES, D. Alfonso (Compilador), *La canción cardenche. Tradición musical de La Laguna*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Sevilla Editores, México D.F., 2007, (1991, 1993), 143 p. [Es el mismo que el cancionero *La canción cardenche. Tradición musical de la Laguna*, de clave: DGCP]
- FLORESCANO, Enrique, *Etnia, Estado y Nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*, Nuevo Siglo Aguilar, México, D.F., 1997, 512 p.
- FOUCAULT, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, México, Gedisa, 1983. 192 p.
- GAMBOA Ramírez, Ricardo, “Campo y ciudad en México (1780-1910)” En Semo, Enrique (Coord.), *Historia de la cuestión agraria mexicana*, Siglo XXI Editores, Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México, México, 1998, pp. 165-237.
- GANOT, Jaime y Alejandro Peschard, *Las poblaciones indígenas de Durango a través de la historia*. Instituto de Cultura del Estado de Durango, Museo de Arqueología de Durango, Durango, Dgo., México, 2000, 40 p.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Dirección General de Vinculación Cultural (DGVC), Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, Instituto Estatal de Cultura- Tabasco, Instituto Veracruzano de Cultura, Secretaría de Cultura de Oaxaca, Encuadernadora Progreso, México, D.F., 2009 (2006), 311 p.

- GIMÉNEZ, Gilberto, *La teoría y el análisis de la cultura*, Dirección General de Investigación Científica y Superación Académica, SEP, Programa Nacional de Formación de Profesores Universitarios en Ciencias Sociales, México, 1987, 735 p.
- , “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, en *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*, Guillermo Bonfil Batalla (et al.), José Manuel Valenzuela Arce (coord.), El Colegio de la Frontera Norte, Plaza y Valdés Editores, México, 2000 (1992), pp. 45-78
- , “¿Culturas híbridas en la frontera norte?” en *Senderos del pensamiento social*, Flores Fátima (coord.), Facultad de Psicología, UNAM, México D.F., 2002 (a).
- , “Paradigmas de identidad”, en Aquiles Chihu Amparán (Coord.), *Sociología de la identidad*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2002 (b), pp. 35-62
- GONZÁLEZ, Alfonso, *Lítica Lagunera*. Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, s/l, s/a, s/p.
- GREIMAS, Algirdas J., *Del Sentido II Ensayos Semióticos*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1989, 290 p.
- GRUPO de Entrevernes, *Análisis semiótico de los textos. Introducción, teoría, práctica*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1982 (1979), 289 p.
- HÉRITIER, Françoise, *Masculino/Femenino. El pensamiento de la diferencia*, Ariel Antropología, Barcelona, España, 2002 (1996), p. 319
- HERNÁNDEZ Elizondo, Roberto C., “Comercio e industria textil en Nuevo León. 1852-1890. Un empresario: Valentín Rivero.” En Cardoso, Ciro F. S. (Coord.) *Formación y desarrollo de la burguesía en México*. Siglo XIX editores, México, 1978. pp. 267-286.
- HERNÁNDEZ Torres, Arnoldo, “La feria de Santiago del Saltillo. Encrucijada de vendimias, fiestas religiosas y diversiones populares, 1777-1815”, *Provincias Internas*, Simposio de Historia “El Noreste en Vilo”, homenaje al doctor Luis González y González, Centro Cultural Vito Alessio Robles, Gobierno del Estado de Coahuila, 2006, pp. 97-117.
- HOBBSBAWM Eric y Terence Ranger, *The invention of tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, London, 1983, 320 p.
- HUALDE, José Ignacio, Antxon Olarrea y Anna María Escobar, *Introducción a la Lingüística Hispánica*, Cambridge University Press, Artes Gráficas Toledo, Madrid, España, 2003 (2001), 371 p.
- HURTADO, Edgar, “Aproximación al estudio de las sociedades rancheras”, en *Historia, grafía e imágenes de Tierra Adentro. Nueve ensayos sobre el norte*

colonial, Salvador Bernabéu (Coord.), Archivo Municipal de Saltillo, Coahuila, México, 1999, pp. 159-177.

JÁUREGUI, Jesús y Carlo Bonfiglioli (Coord.) *Las danzas de Conquista I. México Contemporáneo*, CONACULTA y Fondo de Cultura Económica, México, 1996, 461 p.

JIMÉNEZ Moreno, Wigberto, “Tribus e Idiomas del Norte de México”, *El Norte de México y el Sur de Estados Unidos*, Tercera Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América, Sociedad Mexicana de Antropología, Castillo de Chapultepec, México D.F., 25 de agosto a 2 de septiembre de 1943, pp.121-133

KIRCHHOFF, Paul, “Los Recolectores-Cazadores del Norte de México”, *El Norte de México y el Sur de Estados Unidos*, Tercera Reunión de Mesa Redonda sobre Problemas Antropológicos de México y Centro América, Sociedad Mexicana de Antropología, Castillo de Chapultepec, México D.F., 25 de agosto a 2 de septiembre de 1943, pp. 133-146

LASTRA, Yolanda, *Sociolingüística para hispanoamericanos. Una introducción*, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, México D.F., 2003 (1992), 522 p.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y Leonardo López, *El pasado indígena*, El Colegio de México, Coedición Fideicomiso Historia de las Américas y Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p 306.

LÓPEZ, Cristóbal, “Leyendas indígenas en la oralidad de Nuevo León: India cautiva y el viento del norte, El indio Pedro José” en revista *Actas*, Vol. II, Número 3, Enero-Junio, Revista de Historia de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 2003, pp. 38-54

LOTMAN, M. Iuri, *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Edición de Desideiro Navarro. Frónesis Cátedra, Univertitat de València, Madrid, 267 p.

LOZANO, Héctor, *Polifonía de la región lagunera: polifonía religiosa y el canto cardenche*. Tesis de Licenciatura en Etnomusicología, Escuela Nacional de Música (ENM) UNAM, México, 2002, 207 p. [clave: TESLozano]

MARTÍNEZ MORALES, Juan Antonio, *Arenitas del Nazas. Prócoro Castañeda Casales, Su vida y su obra musical 1899-1980*, Gobierno del Estado de Coahuila, Saltillo, Coahuila, México, 2007, 143 p.

MARTÍNEZ, Roberto, “Canto Cardenche: un sentido lamento de peón”, en revista *Fronteras*, Año 4, Volumen 4, Número 13, CNCA, México, 1999, pp.13-17.

- MENA, José M., “Los medios de comunicación” en *Torreón Ciudad Centenaria. Antecedentes, fundación y desarrollo*, Tomo 2, Editorial La Opinión, S.A., Torreón, Coahuila, México, 2006, 317 p.
- MENDOZA, Vicente T. y R. R. de Mendoza, Virginia, *Folklore de San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, México D.F., 1952, 498 p.
- , *Panorama de la Música Tradicional de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, 257 p.
- , *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios del Folklore 5, México, 1986, 776 p.
- , *El Romance Español y el Corrido Mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 832 p.
- , *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, 1998 (1961), 637 p.
- MIER, Raymundo, “Las taxonomías del desprecio. Vicisitudes en la historia de la Antropología en México”, en *La historia de la Antropología en México. Fuentes y transmisión* (comp.) Mechthild Rutsh, Plaza y Valdés, UIA, INI, México, 1996.
- MONTES DE OCA, Francisco, *Teoría y técnica de la literatura*, Editorial Porrúa, México, 2003, 217 p.
- MONTFORT RUBÍN, Carlos, *La cultura del algodón. Torreón de la Laguna*, Torreón, Coahuila, México, 1997.
- MORENO, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial Mexicana, México D.F., 1989 (1979), 280 p.
- MOSCOVICI, Serge, *El psicoanálisis, su imagen y su público*, Editorial Huemul, Buenos Aires, 1979 (1961), 366 p.
- MURATALLA, Benjamín, “En el lugar de la música. Testimonio Musical de México” en *Música Tradicional: raíces, trayectoria y encuentros históricos*, Tomo II, revista *Antropología*, Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Núm. 86, Nueva Época, Mayo-Agosto, 2009, pp.142-144
- PALACIOS, Montserrat, *De lo dicho: el silencio o la certeza y el desliz. La canción cardenche de Sapioriz, Durango. Voz, espacio-tiempo y silencio*, Tesis de licenciatura en etnomusicología, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., 2007, 417 p. [clave: TESPacios]
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México, CIESAS, 2007; 321 pp.

- PLANA, Manuel, *El Reino del algodón en México. La estructura agraria de La Laguna (1855-1910)*. UANL-UIA-Centro de Estudios Sociales y Humanísticos de Saltillo, Monterrey, 1996, 279 p.
- PORTIELLI, Huges, *Gramsci y el Bloque Histórico*, Siglo XXI Editores, México, D.F., (1973) 2003, 165 p.
- RÍOS de los, Francisco Emilio, *Nahuatlismos en el habla de la Laguna*, Centro de investigaciones Históricas y Literarias de la Casa de la Cultura de Torreón, Colección Tierra que fue Mar, Programa Cultural Enlace Lagunero, Torreón, Coahuila, 1991.
- RIVERA, Bernal Santiago, “Peteneras, Palomos y Versos Compartidos”, ponencia presentada el 12 de abril del 2012 en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Dentro del Curso: *Guerrero y Sones de tarima*, impartido por el grupo Yolotecuani del 10-13 de abril del 2012, México, D.F.
- ROJAS Ruiz, Minerva, *El canto cardenche: sus modos culturales de producción*, tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, FFyL-UNAM, México, 2008, 118 p., [clave: TESRojas]
- ROMERO, Jesús C., *Durango en la evolución musical de México*. Conferencia sustentada por Jesús C. Romero en el Instituto Juárez de la ciudad de Durango en el VIII Congreso Mexicano de Historia, México, 1949, 55 p.
- ROMERO, Nadia, *Cenzontles del Nazas. La canción cardenche en el ejido de Sapioriz, Durango: un depósito de la memoria colectiva, 1940 - 1960*. Tesis de Maestría en Antropología FFyL, IIA, UNAM, 2009, 232 p. [clave: TESRomero]
- , “Ensamblajes epistemológicos... o la construcción del conocimiento sobre la polifonía lagunera”, en el VI Foro de Música Tradicional del Museo Nacional de Antropología e Historia (2010), revista *Antropología*, Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Núm. 91, Nueva Época, Enero-Abril, 2011, pp. 72-77
- SALAS, Hernán, *Antropología, estudios rurales y cambio social. La globalización en la región lagunera*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 2002, 334 p.
- , “Los sujetos sociales en el espacio lagunero” en *Antropología, estudios rurales y cambio social. La globalización en la región lagunera*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 2002, pp. 263-265
- , “El rancharo: de la ilusión algodonera a la presencia de la industria lechera y maquiladora” en *Antropología, estudios rurales y cambio social. La globalización en la región lagunera*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 2002, pp. 265-281
- , *El Río Nazas. Historia de un patrimonio lagunero*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, 2011, 213 p.

- SALDÍVAR, Gabriel, *Historia de la Música en México*, Secretaría de Educación Pública, Ediciones Gernika, México, D. F., 1987, 380 p.
- SANTAMARÍA, Francisco, *Diccionario de Mejicanismos*. Editorial Porrúa, sexta edición, Méjico, 2000, 1207 p.
- SANTOS, Milton, *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. Razón y emoción*. Editorial, Ariel, S.A., Barcelona, España, 2000 (1996, 1997), 238 p.
- SCOTT, James, *Los dominados y el arte de la resistencia*, Editorial Era, México D.F., 2000, 324 p.
- SCOTT OFFUTT, Leslie, *Una sociedad urbana y rural en el norte de México: Saltillo a fines de la época colonial*, Archivo Municipal de Saltillo. R. Ayuntamiento de Saltillo 1991-1993, Librería portales, Saltillo, Coahuila, 1993, 193 p.
- SEGO, Eugene, *Un homicidio del siglo XVI en Tlaxcalilla: el caso de Pascualillo*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 1997, 31 p.
- SEVILLA, Amparo, *Danza, cultura y clases sociales*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1990, 283 p.
- SHERIDAN, Prieto Cecilia, *Anónimos y Desterrados. La contienda por el "sitio que llaman de Quauyla", siglos XVI-XVIII*, Ciesas, Miguel Ángel Porrúa, México, D. F., 2000, 389 p.
- SOLÍS, Eustaquio Celestino, *El Señorío de San Esteban del Saltillo. Voz y escritura nahuas. Siglos XVII Y XVIII*, Archivo Municipal de Saltillo. R. Ayuntamiento de Saltillo 1991-1993, Saltillo, Coahuila, 1991, 193 p.
- TRAPERO, Maximiano, *Religiosidad Popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica*, Frente de Afirmación Hispanista, A.C., México, 2011, 781 p.
- TURNER, Víctor, *La selva de los símbolos*, 4ª. Ed., Siglo XXI, México, D.F., 1999, 445 p.
- UNIDAD REGIONAL DE CULTURAS POPULARES, Durango, Dirección General de Culturas Populares (DGCP), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), Instituto de Cultura del Estado de Durango (ICED), Encuentro de la Comarca Lagunera, Campaña Nacional por la Diversidad Cultural de México, *La canción cardenche. Tradición musical de La Laguna*, CNCA y DGCP, México, D.F., s/a, [clave: CDomene]
- UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE COAHUILA, *Felipe Valdés Leal, Cancionero*, 2ª. Edición. s/a, número de referencia: 784.7721, V.145, 116 p.

- URDAIBAY, José Luis, *Cardenhero. Las voces quemadas*, Gobierno del Estado de Coahuila, Saltillo, México, 1996, 123 p. [clave: URDAIBAY]
- VARGAS-LOBSINGER, María, *La Hacienda de la Concha, una empresa algodonera de la Laguna 1883-1917*, UNAM, México, 1984, 166 p.
- VALDÉS, Dávila Carlos Manuel, *La gente del mezquite. Los nómadas del noreste en la colonia*, CIESAS-INI, México, 1995, 279 p.
- , *Sociedad y delincuencia en el Santillo colonial*, Archivo Municipal de Saltillo, Talleres Gráficos de Salvador Impresor, Saltillo, Coahuila, México, 2002, 127 p.
- , *Los bárbaros, la Corona, la Iglesia: Los indios nómadas del noreste mexicano frente a la sociedad hispánica*, Tesis de Doctorado en Estudios Ibéricos y Latino-Americanos, Université de Perpignan, Centre de Recherches Ibériques et Latinoaméricaines, Faculté de Lettres et Sciences Humaines, Perpignan, Francia, 2005, 311 p.
- VALDÉS, Dávila Carlos Manuel e Ildefonso Dávila, *Esclavos negros en Saltillo. Siglos XVII-XIX*, R. Ayuntamiento de Saltillo 1988-1990, Archivo Municipal de Saltillo, Universidad Autónoma de Coahuila, 1989, 159 p.
- VEGA, Carlos, *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina, 1944, 353 p.
- WEBER, Max, *Economía y Sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, 1237 p.

FUENTES SONORAS Y AUDIOVISUALES

- AYUNTAMIENTO MUNICIPAL 2006-2009 y Archivo Municipal: Eduardo Guerra, CD *Coloquio de Informantes para la Historia Oral de Torreón*, agosto de 1990 y julio de 1992, Torreón, México, 2007
- CONSEJO PARA LA CULTURA Y LAS ARTES DE NUEVO LEÓN (CONARTE), *Música mexicana con arte. Memoria del 1er Festival de música tradicional mexicana*, Monterrey, Nuevo León. CD, CONARTE y Watana Records, Nuevo León, México, 2002 [clave: MmARTE]
- DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURAS POPULARES, Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, Dirección General de Culturas Populares Unidad Regional La Laguna. *La canción cardenche*. Producción José Luis Urdaibay, video formato VHS, 39 min, Sapioriz, Durango, México, 1991 (aprox.) [clave: VideoDGCP]
- FLORES Domene, Alfonso (coord.), Unidad Regional La Laguna, *La Canción Cardenche*, Dirección General de Culturas Populares, Sistema Estatal de Educación SECyD-Cultura, PACMYC Programa Nacional de Apoyo a la Música

Popular, 1995, Torreón, Coahuila, México. (Premio PACMYC otorgado a Juan Sánchez Ponce de La Flor de Jimulco)
[clave: SánchezDomene]

NO IDENTIFICADO, Material inédito, grabación al parecer de las décadas de 1970 o de 1980. Seis cintas, disponibles 5/6 en formato contemporáneo de dos CDs, s/autor, s/año y s/nombre.
[clave: No_Identificado]

INSTITUTO COAHUILENSE DE CULTURA (ICOCULT), Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (DGCP) y Juan Francisco Cázares Ugarte, *Canción Cardenche*, CD, Pentagrama, México, D.F. 2004 [clave: CÁZARES]

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA (INAH), *Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche*. Serie Testimonio Musical de México Vol. 22, CD, Pentagrama, México. 2002 (4ª ed.) (1978, 1ª ed.; 1981, 2ª ed.; 1990, 3ª ed.) [clave: 22 INAH]

INSTITUTO NACIONAL PARA LA EDUCACIÓN DE LOS ADULTOS DELEGACIÓN DE ZACATECAS (INEA), Gobierno del estado de Zacatecas, Universidad de Zacatecas y el Grupo Huayrapamuska, *Música Tradicional Zacatecana*, casete, INEA, s/a, s/L [clave: INEA]

LOS CENZONTLES, *You'll come flying. Los Cenzontles*, CD, Los Cenzontles Mexican Arts Center, San Pablo, C.A., E.U. Pieza: "Ojitos negros" (igual a DGCP) cantan: Hugo Arroyo, Eva Brunner-Velásquez, Kristal Gray, Amalia Marines y Lucina Rodríguez. 1997 [clave: EUA]

LOS FOLKLORISTAS, *Los Folkloristas. México: Horizonte Musical*, CD Discos Pueblo, México, D.F. Pieza: "Yo ya me voy" (a morir a los desiertos, igual a DGCP) s/a [clave: LosFolkloristasI]

-----, *Los Folkloristas. México*, CD Discos Pueblo, México, D.F. Pieza: "Ándale y H'ora sí" (igual ha corrido de Real de Mapimí) grabada en 1981. s/a [clave: LosFolkloristasII]

LOZANO, Héctor y Proyecto de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), *El canto cardenche: cardenchas y tragedias de La Flor de Jimulco*, CD, Estudio Alternativa, México, D.F. 1986 [clave: LOZANO]

MENDOZA, Martínez Vicente, *La Canción Cardenche*, Colección "Música popular", No. 6, Dirección General de Culturas Populares, INAH, CNCA, INI, México, 1992, D.F. Material facilitado por el Centro de Información y Documentación "Alberto Beltrán" (CID/MNCP) [clave: CNCAsete]

NUESTRO CANTO

Nuestro Canto. Material casero, CD proporcionado por Guadalupe Salazar en campo, integrante del grupo "Los cardencheros de Sapioríz", s/autor, s/año
[clave: Nuestro canto]

RADIO EDUCACIÓN / FONADAN/ CID-MNCP, *La canción cardenche de la Laguna (I)*, programa de radio #203 de Radio Educación, cinta de carrete abierto, producción de Mario Kuri-Aldana en Radio Educación 18/VI/80 Pieza: “Por esta calle donde voy pasando” 1980 [clave: RadioEducaciónI]

-----, *La canción cardenche de la Laguna (II)*, programa de radio #204 de Radio Educación, cinta de carrete abierto, producción de Mario Kuri-Aldana en Radio Educación 25/VI/80 Piezas: “Marcha de Torreón a Lerdo”, “Tragedia de Pioquinto y Perfecto” (corrido) y “Los Panaderos” (baile colectivo tradicional) 1980 [clave: RadioEducaciónII]

ROMERO, Nadia, CD TesMúsica material complementario a la tesis de maestría *Cenzontles del Nazas. La canción cardenche en el ejido de Sapioriz, Durango: un depósito de la memoria colectiva, 1940 - 1960*. FFyL, IIA, UNAM, 232 p. 2009 [clave: CDTesMúsica]

FUENTES ELECTRÓNICAS

AGUAYO, Álvarez José Luis, *Artistas y canciones*, 2005, [en línea]:
<http://www.online.com.mx>
[Consulta: 7 de junio de 2011]

ARTEAGA, Alejandro, “Teatro jesuita novohispano”, [en línea]:
<http://www.geocities.com/aarteagaa/Cigorondo/Teatro.htm>
[Consulta: 23 de febrero 2009]

BIBLIOTECA DIGITAL ILCE, “La intendencia de San Luis Potosí”, [en línea]:
http://biblioteca-digital.ilce.edu.mx/sites/estados/libros/sanluis/html/sec_46.html
[Consulta: 2 de abril de 2010]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES, *Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México: precedidas de un ensayo de clasificación de las mismas lenguas y de apuntes para las inmigraciones de las tribus*, [en línea]:
http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/mex/12048175338089301865624/p0000006.htm#I_60_
[Consulta: 24 de marzo 2013]

BULLÉ, Alejandro, Blog, Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad Nacional Autónoma de México, “Teatro mexicano”, [en línea]:
http://ortizote.blogspot.com/2007_12_01_archive.html
[Consulta: 24 de febrero 2009]

CARDONA, Ishtar, “Los actores culturales entre la tentación comunitaria y el mercado global: el resurgimiento del son jarocho”, en revista *Política y cultura*, otoño 2006, núm. 26, pp. 213-232, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal, Universidad Autónoma del Estado de México, Redalyc, 2006, [en línea]:
<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/267/26702610.pdf>

[Consulta: 11 de septiembre 2010].

CINEAMANO, Yo ya me voy a morir a los desiertos- Juan Pablo Villa, 2009, [en línea]:

http://www.youtube.com/watch?v=CwqX9fL_27Y&feature=related

Al pie de un árbol- Juan Pablo Villa, 2009, [en línea]:

<http://www.youtube.com/watch?v=MAwD7LFO1zU&feature=related>

MunaZul con Juan Pablo Villa – Al pie de un árbol (HQ), 2009

[en línea]:

<http://www.youtube.com/watch?v=fxMdLRqv4y4&feature=related>

[clave: VideoJPVilla]

[Consulta: 28 de abril de 2010]

COMITÉ UNIVERSITARIO LAGUNA, *Canto cardenche*, Video Producciones Mecate, Comité Universitario Laguna, Universidad Autónoma de Coahuila, Doc Cardenche Parte 1, 2007 [en línea]:

<http://www.youtube.com/watch?v=w4aErTZDBeo&feature=related>

Doc Cardenche Parte 2 [en línea]:

<http://www.youtube.com/watch?v=-wsu-VwbUHw&NR=1>

Doc Cardenche Parte 3 [en línea]:

<http://www.youtube.com/watch?v=rG20XWvYmcM&NR=1>

[clave: VideoUAC-ICUL]

[Consulta: 22 de mayo de 2010]

COMISIÓN NACIONAL PARA EL DESARROLLO DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS (CDI), “Mitote en nuestro país”, [en línea]:

http://www.cdi.gob.mx/index.php?id_seccion=496

[Consulta: 13 de febrero 2009]

DE LA ROSA, Lauro de Jesús, Blog *Yoreme Pakuo*, “Bailes populares del siglo XIX”, [en línea]:

<http://www.yoremepakuo.blogspot.com>

[Consulta: 20 de febrero 2009]

DÍAZ Arciniega, Víctor, “En la casa de los espejos: El Premio Nacional de Ciencias y Artes” en edición digital de la revista *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, Vol. 16, documento 211, [en línea]:

<http://www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc16/211.html>

[Consulta: 9 de marzo de 2012]

DOWNS, Lila, Yo ya me voy, álbum La Cantina “Entre copa y copa”, 2009, [en línea]:

<http://www.youtube.com/watch?v=he44T1ezCo4&feature=related>

[clave: VideoLDowns]

[Consulta: 24 de junio de 2010]

EL SIGLO DE TORREÓN, *Son herederos de un legado*, nota de Yohan Uribe Jiménez [en línea]:

<http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/420859.son-herederos-de-un-legado.html>

[Consulta: 17 de marzo de 2009]

----- *Cardencheros llevarán voz al Festival de París*, nota de Yohan Uribe Jiménez [en línea]:

<http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/666964.cardencheros-llevaran-voz-al-festival-de-paris.html>

[Consulta: 9 de octubre de 2011]

EL PORVENIR. MX, Diario electrónico, *Premiarán a jóvenes interesados en promover el patrimonio cultural* [en línea]:

<http://www.elporvenir.com.mx/default.asp>

[Consulta: 15 de junio de 2011]

GARZA DE KONIECKI, María del Carmen, *El corrido de Rosita Álvarez. Su estructura narrativa*, El Colegio de México, Centro Virtual Cervantes, AIH Actas X, 1989, [en línea]:

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_069.pdf

[Consulta: 3 de diciembre de 2011]

GIMÉNEZ, Gilberto, “Para una teoría del actor en las ciencias sociales. Problemática de la relación entre estructura y ‘agency’”, en *Cultura y Representaciones Sociales*, Año 1, Número 1, septiembre 2006 [en línea]:

<http://www.culturayrs.org.mx/revista/num1/gimenez1.pdf>

[Consulta: 22 de abril de 2011]

-----, *Culturas e Identidades*, [en línea]:

<http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Cultura%20e%20identidades.pdf>

[Consulta: 22 de abril de 2011]

-----, *Materiales para una teoría de las identidades sociales*, 2008

[en línea]:

http://docentes2.uacj.mx/museodigital/cursos_2008/maru/teoria_identidad_gimenez.pdf

[Consulta: 23 de abril de 2011]

GONZÁLEZ, Domene Ernesto, *Sale la luna y se mete el sol* [en línea]:

<http://www.youtube.com/watch?v=a-xpZVQjgOk>

[Consulta: 7 de marzo de 2012]

GRUPO EDITORIAL MILENIO, “Canto Cardenche de Saporiz gana Premio Nacional de Ciencias y Artes 2008”, 2008 [en línea]:

<http://www.milenio.com/node/134479>

[Consulta: 3 febrero 2009]

INSTITUTO NACIONAL DE LENGUAS INDÍGENAS (INALI), *Catálogo de las lenguas indígenas nacionales: Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*, [en línea]:

<http://www.inali.gob.mx/clin-inali/mapa.html#2>

[Consulta: 5 de enero de 2014]

KEQUIS STUDIOS, Video Making of Canto Cardenche, 2007 [en línea]:

<http://www.youtube.com/watch?v=p9Pil2mmGfs&NR=1>

[clave: VideoKequis]
[Consulta: 6 de septiembre de 2010]

KOOPERATIVA RAYENARI, Yo ya me voy a morir a los desiertos. Canto Cardenche, Ejido Providencia, Galeana, N.L. 2008 [en línea]:
<http://www.youtube.com/watch?v=gFoo-oihxpg&feature=related>
[clave: VideoNvoLeón]
[Consulta: 6 de septiembre de 2010]

LEFEBVRE, Henri, *The production of space*, Blackwell Publishing, Oxford, UK, versión digital [en línea]:
http://www.healthcity2013.be/psaa2013/sites/default/files/shared%20space/Burak/lefebvre_production_space%5B1%5D.pdf
[Consulta: 14 marzo 2011]

LOS PASEANTES DE SINALOA, Grupo, canción norteña *Los sauces en la alameda*, Sinaloa, [en línea]:
<http://www.youtube.com/watch?v=tNTU--VcnrI>
[Consulta: 16 de enero de 2012]

MARTÍ, Josep, *Música y etnicidad: una introducción a la problemática*, TRANS-Revista Transcultural de Música, TRANS 2, Artículo 9, 1996, [en línea]:
<http://www.sibetrans.com/trans/a283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematica> [Consulta: 6 de febrero de 2012]
-----, Concepto de World Music, Wikipedia [en línea]:
http://es.wikipedia.org/wiki/World_music
[Consulta: 6 de febrero de 2012]

MEGA PRODUCCIONES, Kequis Studios y Facultad de Ciencias Políticas y Sociales *El canto cardenche. Joya de la Laguna*, Canto Cardenche: una joya de la Laguna, 2007 [en línea]:
<http://www.youtube.com/watch?v=8ZxlSzXaOq0&NR=1>
[clave: VideoMegaFCPyS]
[Consulta: 3 de marzo de 2010]

MILENIO ONLINE, *Canto Cardenche* en la clausura del Segundo Festival del Día del Artesano en la Alameda Zaragoza (Torreón), 2009, [en línea]:
<http://impreso.milenio.com/node/8549346>
[Consulta: 28 de febrero 2011]

NOTICIEROS TELEVISA, barra *Primero Noticias*, programa “Los últimos cardencheros”, 02/02/12 [en línea]:
<http://tvolucion.esmas.com/noticieros/primero-noticias/155994/los-ultimos-cardencheros-primera-parte/>
[Consulta: 4 de marzo de 2012]

OCHOA, Ana María, *El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música*, TRANS-Revista Transcultural de Música, TRANS 6, Artículo 10, 2002, [en línea]:

<http://www.sibetrans.com/trans/a231/el-desplazamiento-de-los-discursos-de-autenticidad-una-mirada-desde-la-musica>
[Consulta: 6 de febrero de 2012]

ORTEGA, José Francisco, “Cantos de Labranza, de trilla y de recogida de la hoja en cancioneros murcianos del siglo XIX y principios del XX”, *Revista Murciana de Antropología*, No. 15, 2008, pp. 387-409, [en línea]:
<http://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/4112/1/2559347.pdf>
[Consulta: 19 de mayo de 2009]

OSLENDER, Ulrich, “Espacio, lugar y movimientos sociales: ‘Hacia una espacialidad de resistencia’”, en Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, *Scripta Nova*, Universidad de Barcelona, Vol. VI, núm. 115, 1 de junio de 2002, ISSN: 1138-9788, [en línea]: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-115.htm>
[Consulta: 14 marzo 2013]

PACHECO, Cristina, “Los cardencheros de Saporíz”, Programa *Conversando con Cristina Pacheco*, [en línea]:
<http://www.youtube.com/watch?v=AH5fTBGOOC0>
[Consulta: 30 enero de 2014]

PRODUCCIONES MONTENEGRO, Mamadrina Films y Dirección de Turismo y Cinematografía del Estado de Durango, *Canción Cardenche. Tradición que se extingue*, La Loma y Saporíz, Durango
Canción Cardenche, 2008 [en línea]:
<http://www.youtube.com/watch?v=P0SaTWqmErU&NR=1>
Canción cardenche MontenegroProd-Making of [en línea]
<http://www.youtube.com/watch?v=ndOH70QQ-l0&feature=related>
[clave: VideoMontenegro]
[Consulta: 15 de abril de 2010]

PRODUCCIONES SOTOLITO, Canto Cardenche, 2010 [en línea]:
<http://www.youtube.com/watch?v=tomzuHxsM9o&feature=&p=447607533790F236&index=0&playnext=1>
[clave: VideoEnahos]
[Consulta: 20 de mayo de 2010]

PROGRAMA DE RADIO *LÍNEA ABIERTA: México en el Smithsonian: Día Dos*, [en línea]:
http://archivosderb.org/?q=es/audio/by/guest/juan_francisco_cazares
[Consulta: 15 agosto 2010]

RODRÍGUEZ, David, Fausto Estrada y Daniel Montoya, *Cardenche*, México D.F., 2012, INAHTv [en línea]:
http://www.youtube.com/watch?v=wsjMhQgszl0&feature=results_video&playnext=1&list=PL3D41C8C49DE21E53
[Consulta: 1 de junio de 2012]

- SÁNCHEZ, Domingo, *El símbolo mesoamericano de Venus en el arte rupestre de Venezuela*, [en línea]: <http://rupestreweb.tripod.com/venus.html>
[Consulta: 10 de febrero de 2012]
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia, *Hacia una tipología del son en México*, *Acta Poética* 26 (1-2), Primavera- Otoño, 2005, pp. 399- 424 [en línea]:
<http://www.iifl.unam.mx/html-docs/acta-poetica/26-1-2/399.pdf>
[Consulta: 14 de enero de 2012]
- SEPÚLVEDA Saúl, *Arpa Durango*, “Durango, Historia Musical”, [en línea]:
<http://www.arpadurango.org/Historia/Durango.-Historia-Musical.html>
[Consulta: 22 de febrero 2009]
- SMITHSONIAN FOLKWAYS RECORDS, *Smithsonian folkways american roots collection*, 1996, [en línea]:
http://media.smithsonianfolkways.org/liner_notes/smithsonian_folkways/SFW40062.pdf
[Consulta: 15 de febrero de 2012]
- SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES DE MÉXICO (SACM), *Biografías, Nuestros Socios y su obra, Felipe Valdés Leal*, [en línea]:
<http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08354>
[Consulta: 6 de enero de 2014]
- SOJA, Edward W., *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishing, Cambridge, Massachusetts, USA, y Oxford, UK, 1996, disponible en Scrib, [en línea]:
<https://www.scribd.com/doc/.../Ed-Soja-Thirdspace>
[Consulta: 14 de marzo 2013]
- STAVENHAGEN, Rodolfo, “México: Minorías étnicas y política cultural”, revista *Nexos*, Centro de Estudios Miguel Enríquez (CEME), Archivo Chile, Historia Político Social-Movimiento Popular, 2005, [en línea]:
http://www.archivochile.com/Pueblos_originarios/otros_doc/POotrosdoc0006.pdf
[Consulta: 9 de agosto de 2011]
- YOLOTECUANI, Grupo, son *El Patito*, Tixtla, Guerrero, [en línea]:
<http://www.youtube.com/watch?v=Rof05QZQPVs&feature=related>
[Consulta: 3 de mayo de 2012]
- ZIMMERMAN, Klaus, *El contacto de las lenguas amerindias con el español en México*, [en línea]:
<http://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/inter81.PDF>
[Consulta: 5 de octubre de 2012]

FUENTES DOCUMENTALES DE ARCHIVOS

ARCHIVO GENERAL AGRARIO (AGA):

DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN, martes 19 de noviembre, Tomo XCIII Núm. 16, *Resolución en el expediente de dotación de tierras al poblado de La Loma y su anexo Sapioris, Estado de Durango, 1935*. En Archivo General Agrario, Archivo Central, Sección: Ejidal, Expediente Num.: 25/9081, 24 de abril del 2001, Asunto: Dotación de Ejidos (Carpeta Básica), Pob. La Loma y su Anexo Sapioris, Mpio. De Lerdo, Edo., de Durango.

-----, sábado 25 de abril, *Resolución en el expediente de división de ejidos al poblado La Loma y su anexo Sapioríz, Estado de Durango, 1942*. En Archivo General Agrario, Expedientes La Loma: expropiación, Expediente número 272.2 /978, Serie documental: expropiación de bienes ejidales, Núcleo agrario: La Loma, Municipio: lerdo, Estado; Durango, Acción agraria: expropiación de bienes ejidales, Asunto: local (promoviente SCT, superficie 73-18-30.80 has).

ARCHIVO GENERAL DEL ESTADO DE COAHUILA (AGECOA):

Fondo Colonial, caja 2, expediente 37, 8 fojas.

Fondo Colonial, caja 10, expediente 6, 2 fojas.

Fondo Colonial, caja 14, expediente 49, 14 fojas.

Fondo Colonial, caja 16, expediente 9, 14 fojas.

Fondo Siglo XIX, caja 4, folder 5, expediente 2, 2 fojas.

Fondo Siglo XIX, caja 5, foja 6, expediente 3,4 fojas.

Fondo Siglo XIX, caja 9, folder 3, expediente 5, 2 fojas.

Fondo Siglo XIX, caja 13, folder 4, expediente 5, 3 fojas.

Fondo Siglo XIX, caja 16, folder 9, expediente 2, 3 fojas.

Fondo Siglo XIX, caja 19, folder 3, expediente 3, 5 fojas.

Fondo Siglo XIX, caja 19, folder 21, expediente 12, 1 foja.

Fondo Siglo XIX, caja 24, folder 10, expediente 3, 7 fojas.

Fondo Siglo XX, caja 12, folder 1, expediente 12, 2 fojas.

Fondo Siglo XX, caja 28, folder 7, expediente 5, 3 fojas

ARCHIVO MUNICIPAL DE SALTILLO (AMS):

Fondo Actas de Cabildo, Legajo 9, acta 138, 31 fojas.

Fondo Presidencia Municipal, caja 29, expediente 56, 3 fojas.

Fondo Presidencia Municipal, caja 39/1, expediente 70, 3 fojas.

Fondo Presidencia Municipal, caja 42/1, expediente 66, 1 foja.

Fondo Presidencia Municipal, caja 42/1, expediente 69, 18 fojas.

Fondo Presidencia Municipal, caja 42/1, expediente 81, 1 foja.

Fondo Presidencia Municipal, caja 42/1, expediente 105, 2 fojas.

Fondo Presidencia Municipal, caja 47, expediente 20, 29 fojas

Fondo Presidencia Municipal, caja 53, expediente 45, 2 fojas.

Fondo Presidencia Municipal, caja 89, expediente 60, 5 fojas.

Fondo Presidencia Municipal, caja 95, expediente 35, 4 fojas.

Fondo Protocolos, caja 1, Legajo 8, expediente 21, 38 fojas.

Fondo Protocolos, caja 2, Legajo 2, expediente 9, 19 fojas.

Fondo Protocolos, caja 2, Legajo 2, expediente 21, 64 fojas.

Fondo Protocolos, caja 3, Legajo 8, expediente 8, 14 fojas.

ARCHIVO HISTÓRICO JUAN AGUSTÍN DE ESPINOZA, Universidad Iberoamericana, campus Torreón, *Cuaderno de la pastorela que se efectuaba en el rancho o ejido El Retoño, Dgo. desde el año de 1915*, manuscrito, Torreón, Coahuila, 2011, p. [clave: PasElRetoño]

DIRECCIÓN GENERAL DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ANÁLISIS, ARCHIVOS Y COMPILACIÓN DE LEYES DE LA SUPREMA CORTE DE JUSTICIA DEL PODER JUDICIAL DE LA FEDERACIÓN, *Fondo Casa de la Cultura Jurídica-Torreón*, Subfondo Juzgado de Distrito-Piedras Negras [clave: CCJ-T]

Casa de la Cultura Jurídica-Torreón, Subfondo Juzgado de Distrito de Piedras Negras, caja 1, expediente 24, número de identificación (ID) 12264, caja 1, carpeta 26, número de identificación (ID) 12271, caja 2, carpeta 63, número de identificación (ID) 12218, caja 3, carpeta 74, número de identificación (ID) 12242, caja 3, carpeta 88, número de identificación (ID) 12308, caja 4, carpeta 91, número de identificación (ID) 12329.

FUENTES ETNOGRÁFICAS (MANUSCRITOS, MECANOESCRITOS, GRABACIONES DE CAMPO Y ENTREVISTAS)

ANTÚNEZ FABELA, Juan, entrevista, La Loma, Durango, 1 de febrero de 2008

ANTÚNEZ, Sillas Alberto, entrevista, La Loma, Durango, 5 de enero de 2007

CANDIA, Roberto, entrevista, Charcas, San Luis Potosí, 10 de diciembre de 1999

CARDONA, Ishtar, entrevista con la Doctora en Sociología y profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F. 10 de septiembre de 2010.

CAZARES C. Abel y Casimiro Vaca (Comp.), *Libreto Cantos y relatos para una pastorela*, manuscrito de la pastorela representada en Charcas, San Luis Potosí, donado a la Fonoteca del INAH en marzo de 2010, s/a, 152 p. [clave: MPCharcas]

CHAVARRÍA, Aniceto y María de Jesús Mora Puentes, entrevista, Saporíz, Durango, 20 de enero de 2008

ELIZALDE GARCÍA, Fidel, entrevista, Saporíz, Durango, 4 enero de 2007

ELIZALDE, Ofelia, entrevista, Saporíz, Durango, 9 de enero de 2007

ELIZALDE, Trinidad, entrevista, Saporíz, Durango, 12 de enero de 2008

FRANCO, José Efrén, entrevista, La Loma, Durango, 1 de febrero de 2008

GARCÍA CORTÉS, Mariana, entrevista, Saporíz, Durango, 12 de enero de 2008

- GARCÍA, Mariana y Otila García, entrevista, Sapioríz, Durango, 7 de enero de 2007
- GARCÍA, Eufracio, entrevista, Charcas, San Luis Potosí, 15 de marzo de 1999
- LOS CARDENCHEROS DE SAPIORÍZ, entrevista al grupo *Los Cardencheros de Sapioríz*, realizada en el pueblo de San Andrés, Tlalpan. México D. F., dentro del Festival Internacional de las Culturas en Resistencia, Ollin Kan. 13 de mayo de 2005.
- LUNA, Rodelas Jacinto y María Luisa Valles Maciel, entrevista, Sapioríz, Durango, 16 de enero de 2008
- MORALES, Valles Filemón y María E. Ségima García Vargas, Sapioríz, Durango, 10 de enero de 2008
- PONCE, Rodríguez Rosario, entrevista, Sapioríz, Durango, 20 de enero de 2008
- PONCE VALLES, Regino, entrevista, Sapioríz, Durango, 10 de enero de 2008
- RIVERA BERNAL, Santiago, entrevista con el investigador y músico Santiago Rivera Bernal, México, D.F., 13 de diciembre de 2011.
- RIVERA, Guadalupe, entrevista, Charcas, San Luis Potosí, 20 de marzo 2010
- RODELO, Fierro Luis, entrevista, Sapioríz, Durango, 13 de enero de 2008
- RODRÍGUEZ, Viesca Elvira, entrevista, Sapioríz, Durango, 14 de enero de 2008
- ROMERO, Nadia, *Sones, coplas y décimas de autor y de dominio popular*, mecanoescrito. Compilación personal de piezas tradicionales jarochoas (Veracruz), tixtlecas (Guerrero) y huastecas (San Luis Potosí, Tamaulipas, Veracruz, Puebla, y Querétaro).
 -----, Grabaciones y/o recopilaciones de grabaciones y libretos de las Pastorelas durante el trabajo de campo realizado desde el 2007 al 2010 en las localidades de Sapioríz y la Loma (Durango), Viesca, La Paz y La Palma (Coahuila) y Charcas (San Luis Potosí), 2010 y 2011, claves: [PasLaLoma], [PasLaPalma], [PasSapioríz], [VideoCharcas], [VideoLaPaz 07 y 09], [VideoViesca]
 -----, *Pastorela del Ejido La Palma*, Coahuila, conforme al libro heredado de Anastacia Mejía, mecanoescrito otorgado por la señora Juana María Mejía en México D.F. 2010, 54 p. [clave: PLaPalma]
 -----, *Manuscrito de Alabados y Alabanzas* otorgado en campo por el señor Rosario Ponce, Sapioríz, Dgo., 2008. S/autor, s/año y s/nombre [clave: MRPonce]
- RUÍZ, Rodríguez Carlos, entrevista con el etnomusicólogo Carlos Ruíz Rodríguez, México D.F., 16 de diciembre de 2008 y 22 de febrero 2009
- VALLES, Antonio, Manuela Medrano y Fidel Elizalde, entrevista, Sapioríz, Durango, 9 de enero de 2008

VÁZQUEZ, Ramiro, entrevista con el señor Ramiro Vázquez, La Loma, Durango, 16 de enero de 2008

Nadia Cristina Romero García
nadiacristina_romero@yahoo.com.mx

ANEXO A
CONSTRUCCIÓN DEL CORPUS

De 270 piezas fueron seleccionadas 142, de las cuales 95 son canciones cardenches, 5 canciones acardenchadas, 17 corridos, 9 tragedias y 16 registros de la dimensión religiosa entre alabanzas, alabados y pastorelas.

DIMENSIÓN SOCIAL (canción cardenche y canción acardenchada)

CANCIÓN CARDENCHE

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
1.0 A las dos de la mañana	Canciones de amor y desprecio	DGCP ¹		
1.1 A las dos de la mañana	Canción cardenche	CÁZARES	1. A las dos de la mañana	Canción cardenche
1.2 A las tres de la mañana	Canción cardenche	VideoDGCP		
1.3 A las dos de la mañana	Cardencha	TESRojas		
1.4 A las dos de la mañana	Canto cardenche	VideoEnahos		
2.0 Adiós, adiós	Canciones de amor y desprecio	DGCP	2. Adiós, adiós	Canción cardenche
3.0 ¡Ah! qué alta se ve la	Canciones de amor y	DGCP	3. ¡Ah! qué alta se ve la luna	Canción cardenche

¹ DGCP y Alfonso Flores, *La canción cardenche. Tradición musical de La Laguna*, 2007 contienen los mismos cantos (reedición), por este motivo no se incluye este último en el corpus.

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
luna	desprecio			
3.1 ¡Ah! qué alta se ve la luna	Cardencha	TESRojas		
4.0 ¡Ah! qué bonito es amar en silencio	Canciones de amor y desprecio	DGCP	4. ¡Ah! qué bonito es amar en silencio	Canción cardenche
4.1 ¡Ah! qué bonito es amar en silencio	Cardencha	TESRojas		
5.0 Al pie de un árbol (o La garza morena)	Canciones de amor y desprecio	DGCP		
5.1 Al pie de un árbol	Canción cardenche tradicional	22 INAH		
5.2 Al pie de un árbol	Canción cardenche	Nuestro canto		
5.3 Al pie de un árbol	Canción cardenche	VideoDGCP		
5.4 Garza morena	Canciones de amor y desprecio	TESLozano	5. La garza morena (o Al pie de un árbol)	Canción cardenche
5.5 Al pie de un árbol	Canción cardenche (Dominio Público)	CNCAsete		
5.6 Al pie de un árbol	Canción cardenche	CDomene		
5.7 Al pie de un árbol	Cardencha	TESRojas		
5.8 Al pie de un árbol	Cardenche	VideoJPVilla		
5.9 Al pie de un árbol	Canto cardenche	VideoMegaFCPyS		
5.9.1 Al pie de un árbol	Canto cardenche	VideoEnahos		
6.0 Al pie de un verde maguey	Canciones de amor y desprecio	DGCP		
6.1 Al pie de un verde maguey	Canción cardenche	CÁZARES	6. Al pie de un verde maguey	Canción cardenche
6.2 Al pie de un verde	Canción cardenche	Nuestro canto		

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
magüey				
6.3 Al pie de un verde magüey	Canción cardenche	MmARTE		
6.4 Al pie de un verde magüey	Canción cardenche	VideoDGCP		
6.5 Al pie de un verde magüey	Canciones de amor y desprecio	TESLozano		
6.6 Al pie de un verde magüey	Canción cardenche (Dominio Público)	CNCAsete		
6.7 Al pie de un verde magüey	Cardencha	TESRojas		
6.8 Al pie de un verde magüey	Canto cardenche	VideoMegaFCPyS		
7.0 Alza esa vista	Canciones de amor y desprecio	DGCP	7. Alza esa vista	Canción cardenche
7.1 Y alza esa vista, no te avergüences	Canción acardenchada	22 INAH		
7.2 Alza esa vista	Canciones de amor y desprecio	TESLozano		
8.0 Amarme María amarme	Canciones de amor y desprecio	DGCP	8. Amarme María amarme	Canción cardenche
8.1 Amarme María amarme	Canción cardenche	CDTesMúsica		
8.2 Amarme María amarme	Cardencha	TESRojas		
9.0 Amigo, amigo	Canciones de amor y desprecio	DGCP		

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
9.1 Amigo, amigo	Canción cardenche	CDTesMúsica	9. Amigo, amigo	Canción cardenche
10.0 Amigo, amigo (otra)	Canciones de amor y desprecio	DGCP		
10.1 Amigo, amigo	Canción cardenche	Nuestro canto	10. Amigo, amigo (otra)	Canción cardenche
10.2 Amigo, amigo	Cardencha	TESRojas		
11.0 Amigos míos (o Le pondré a sus pies en la luna)	Canciones de amor y desprecio	DGCP		
11.1 Amigos míos	Canción cardenche	Nuestro canto	11. Amigos míos	Canción cardenche
11.2 Le pondré sus pies en la luna	Canciones de amor y desprecio	DGCP		
11.3 Amigos míos	Cardencha	TESRojas		
11.4 Amigos míos	Canto cardenche	VideoUAC-ICUL		
11.5 Amigos míos	Canción cardenche	VideoMontenegro		
12.0 Amigo, no te emborraches	Canciones de amor y desprecio	DGCP	12. Amigo, no te emborraches	Canción cardenche
13.0 Ando borracho	Canciones de amor y desprecio	DGCP	13. Ando borracho	Canción cardenche
14.0 ¡Ay! ¿cómo haré para saber...?	Canciones de amor y desprecio	DGCP	14. ¡Ay! ¿Cómo haré para saber...?	Canción cardenche
15.0 ¡Ay!... valía más	Canciones de amor y desprecio	DGCP	15. ¡Ay!... valía más	Canción cardenche
16.0 Cierra esos ojos	Canciones de amor y desprecio	DGCP	16. Cierra esos ojos	Canción cardenche
16.1 Cierra esos ojos	Cardencha	TESRojas		
17.0 Cuando más dormida estés	Canciones de amor y desprecio	DGCP	17. Cuando más dormida estés	Canción cardenche

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
18.0 Cuando me vine de Puebla	Canciones de amor y desprecio	DGCP	18. Cuando me vine de Puebla	Canción cardenche
19.0 Cuando una mujer casada	Canciones de amor y desprecio	DGCP	19. Cuando una mujer casada	Canción cardenche
19.1 Cuando una mujer casada	Cardencha	TESRojas		
20.0 Cuando yo me separé	Canciones de amor y desprecio	DGCP	20. Cuando yo me separé	Canción cardenche
20.1 Cuando yo me separé	Canción cardenche	CÁZARES		
20.2 Cuando yo me separé	Canción cardenche	Nuestro canto		
20.3 Cuando yo me separé	Cardencha	TESRojas		
20.4 Cuando yo me separé	Canto cardenche	VideoEnahos		
21.0 Chaparrita	Canciones de amor y desprecio	DGCP	21. Chaparrita	Canción cardenche
21.1 Chaparrita	Canción cardenche	CÁZARES		
21. 2 Chaparrita	Canto cardenche	VideoEnahos		
22.0 Chaparrita por tu culpa	Canciones de amor y desprecio	DGCP		
22.1 Chaparrita por tu culpa	Canciones de amor y desprecio	TESLozano		
22.2 Chaparrita por tu culpa	Canción cardenche (Dominio Público)	CNCAsete	22. Chaparrita por tu culpa	Canción cardenche
23.0 Chaparrita ya me voy	Canciones de amor y desprecio	DGCP	23. Chaparrita ya me voy	Canción cardenche
24.0 China del alma	Canciones de amor y desprecio	DGCP	24. China del alma	Canción cardenche
25.0 Chula Rosita	Canciones de amor y	DGCP	25. Chula Rosita	Canción cardenche

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
	desprecio			
25.1 Chula Rosita [fragmento]	Canción cardenche	VideoDGCP		
25.2 Chula Rosita	Canción cardenche (Dominio Público)	CNCAsete		
26.0 De mañana en ocho días	Canciones de amor y desprecio	DGCP	26. De mañana en ocho días	Canción cardenche
27.0 Déjame, déjame llorar	Canciones de amor y desprecio	DGCP	27. Déjame, déjame llorar	Canción cardenche
28.0 Dime, qué te ha sucedido	Canciones de amor y desprecio	DGCP	28. Dime, qué te ha sucedido	Canción cardenche
28.1 Dime qué te ha sucedido	Canción cardenche	Nuestro canto		
28.2 Dime qué te ha sucedido	Canción cardenche	VideoMontenegro		
29.0 Era de noche	Canciones de amor y desprecio	DGCP	29. Era de noche	Canción cardenche
30.0 Eres como la naranja	Canciones de amor y desprecio	DGCP		
30.1 Eres como la naranja	Canción cardenche	Nuestro canto		
30.2 Eres como la naranja	Canciones de amor y desprecio	TESLozano		
30.3 Eres como la naranja	Cantos cardenches	No_Identificado	30. Eres como la naranja	Canción cardenche
31.0 Estrellita Marinera	Canciones de amor y desprecio	DGCP	31. Estrellita Marinera	Canción cardenche
32.0 Golondrina mensajera	Canciones de amor y desprecio	DGCP	32. Golondrina mensajera	Canción cardenche

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
33.0 Hasta aquí llegó lo bueno	Canciones de amor y desprecio	DGCP		
33.1 Hasta aquí llegó lo bueno	Canción cardenche	Nuestro canto	33. Hasta aquí llegó lo bueno	Canción cardenche
34.0 Hermoso México	Canciones de amor y desprecio	DGCP	34. Hermoso México	Canción cardenche
35.0 Huérfano soy	Canciones de amor y desprecio	DGCP	35. Huérfano soy	Canción cardenche
35.1 Huérfano soy	Canción cardenche	Nuestro canto		
35.2 Huérfano soy		SánchezDomene		
35.3 Huérfano soy	Cardencha	TESRojas		
36.0 Jesusita de mi amor	Canciones de amor y desprecio	DGCP	36. Jesusita de mi amor	Canción cardenche
37.0 Jesusita me dio un pañuelo	Canciones de amor y desprecio	DGCP	37. Jesusita me dio un pañuelo	Canción cardenche
37.1 Jesusita me dio un pañuelo	Canción cardenche	Nuestro canto		
37.2 Jesusita me dio un pañuelo	Canción cardenche	VideoDGCP		
37.3 Jesusita	Canciones de amor y desprecio	TESLozano		
37.4 Jesusita me dio un pañuelo		SánchezDomene		
37.5 La Jesusita	Cardencha	URDAIBAY		
37.6 La Jesusita	Canción cardenche	LOZANO		
37.7 Jesusita me dio un pañuelo	Canción cardenche (Dominio Público)	CNCAsete		

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
37.8 Jesusita me dio un pañuelo	Canto cardenche	VideoUAC-ICUL		
38.0 Las borrascas	Canciones de amor y desprecio	DGCP	38. Las borrascas	Canción cardenche
38.1 Las borrascas	Cardencha	TESRojas		
39.0 Las tres palomas	Canciones de amor y desprecio	DGCP	39. Las tres palomas	Canción cardenche
40.0 Los caracoles	Canciones de amor y desprecio	DGCP	40. Los caracoles	Canción cardenche
40.1 Los caracoles	Canción cardenche	LOZANO		
40.2 Los caracoles	Canciones de amor y desprecio	TESLozano		
40.3 Los caracoles	Cardencha	TESRojas		
41.0 Los horizontes	Canciones de amor y desprecio	DGCP		
41.1 Los horizontes	Cardencha	URDAIBAY		
41.2 Los horizontes	Canción cardenche	LOZANO		
41.3 Los horizontes	Canción cardenche	Nuestro canto		
41.4 Los horizontes	Canciones de amor y desprecio	TESLozano		
41.5 Los horizontes son chiquititos	Cantos cardenches	No_Identificado	41. Los horizontes	Canción cardenche
41.6 Los horizontes	Cardencha	TESRojas		
42.0 Los sauces	Canciones de amor y desprecio	DGCP		
42.1 Los sauces	Canciones de amor y desprecio	TESLozano		

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
42.2 Los sauces de la alameda		SánchezDomene		
42.3 Los sauces en la alameda	Canción cardenche (Dominio Público)	CNCAsete	42. Los sauces en la alameda	Canción cardenche
42.4 Los sauces	Cardencha	TESRojas		
43.0 Luna, dime, ¿cuándo llenas?	Canciones de amor y desprecio	DGCP	43. Luna, dime, ¿cuándo llenas?	Canción cardenche
43.1 Luna, ¿Dime cuándo llenas?	Canciones de amor y desprecio	TESLozano		
44.0 María, María	Canciones de amor y desprecio	DGCP	44. María, María	Canción cardenche
45.0 Me puse a amar	Canciones de amor y desprecio	DGCP	45. Me puse a amar	Canción cardenche
46.0 Mi madre me dio un consejo	Canciones de amor y desprecio	DGCP	46. Mi madre me dio un consejo	Canción cardenche
46.1 Mi madre me dio un consejo	Cardencha	TESRojas		
47.0 Mujer, mujer	Canciones de amor y desprecio	DGCP	47. Mujer, mujer	Canción cardenche
48.0 No estés triste corazón	Canciones de amor y desprecio	DGCP	48. No estés triste corazón	Canción cardenche
49.0 No hay como Dios	Canciones de amor y desprecio	DGCP	49. No hay como Dios	Canción cardenche
49.1 No hay como Dios	Canción cardenche	Nuestro canto		
49.2 No hay como Dios	Cardencha	TESRojas		
50.0 No sé por qué	Canciones de amor y desprecio	DGCP	50. No sé por qué	Canción cardenche

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
50.1 No sé por qué	Canción cardenche tradicional	22 INAH		
50.2 No se por qué	Canción cardenche	Nuestro canto		
50.3 No sé por qué		SánchezDomene		
50.4 No sé por qué	Canción cardenche	CDomene		
50.5 La querida	Cardencha	URDAIBAY		
50.6 La querida	Canción cardenche	LOZANO		
50.7 La querida	Canciones de amor y desprecio	TESLozano		
50.8 No sé por qué	Canto cardenche	VideoUAC-ICUL		
50.9 No sé por qué	Canto cardenche	VideoMegaFCPyS		
50.9.1 No sé por qué	Canción cardenche	VideoMontenegro		
51.0 Ojitos Negros	Canciones de amor y desprecio	DGCP		
51.1 Ojitos negros ¿A dónde están...?	Canción cardenche tradicional	22 INAH	51. Ojitos negros ¿A dónde están...?	Canción cardenche
51.2 Ojitos negros ¿a dónde están?	Canción cardenche	CDomene		
51.3 Ojitos negros	Canción cardenche	EUA		
52.0 Paloma blanca	Canciones de amor y desprecio	DGCP	52. Paloma blanca	Canción cardenche
52.1 Paloma blanca	Canción cardenche	CÁZARES		
52.2 Paloma blanca		SánchezDomene		
52.3 Paloma blanca	Canción cardenche (Dominio Público)	CNCAsete		
52.4 Paloma blanca	Cardencha	TESRojas		
53.0 Pero hombre, amigo	Canciones de amor y	DGCP		

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
	desprecio			
53.1 Pero hombre, amigo	Canción cardenche	CÁZARES		
53.2 Pero hombre amigo	Canción cardenche	Nuestro canto	53. Pero hombre amigo	Canción cardenche
53.3 Pero hombre amigo		SánchezDomene		
54.0 Por aquí pasó cantando	Canciones de amor y desprecio	DGCP	54. Por aquí pasó cantando	Canción cardenche
55.0 Por esta calle	Canciones de amor y desprecio	DGCP		
55.1 Por esta calle	Canción cardenche	CÁZARES	55. Por esta calle	Canción cardenche
55.2 Por esta calle donde voy pasando	Canción cardenche tradicional	22 INAH		
55.3 Por esta calle donde voy pasando	Canción cardenche	CDomene		
55.4 Por esta calle donde voy pasando	Canción cardenche	RadioEducaciónI		
55.5 Por esta calle donde voy pasando	Canto cardenche	VideoEnahos		
56.0 ¿Por qué no sales querida joven?	Canciones de amor y desprecio	DGCP	56. ¿Por qué no sales querida joven?	Canción cardenche
57.0 Por soberbio y desobediente	Canciones de amor y desprecio	DGCP	57. Por soberbio y desobediente	Canción cardenche
57.1 Por soberbio y desobediente	Cardencha	TESRojas		
58.0 Por vida de Dios	Canciones de amor y desprecio	DGCP	58. Por vida de Dios	Canción cardenche
58.1 Por vida de Dios	Cardencha	TESRojas		
59.0 Preso me encuentro	Canciones de amor y	DGCP	59. Preso me encuentro	Canción cardenche

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
	desprecio			
59.1 Preso me encuentro por una cautela	Canciones de amor y desprecio	TESLozano		
60.0 Prisionero (o Marinero que a los puertos)	Canciones de amor y desprecio	DGCP	60. Prisionero (o Marinero que a los puertos)	Canción cardenche
60.1 Marinero que a los puertos	Canción cardenche	CÁZARES		
61.0 Qué bonito canta el gallo	Canciones de amor y desprecio	DGCP	61. Qué bonito canta el gallo	Canción cardenche
62.0 Qué simpática mujer	Canciones de amor y desprecio	DGCP	62. Qué simpática mujer	Canción cardenche
63.0 Qué serena está la noche	Canción cardenche	TESPalacios	63. Qué serena está la noche	Canción cardenche
64.0 Quisiera de un vuelo	Canciones de amor y desprecio	DGCP	64. Quisiera de un vuelo	Canción cardenche
65.0 Sale la luna y se mete el sol [igual a Los horizontes]	Canciones de amor y desprecio	DGCP		
65.1 Sale la luna y se mete el sol (interpretada por músicos profesionales)	Canción cardenche tradicional	22 INAH	65. Sale la luna y se mete el sol	Canción cardenche (cantada al estilo de la canción mexicana)
65.2 Sale la luna y se mete el sol [igual a Los horizontes]	Canción cardenche	CDomene		
65.3 Sale la luna y se mete el sol	Cardencha	TESRojas		

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
66.0 Salí de México	Canciones de amor y desprecio	DGCP	66. Salí de México	Canción cardenche
66.1 Salí de México	Canción cardenche	Nuestro canto		
66.2 Salí de México	Canciones de amor y desprecio	TESLozano		
66.3 Salí de México		SánchezDomene		
67.0 Si estás dormida	Canciones de amor y desprecio	DGCP	67. Si estás dormida	Canción cardenche
67.1 Si estás dormida	Cardencha	TESRojas		
68.0 Tengo un par de ojitos negros	Canciones de amor y desprecio	DGCP	68. Tengo un par de ojitos negros	Canción cardenche
69.0 Tuve una novia	Canciones de amor y desprecio	DGCP	69. Tuve una novia	Canción cardenche
70.0 Tres vicios hay	Canciones de amor y desprecio	DGCP	70. Tres vicios hay	Canción cardenche
70.1 Tres vicios hay	Cardencha	TESRojas		
71.0 Trigueña hermosa	Canciones de amor y desprecio	DGCP	71. Trigueña hermosa	Canción cardenche
72.0 Una mañana muy transparente	Canciones de amor y desprecio	DGCP		
72. 1 Una mañana muy transparente	Canción cardenche	CÁZARES		
72.2 Una mañana muy transparente	Canción cardenche	VideoDGCP	72. Una mañana muy transparente	Canción cardenche
72.3 Una mañana muy transparente	Canciones de amor y desprecio	TESLozano		
72.4 Una mañana muy		SánchezDomene		

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
transparente				
72.5 Una mañana muy transparente	Canción cardenche (Dominio Público)	CNCAsete		
73.0 Ya están cantando los gallos	Canciones de amor y desprecio	DGCP	73. Ya están cantando los gallos	Canción cardenche
74.0 Ya hace muchísimo tiempo	Canciones de amor y desprecio	DGCP	74. Ya hace muchísimo tiempo	Canción cardenche
74.1 Ya hace muchísimo tiempo	Cardencha	TESRojas		
75.0 Ya se van las golondrinas	Canciones de amor y desprecio	DGCP	75. Ya se van las golondrinas	Canción cardenche
75.1 Ya se van las golondrinas	Canción cardenche	Nuestro canto		
75.2 Ya se van las golondrinas		SánchezDomene		
76.0 Ya te vide, ya me voy	Canciones de amor y desprecio	DGCP	76. Ya te vide, ya me voy	Canción cardenche
77.0 Ya vine, ya estoy aquí	Canciones de amor y desprecio	DGCP		
77.1 Ya vine ya estoy aquí	Canción cardenche	Nuestro canto		
77.2 Ya vine, ya estoy aquí	Canción cardenche	CDTesMúsica	77. Ya vine, ya estoy aquí	Canción cardenche
78.0 Ya vino el que ausente andaba	Canciones de amor y desprecio	DGCP	78. Ya vino el que ausente andaba	Canción cardenche
79.0 Yo ya me voy	Canciones de amor y desprecio	DGCP		
79.1 Yo ya me voy amigos	Canción cardenche	CÁZARES	79. Yo ya me voy	Canción cardenche

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
míos				
79.2 Yo ya me voy	Canción cardenche	Nuestro canto		
79.3 Yo ya me voy	Canción cardenche (Dominio Público)	CNCAsete		
79.4 Yo ya me voy	Canto cardenche	VideoUAC-ICUL		
80.0 Yo ya me voy a morir a los desiertos	Canciones de amor y desprecio	DGCP		
80.1 Yo ya me voy a morir a los desiertos	Canción cardenche tradicional	22 INAH	80. Yo ya me voy a morir a los desiertos	Canción cardenche
80.2 Yo ya me voy a morir a los desiertos	Canción cardenche	CÁZARES		
80.3 Yo y me voy a morir a los desiertos	Canción cardenche	Nuestro canto		
80.4 Yo ya me voy a morir a los desiertos	Canción cardenche	VideoDGCP		
80.5 Yo ya me voy a morir a los desiertos	Canciones de amor y desprecio	TESLozano		
80.6 Yo ya me voy a morir a los desiertos		SánchezDomene		
80.7 Yo ya me voy a morir a los desiertos	Canción cardenche	CDomene		
80.8 Yo ya me voy a morir a los desiertos	Canción cardenche	LosFolkloristasI		
80.9 Yo ya me voy a morir a los desiertos	Cardencha	TESRojas		
80.9.1 Yo ya me voy a morir a los desiertos	Cardenche	VideoJPVilla		

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
80.9.2 Yo ya me voy a morir a los desiertos	Canto cardenche	VideoKequis		
80.9.3 Yo ya me voy a morir a los desiertos	Canto cardenche	VideoNvoLeón		
80.9.4 Yo ya me voy a morir a los desiertos	Canto cardenche	VideoLDowns		
80.9.5 Yo ya me voy a morir a los desiertos	Canción cardenche	VideoMontenegro		
80.9.6 Yo ya me voy a morir a los desiertos	Canto cardenche	VideoEnahos		
81.0 Una mañana	Canción acardenchada	URDAIBAY	81. Una mañana	Canción cardenche
82.0 La yegua	Canción cardenche	CDTesMúsica	82. La yegua	Canción cardenche
83.0 La Porfiria	Canción cardenche	CDTesMúsica	83. La Porfiria	Canción cardenche
84.0 Pero trigueña regálame tu retrato [así inicia]	Canción cardenche	VideoDGCP		
84.1 Ya vino el que ausente andaba	Canciones de amor y desprecio	TESLozano	84. Ya vino el que ausente andaba (otra)	Canción cardenche
85.0 Preso en la cárcel estoy	Canción cardenche	VideoDGCP		
85.1 Por montes lóbregos	Canciones de amor y desprecio	TESLozano	85. Por montes lóbregos	Canción cardenche
85.2 Vengo atravesando	Canciones de amor y desprecio	TESLozano		
86.0 Hasta cuando chaparrita	Cantos cardenches	No_Identificado	86. Hasta cuando chaparrita	Canción cardenche
87.0 Guarecita de mi tierra	Cantos cardenches	No_Identificado	87. Guarecita de mi tierra	Canción cardenche

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
88.0 Chaparrita de mi vida	Cantos cardenches	No_Identificado	88. Chaparrita de mi vida	Canción cardenche
89.0 Al pie de una verde palma	Cantos cardenches	No_Identificado	89. Al pie de una verde palma	Canción cardenche
90.0 Yo soy periquito el loro	Cantos cardenches	No_Identificado	90. Yo soy periquito el loro	Canción cardenche
91.0 En una cabaña oscura (o En una cañada oscura)	Cantos cardenches	No_Identificado	91. En una cabaña oscura (o En una cañada oscura)	Canción cardenche
92.0 Despierta amigo mío	Cantos cardenches	No_Identificado	92. Despierta amigo mío	Canción cardenche
93.0 Me puse a amar	Cantos cardenches	No_Identificado	93. Me puse a amar	Canción cardenche
94.0 Tengo una novia	Cantos cardenches	No_Identificado	94. Tengo una novia	Canción cardenche
95.0 Rayando el sol	Cantos cardenches	No_Identificado	95. Rayando el sol	Canción cardenche
TOTAL: 194 PIEZAS			TOTAL: 95 PIEZAS	

CANCIÓN ACARDENCHADA

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
96.0 Ando buscando un novillo	Canción acardenchada	TESRomero y CDTesMúsica	96. Ando buscando un novillo	Canción acardenchada

97.0 El clavel duplicado	Canción acardenchada	TESRomero	97. El clavel duplicado	Canción acardenchada
98.0 El pescador	Canción acardenchada	TESRomero	98. El pescador	Canción acardenchada
99.0 El Real de Mapimí	Corrido musicalizado por el Trío Maravillas	No_Identificado	99. El Real de Mapimí	¿canción acardenchada musicalizada tipo corrido?
99.1 Ándale y H'ora sí	Canción cardenche	LosFolkloristasII		
100.0 Sin título [inicia: De los chinos de tu frente]	canción acardenchada	TESRomero	100. Sin título [inicia: De los chinos de tu frente]	canción acardenchada
TOTAL: 6 PIEZAS			TOTAL: 5 PIEZAS	

DIMENSIÓN POLÍTICA (corridos y tragedias)

CORRIDOS ACARDENCHADOS

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
101.0 Batalla de Puebla	Corrido (batalla de Puebla de 1862)	No_Identificado	101. Batalla de Puebla	Corrido acardenchado
102.0 Corrido de Chojo Ladislao	Corrido (musicalizado por el Trío Maravillas)	No_Identificado	102. Corrido de Chojo Ladislao	¿Corrido acardenchado musicalizado?

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
103.0 Corrido de Martín Herrera	Corrido	No_Identificado	103. Corrido de Martín Herrera	Corrido acardenchado
103.1 Estos eran dos amigos	Corrido	TESRomero y CDTesMúsica		
104.0 Corrido del levantamiento de Madero	Corrido (1910)	No_Identificado	104. Corrido del levantamiento de Madero	Corrido acardenchado
105.0 Cuando quemaron Cuencamé	Corrido acardenchado	DGCP	105. Cuando quemaron Cuencamé	Corrido acardenchado
106.0 Tragedia de Donato Cispado	Tragedia (mediados del siglo XIX, Santa María de las Parras)	No_Identificado	106. Donato Cispado	Corrido acardenchado
106.1 Donato Cispado	Corrido acardenchado	CNCAsete		
106.2 Donato Cispado	Corrido acardenchado	DGCP		
107.0. General Carrillo	Tragedia acardenchada	URDAIBAY	107. General Carrillo	Corrido acardenchado
108.0 Gregorio García	Corrido acardenchado	DGCP	108. Gregorio García	Corrido acardenchado
109.0 Hilario Carrillo	Tragedia acardenchada	URDAIBAY	109. Hilario Carrillo	Corrido acardenchado
109.1 Corrido de Hilario Carrillo	Corrido de la Laguna	MmARTE		
110.0 Jacinto de la Cruz	Corrido acardenchado (1893)	DGCP	110. Jacinto de la Cruz	Corrido acardenchado
110.1 Corrido de Jacinto de la Cruz	Corrido (1870 o 1880)	No_Identificado		
110.2 Tragedia de Jacinto de la Cruz	Tragedia o corrido acardenchado	CDomene		
110.3 La tragedia de Jacinto de la Cruz	Tragedia	TESLozano		
110.4 La tragedia de	Tragedia	LOZANO		

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
Jacinto de la Cruz				
110.5 Tragedia de Jacinto de la Cruz	Tragedia acardenchada	URDAIBAY		
110.6 Jacinto de la Cruz	Tragedia	TESRojas		
111.0 La Decena Trágica	Corrido acardenchado	DGCP	111. La toma de Torreón	Corrido acardenchado
111.1 La decena de la toma de Torreón	Corrido acardenchado	URDAIBAY		
111.2 Corrido de la Toma de Torreón	Corrido	No_Identificado		
112.0 Corrido de Lauro García	Corrido (1899)	No_Identificado	112. Lauro García	Corrido acardenchado
112.1 Lauro García	Corrido acardenchado	DGCP		
112.2 Lauro García	Tragedia acardenchada	URDAIBAY		
112.3 La muerte de Lauro García	Tragedia	TESLozano		
113.0 Lino Rodarte	Tragedia acardenchada	URDAIBAY	113. Lino Rodarte	Corrido acardenchado
113.1 La tragedia de Lino Rodarte	Tragedia	TESLozano		
113.2 Lino Rodarte	Corrido acardenchado	DGCP		
113.3 Corrido de Lino Rodarte	Corrido	No_Identificado		
113.4 Lino Rodarte	Dominio popular	INEA		
113.5 Lino Rodarte	Corrido acardenchado	CNCAsete		
113.6 La tragedia de Lino Rodarte	Tragedia	LOZANO		
114.0 Manuel Rivas	Tragedia acardenchada	URDAIBAY	114. Manuel Rivas	Corrido acardenchado
115.0 Pancho y Marcelino	Corrido acardenchado	URDAIBAY	115. Pancho y Marcelino Delgado	Corrido acardenchado

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
Delgado				
115.1 La Tragedia de Torreón	Corrido acardenchado	DGCP		
115.2 La tragedia de la ciudad de Torreón	Tragedia o corrido acardenchado	CDomene		
115.3 La tragedia de Pancho Hernández y Marcelino Delgado [o La tragedia de Torreón]	Tragedia	TESLozano		
115.4 Tragedia de Pancho Hernández y Marcelino Delgado	Tragedia	No_Identificado		
116.0 La muerte de Silvestre Moreno	Tragedia	LOZANO	116. Silvestre Moreno	corrido acardenchado
116.1 Silvestre Moreno	Tragedia	TESLozano		
116.2 Silvestre Moreno	Corrido acardenchado	DGCP		
116.3 Silvestre Moreno	Tragedia	TESRojas		
117.0 Sin Título [Trata de Francisco Orona]	Tragedia	LOZANO	117. Sin Título [Trata de Francisco Orona]	Corrido acardenchado
TOTAL: 44 PIEZAS			TOTAL: 17 PIEZAS	

TRAGEDIAS ACARDENCHADAS

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
118.0 Canción de Rosita Alvarez	Canción	No_Identificado	118. Canción de Rosita Alvarez	Tragedia acardenchada
119.0 Catarino y Estanislao	Corrido acardenchado	DGCP	119. Catarino y Estanislao	Tragedia acardenchada
119.1 La tragedia de 2 amigos	Tragedia	LOZANO		
120.0 El correo de San Miguel	Tragedia (1899)	LOZANO	120. El correo de San Miguel	Tragedia acardenchada
120.1 El correo de San Miguel	Tragedia	TESLozano		
120.2 El correo de San Miguel	Corrido acardenchado	DGCP		
120.3 El correo de San Miguel	Tragedia o corrido acardenchado	CDomene		
121.0 Epigenio y Manuel (corrido acardenchado de Baltazar Fabila)	Corrido acardenchado	URDAIBAY	121. Epigenio y Manuel	Tragedia acardenchada
122.0 Juan de Dios	Cardencha	URDAIBAY	122. Juan de Dios	Tragedia acardenchada
123.0 La martina antigua	Tragedia acardenchada	URDAIBAY	123. La Martina	Tragedia acardenchada
123.1 Canción de la Martina [tragedia amorosa, parece romance Delgadina]	Canción	No_Identificado		

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
124.0 La muerte de Melchor Gloria y José Telésforo	Tragedia	TESLozano	124. La muerte de Melchor Gloria y José Telésforo	Tragedia acardenchada
124.1 La muerte de Melchor Gloria y José Telésforo	Tragedia	LOZANO		
125.0 Macario Romero	Corrido acardenchado	DGCP	125. Macario Romero	Tragedia acardenchada
125.1 La tragedia de Macario Romero	Tragedia	LOZANO		
125.2 Corrido de Macario Romero	Corrido (1878)	No_Identificado		
125.3 Corrido de Macario Romero (otro)	Corrido	No_Identificado		
126.0 Pioquinto y Perfecto	Corrido acardenchado	DGCP	126. Pioquinto y Perfecto	Tragedia acardenchada
126.1 La tragedia de Pioquinto y Perfecto	Tragedia	LOZANO		
126.2 La tragedia de Pioquinto y Perfecto	Tragedia	TESLozano		
126.3 Perfecto y Pioquinto Pérez	Tragedia acardenchada	URDAIBAY		
126.4 Tragedia de Pioquinto y Perfecto	Tragedia o corrido acardenchado	CDomene		
126.5 Tragedia de Pioquinto y Perfecto	Tragedia	No_Identificado		
126.6 Tragedia de Pioquinto y Perfecto	Corrido tradicional acardenchado	22 INAH		
126.7 Pioquinto y Perfecto	Tragedia	TESRojas		

PIEZA	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZA construida con las variantes (ver letra en Anexo II Corpus de Análisis)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
126.8 Tragedia de Pioquinto y Perfecto	Tragedia	RadioEducaciónII		
TOTAL: 26 PIEZAS			TOTAL: 9 PIEZAS	

DIMENSIÓN RELIGIOSA (pastorelas, alabanzas, alabados)

Por ser cantos pertenecientes a un conjunto mayor, en esta dimensión abordaremos los cantos por el subgénero polifónico asignado y la localidad correspondiente.

LOCALIDAD	CATEGORÍA (según las fuentes)	CLAVE DE REFERENCIA (de las fuentes)	PIEZAS (contenidas en las fuentes)	SUBGÉNERO POLIFÓNICO ASIGNADO
Charcas, San Luis Potosí	Cantos y relatos de pastorela	MPCharcas, VideoCharcas	127. Canto de los pastores, Hermanos pastores, El arrullamiento, Llega llega pecador, Las mañanitas, Viva Jesús viva María, Despedimento y cantos a dos coros y cantos de cada personaje.	Pastorela

La Flor de Jimulco, Coahuila	Pastorela	URCPastorela	128. Viva Jesús y María y el Patriarca San José: Al paso ligero, Por esos montes, por esas selvas..., Hermanos pastores..., Pastorcillos “semos”, que en campo andamos..., Cielo soberano, (Música) De una dulce melodía dulcemente repitiendo..., (Música) gloria a Dios en las alturas y paz al hombre en la tierra..., De la Real Jerusalem, (Música) Angélicas tropas..., (Música) No tiene remedio..., (Música) Vuestro Cordero Pascual, El cielo alegre, Las Pascuas, El arrullamiento, Los Pajarillos, Las Campanitas, Adoración, Las Mañanitas, Despedimiento y Cuatro elementos.	Pastorela
La Flor de Jimulco (Coahuila) y Sapioríz (Durango)	Caminata	TESLozano	129. Al paso ligero, El arrullamiento, Canto de los pajarillos, De la Real Jerusalén, Las mañanitas, El despedimento de los pastores	Pastorela

La Flor de Jimulco, Coahuila	Pastorela	URDAIBAY No_Identificado	130. Fragmentos: I. Viva Jesús y María y el patriarca José; II. La cena de los pastores; III. Preso con estas cadenas; IV. Levantamiento de Bato; V. Cantos y final) 131. Fragmentos: El cielo alegre, El arrullamiento	Pastorela
La Loma, Durango	Cantos de pastorela	PasLaLoma y/o CDTesMúsica	132. El paso ligero, El cielo alegre, Huélgense los pajarillos, El arrullamiento y Las Pascuas.	Pastorela
La Palma, Coahuila	Pastorela	PasLaPalma	133. Al paso ligero, De la Real Jerusalén, Los pastorcillos, Cielo soberano, El cielo alegre, Las Pascuas, Despedimento de los pastores, El arrullamiento, Los pajarillos, Las campanitas, Las mañanitas, El despedimento, Las gracias, El levantamiento del niño Dios.	Pastorela
La Paz, Coahuila	Cantos de pastorela ofrecidos al Divino Rostro	VideoLaPaz07 VideoLaPaz09	134. Al paso ligero, Los pastorcillos, El cielo soberano y Las mañanitas 135. Al paso ligero, Pastorcillos somos..., Que mañanitas tan lindas..., Adiós mi niño, Adiós María adiós José..., El cielo alegre	Pastorela

Sapioríz, Durango	Versos de pastorela acardenchada Cantos de pastorela	22 INAH PasSapioríz y/o CDTesMúsica URCPastorela	136. Fragmento: Huélgense los pajarillos 137. El paso ligero, Los pajarillos, El arrullamiento, Cielo soberano, Alabanzas del ranchero, Cantan los pastores y Cielo alegre. 138. De la real Jerusalén, Canto-caminata: Hermanos pastores, Cielo soberano, Con pena esquiva y dolor..., Ay infierno qué tirano..., Está el dolor más entero..., Que ver a Dios humanado..., Alabanzas del ranchero, Aprended flores de mí, De lo que va de ayer a hoy, Que maravilla fui ayer, Ermitaño (Aprender flores de mi...), Una voz angelical..., Bato y Tebano, Bartolo, Tebano y Bato, Gil y Lepido, Bartolo., El paso ligero, El cielo alegre, Cantos: Bato y Tebano... ofrecimiento de Tebano, Gil..., Canto de los pajarillos, El arrullamiento, Las Pascuas, Las mañanitas, El Despedimiento, Las Gracias, Las Campanas	Pastorela
-------------------	---	--	--	-----------

Viesca, Coahuila	Pastorela	VideoViesca	139. Endechas al Niño Dios o Hermanos pastores, Y esta noche hemos de mostrar..., De risueños cantos..., Esta sí que es noche buena..., Para remedio del hombre..., Porque en el portal está..., Ya parió María la blanca azucena..., Pues que soy inmortal de un palmo..., Ya llegó su gran poder..., Victoria clama en los cielos, Tebano primero por ser el mayor..., Al portal al portal corre paloma, Bermejito lindo..., Portal de Belén..., Pastorcitos que durmiendo..., Toca Tulio tu bandola..., (sonecito) Duérmete rey del cielo..., Me despido y que dolor..., Este carboncito que acabo de quemar..., De ángeles y serafines..., Las madrinitas..., Ándele hermanos pastores (a dos coros)	Pastorela
La Flor de Jimulco, Coahuila	Coloquios estilo “alabaos” de iglesia	URDAIBAY	140. Fragmentos: San Isidro Labrador	¿Alabanza?
Sapioríz, Durango	Alabado	CDTesMúsica	141. El pecador arrepentido	Alabado
Sapioríz, Durango	Alabados y alabanzas	MRPonce	142. A María Santísima, Alabado al Señor del Sacramento, Lamentos de María Santísima, Alabanzas a María Santísima, El Pecador Arrepentido, Ángel Santo de Mi	Alabados y alabanzas

			<p>Guarda, Las Gracias a Dios, Alabado a Nuestro Padre Jesús de Nazareno, El Padre Nuestro Alabado, Alabanzas al Señor de las Angustias, Alabanza al Señor de Inspiración, La Pasión del Señor de la Columna, Alabanza a María Santísima, Que reluciente está el día, Alabanzas a la Bella Palomita, Saludo a la Paloma Blanca, El Misal, El Ave María Santísima, Ayudemos Almas, Alabanzas al Sagrado Corazón de Jesús, Alabado a los Treinta y Tres Años, Alabanzas a la Virgen María, Alabanzas a la Santa Cruz, El pasaporte del cielo, El Dulce Refugio, Posadas de María y José, Las Ánimas, Las gracias al Sagrado Corazón de Jesús, Mañanitas a Nuestra Señora del Refugio, Alma no estés tan dormida, Angélicas tropas, Al Redentor de las Almas, La Carmelita, Alabanzas al Señor de Mapimí, Las Gracias al Señor de Mapimí, Alabanzas a María Santísima, Camino de la Penitencia, El Raro Prodigio, Sagrada Pasión, El Ave María</p>	
--	--	--	---	--

			Grande, Las Siete Palabras, Mañanitas al Señor de Mapimí, Alabanza a María Santísima.	
--	--	--	---	--

ANEXO B
CORPUS DE ANÁLISIS*

1. A las dos de la mañana
(canción cardenche)

A las dos de la mañana / A las tres de la mañana
salgo a buscar a mi amor, / al momento que la
pero luego que la encuentro encuentro
ella me dice que no.

Se agachaba y se sonría / sonreía
pa' que le rogara yo;
qué esperanzas que le ruegue
ese tiempo se acabó.

Y ella lloraba ¡ay! sin abrigo, / ella lloraba ¡ay! sin
y ella lloraba ¡ay! sin consuelo, consuelo
/ ella lloraba ¡ay! sin
abrigo
Se agachaba y se sonría / sonreía

pa' que le rogara yo;
qué esperanzas que le ruegue
ese tiempo se acabó.

Y ella lloraba ¡ay! sin abrigo, / ella lloraba ¡ay! sin
y ella lloraba ¡ay! sin consuelo, consuelo
/ ella lloraba ¡ay! sin
abrigo
Se agachaba y se sonría / sonreía

pa' que le rogara yo;
qué esperanzas que le ruegue
ese tiempo se acabó.

* Este corpus fue elaborado a partir de las variantes expuestas en el Anexo I. De todas las fuentes consultadas se eligió la pieza más completa para el análisis. Las frases o palabras diferentes de la letra considerada como base, se agregan en el texto en seguida de una diagonal.

2. Adiós, adiós
(canción cardenche)

Adiós, adiós al ángel de mis ensueños,
te quedarás en tus gustos y en tus glorias;
dame un besito que sirve para memoria,
porque me voy a separar de ti.

Qué quieres que haga trigueña de mi vida,
de no ser tuyo el morir mejor prefiero;
dame un besito que yo tus labios quiero,
porque me voy a separar de ti.

Adiós, adiós al ángel de mis ensueños,
te quedarás en tus gustos y en tus glorias;
dame un besito que sirve para memoria,
porque me voy a separar de ti.

Que quieres que haga trigueña de mi vida,
de no ser tuyo el morir mejor prefiero;
dame un besito que yo tus labios quiero,
porque me voy a separar de ti.

Adiós, adiós al ángel de mis ensueños,
te quedarás en tus gustos y en tus glorias;
dame un besito que sirve para memoria,
porque me voy a separar de ti.

3. ¡Ah! qué alta se ve la luna
(canción cardenche)

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

Qué bonitas las estrellas
que nos dan su resplandor,
así estaba la mañana
cuando me diste tu amor.

Cuando pase por tu casa
no me dejes de mirar,
yo soy el hombre que te ama
y no te puede olvidar.

Aquella noche de luna
que en mis brazos te estreché,
¿recuerdas que te lo dije
que nunca te olvidaré?

Los recuerdos que yo traigo
son los besos que te di,
me paso todas las horas
yo nomás pensando en ti.

4. ¡Ah! qué bonito es amar en silencio
(canción cardenche)

¡Ah! qué bonito es amar en silencio,
porque en silencio se goza con calma,
es más bonita la dueña de mi alma,
por Dios que no puedo sufrir esta pasión.

Tarde por tarde se cortan las flores
y se mantienen en un vaso de agua,
es más bonita la dueña de mi alma,
por Dios no puedo sufrir esta pasión.

¡Ah! qué bonito es amar en silencio,
porque en silencio se goza con calma,
es más bonita la dueña de mi alma,
por Dios que no puedo sufrir esta pasión.

Tarde por tarde se cortan las flores,
y se mantienen en un vaso de agua,
es más bonita la dueña de mi alma,
por Dios no puedo sufrir esta pasión.

¡Ah! qué bonito es amar en silencio,
porque en silencio se goza con calma,
es más bonita la dueña de mi alma,
por Dios no puedo sufrir esta pasión.

5. La garza morena (o Al pie de un árbol)
(canción cardenche)

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

/ y aluminada
/ hacia el pie de su ventana

Salió y me dijo
que'ra esperanza vana
donde a la vez
mejor me duermo yo

/ que era esperanza vana
/ volverla a ver

La vide venir
más no creí qu'ell'era
yo me acerqué
hacia el pie de su ventana

/ más no creía que ella era / más no creía que era
ella

Salió y me dijo
que'ra esperanza vana
donde a la vez
mejor me duermo yo

/ que era esperanza vana
/ volverla a ver

Quisiera ser
una garza morena
para estarte mirando
en una redoma de oro

Pero trigueñita
nomás que me acuerdo lloro
-¿quien tiene la culpa?
- ¡uste' que me abandonó!

/ Se repiten los versos 3, 4, 1 y 2

6. Al pie de un verde maguey
(canción cardenche)

Y al pie de un verde maguey
yo me quedé;
mi amor se quedó dormido,
que ingrato fue.

/ yo desperté

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

/ Al canto de los borrachos, yo desperté

/ no hallo con quién

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

Qué crudo vengo,
la cantinera
no quiere fiar.

Pero ¡ay, Dios mío!
quítame esta cruda,
me va a matar
la virgen de Guadalupe
me ha de ayudar.

Qué crudo vengo,
la cantinera
no quiere fiar.

7. Alza esa vista
(canción cardenche)

Alza esa vista, no te avergüences
ni hagas recuerdos de lo pasado;
tu gusto fue hacerme a un lado,
para que entrara otro hombre mejor que yo.

Preso me llevan para Escobedo,
voy sentenciado a la frontera.
Mejor quisiera que te murieras
para no verte en brazos de otro infeliz.

Yo ya me voy trigueña hermosa,
tú bien lo sabes, nomás yo era.
Preso me llevan a la frontera.
la causa ha sido quererte con gran amor.

/ Y alza esa vista, no te avergüences

/ voy sentenciado a las fronteras

/ para no verte y en brazos de otro infeliz

/ qué no recuerdas, nomás yo era

/ preso me llevan a las fronteras

/ la causa ha sido quererte con grande amor / la
causa ha sido, quererte mejor que yo

8. Amarme María amarme
(canción cardenche)

Amarme María, amarme
que yo soy tu fiel amante;
vivirás siempre constante
si tu amor es una imagen.

Pero María, vivir con amor,
a un hombre solo tener compasión

¡Ah qué ojitos de María
tan simpáticos y bellos!
Vamos apostando un peso
a que me quedo con ellos.

Pero si tus caricias
negarme no puedes,
María, tú eres
un ángel de amor.

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

Quiéreme trigueña hermosa,
quíereme no seas así,
no me mires con desprecio,
si para tu amor nací.

Dale un abrazo a tu cama,
haz de cuenta que yo fui,
que vine a la madrugada,
a despedirme de ti.

Tú papá ni tu mamá,
ninguno me puede ver,
dile que después que en lagua,
que si así se la han de beber.

En el mar está una porra,
en la porra una sandía,
en la sandía un ojo de agua,
onde se baña María.

Pero María, veni (venid, ven y) con amor,
un hombre solo, tener compasión.

¡Ay! que ojitos de María,
tan simpáticos y bellos,
me los agostan de peso,
a que me quedo con ellos.

9. Amigo, amigo
(canción cardenche)

Amigo amigo,
te diré lo que me hallé,
una muchacha,
más bonita que un peso.

/ Más bonita que un pez

Yo la encontré,
por el callejón del beso,
no quiere ser,
la dueña de mi amor.

/ Me la encontré

Ayer tarde la vi,
pero no le dije nada,
hasta ahora le hablé,
por ver si quería la neja.

Y no la quiso,
no más la mira y la deja,
no quiere ser,
la dueña de mi amor.

10. Amigo, amigo (otra)
(canción cardenche)

Amigo, amigo,
con usted traigo un sentimiento,
quisiera decirle,
pedazo del alma mía,

Por esa mujer;
que usted trajo siendo mía
usted la admitió,
amigo porque es traidor.

Y usted bien supo / Usted bien supo
que me quiso la vida mía,
y usted bien supo / que yo la tendí en mis brazos
que yo la estreché en mis brazos.

Donde quiera que la encuentre / Hoy que la encuentre
le he de dar muchos balazos, / le echo balazos
y a usted también,
amigo porque es traidor.

Y usted bien supo / Usted bien supo
que me quiso la vida mía,
y usted bien supo / que yo la tendí en mis brazos
que yo la estreché en mis brazos.

Donde quiera que la encuentre / Hoy que la encuentre
le he de dar muchos balazos, / le echo balazos
a usted también,
amigo porque es traidor.

11. Amigos míos
(canción cardenche)

Amigos míos,
les contaré una historia
que me pasó,
¡ay!, de tanto navegar.

¡Ay!, cómo estaba
esa sí era tan alta,
vide brillar
la sirena de la mar.

Ando buscando
una joven que me ayude,
que no me sea traidora
en mi fortuna.

/ de mi fortuna

Yo a esa mujer
le pondré en sus pies la luna,
ay le daré
perlas finas de la mar.

/ le pondré a sus pies la luna
/ y le daré

¡Y ay!, cómo estaba
esa joven tan bonita,
yo me acerqué
con todo mi corazón.

/ ¡Ay! cómo estaba

Amigos míos,
esta historia es muy bonita,
de la mujer
cuando ya nos da su amor.

Le pondré
sus pies en la luna,
ahí le daré
perlas finas de la mar.

¡Ay! como estaba
esa joven tan hermosa,
yo me acerqué
a ver si me da su amor.

Amigos míos,
esta historia es muy bonita,
de la mujer,
cuando ella nos da su amor.

¡Ay! como estaba
esa joven tan hermosa,
yo me acerqué
a ver si me da su amor.

Amigos míos,
esta historia es muy bonita,
de la mujer,
cuando ella nos da su amor.

12. Amigo, no te emborraches
(canción cardenche)

Amigo, no te emborraches,
mira que al hombre borracho
naiden lo ama.

Pero es mentira
si yo tuve una madama,
tan sólo me ama,
también me dio su amor.

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

¿Pues qué he de hacer?
Es echarlas en olvido,
porque no me amas
con todo el corazón.

Amigo, no te emborraches,
mira que al hombre borracho
naiden lo ama.

Pero es mentira
si yo tuve una madama,
tan sólo me ama,
también me dio su amor.

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

¿Pues qué he de hacer?
Es echarlas en olvido,
porque no me amas
con todo el corazón.

13. Ando borracho
(canción cardenche)

Ando borracho pero les cumplo,
y a naiden le hago una mala parada;
ando borracho pero a naiden le digo nada,
cuiden su vida, dejen la mía disfrutar.

Ando borracho de puro sentimiento,
ando borracho por una joven que amaba;
ella me dijo que con ella no contara,
porque tenía otro hombre mejor que yo.

Ando borracho pero les cumplo,
y a naiden le hago una mala parada;
ando borracho pero a naiden le digo nada,
cuiden su vida, dejen la mía disfrutar.

Ando borracho de puro sentimiento,
ando borracho por una joven que amaba;
ella me dijo que con ella no contara,
porque tenía otro hombre mejor que yo

Ando borracho pero les cumplo,
y a naiden le hago una mala parada;
ando borracho pero a naiden le digo nada,
cuiden su vida, dejen la mía disfrutar.

14. ¡Ay! ¿Cómo haré para saber?
(canción cardenche)

¡Ay! ¿Cómo haré para saber
si estás dormida?
Ella me dice:
-yo no sé lo que es el sueño.

Despierta, mi alma,
vida mía, yo soy tu dueño:
-Tener paciencia
vida mía, ya voy pa' allá.

Dan la una y las dos
de la mañana,
yo en esa esquina
aguardo a mi morena.

Salió y me dijo
con su boquita risueña:
-Tener paciencia,
vida mía, ya voy pa' allá.

Dan la una y las dos
de la mañana;
yo en esa esquina
aguardo a mi morena.

Salió y me dijo
con su boquita risueña:
-Tener paciencia,
vida mía, ya voy pa' allá.

15. ¡Ay!... valía más
(canción cardenche)

¡Ay!...valía más el haberme yo muerto
cuando caí a los pies de mi madre;
no anduviera borracho en la calle
ni tampoco perdido en la embriaguez.

¡Ay! si mi madre viviera
yo no anduviera borracho
ni anduviera mi madre llorando.
Madre querida, aquí está tu hijo feliz.

¡Ay! si mi madre viviera
yo no anduviera borracho
ni anduviera mi madre llorando.
Madre querida, aquí está tu hijo feliz.

16. Cierra esos ojos
(canción cardenche)

Cierra esos ojos, ¡ay! de mí,
no me vuelvas a mirar;
mira que yo paso
las horas velándote,
si estoy dormido
despierto adorándote.

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

Si estoy dormido
despierto a tu lado.
¿Qué no ves mis ojos
cansados de llorar?

Cierra esos ojos, ¡ay! de mí,
no me vuelvas a mirar;
mira que yo paso
las horas velándote,
si estoy dormido
despierto adorándote.

17. Cuando más dormida estés
(canción cardenche)

Cuando más dormida estés
en ese sueño puro,
oigo una voz
que con ternura me hablaba.

No sé si será mi suerte
o sería mi prenda amada,
te vengo a quitar el sueño
y a darte pruebas de amor.

Yo me acerco a tu ventana,
así, a los pies de tu cama,
tú, durmiendo muy ufana,
y yo velándote alerta.

Pa' que sepas que te quiero
te mando una seña cierta:
te vengo a quitar el sueño
y a darte mi corazón.

Yo me acerco a tu ventana,
así, a los pies de tu cama,
tú, durmiendo muy ufana,
y yo velándote alerta.

18. Cuando me vine de Puebla
(canción cardenche)

Cuando me vine de Puebla
en máquina de vapor,
le pregunté al marinero
por la dueña de mi amor.

Me contesta el marinero
con muchísimo valor:
-El amor que usted pretende
anda muerta de dolor.

-Oiga, señor marinero,
quiero que me haga un favor
de decirme la verdad,
¿dónde se encuentra mi amor?

¿Qué es aquello que deviso
por aquel camino rial?
Esa es la prenda que busco,
la que no podía encontrar.

Luego ya que la encontré
ella se puso a llorar,
nos iremos a pasiar
al otro lado del mar.

Despídete de tus padres,
de tus hermanos también,
porque nos vamos muy lejos,
no nos volverán a ver.

19. Cuando una mujer casada
(canción cardenche)

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

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

El hombre dice:
-Ah, qué mujer tan ingrata,
tú has de ser causa,
el que yo haga una arredota.

La mujer dice así:
-Hombre, para qué es coraje,
yo he de amar a mi querido
aunque me cueste
la vida por su amor.

20. Cuando yo me separé
(canción cardenche)

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

/ fue por una borrachera

Por una joven que quiero
y no puedo estar aquí,
yo me la voy a llevar
pa' que se acuerden de mí.

/ ya no puedo estar aquí
/ ya me la voy a llevar

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

Por una joven que quiero
y no puedo aborrecer,
yo me la voy a llevar,
no me queda ni a qué volver.

/ por una joven que quiero

/ ya me la voy a llevar

/ Se repiten los versos 3 y 4

21. Chaparrita
(canción cardenche)

Chaparrita, ¿qué has hecho?, ¿qué has pensado?
No me engañes, porque te cuesta la vida.
Chaparrita, tú eres la consentida,
Pero ándale, ándale, mira que ya amaneció.

/ Pero ándale, ándale, ándale, mira que ya
amaneció

Yo lo que quiero: de tu vista una mirada,
yo lo que quiero: de tu amor un desengaño,
pero chaparrita, las horas se me hacen años,
pero ándale, ándale, mira que ya amaneció.

/Yo lo que quiero es de tu vista una
mirada,
/yo lo que quiero es de tu amor un
desengaño,
/chaparrita, las horas se me hacen años,
/pero ándale, ándale, ándale mira que ya
amaneció.

Chaparrita, ¿qué has hecho?, ¿qué has pensado?
no me engañes, porque te cuesta la vida.
Chaparrita, tú eres la consentida,
pero ándale, ándale, mira que ya amaneció.

/ Pero ándale, ándale, ándale, mira que ya
amaneció

Yo lo que quiero: de tu vista una mirada,
yo lo que quiero: de tu amor un desengaño,
pero Chaparrita las horas se me hacen años,
pero ándale, ándale, mira que ya amaneció.

Chaparrita, ¿qué has hecho?, ¿qué has pensado?
no me engañes, porque te cuesta la vida.
Chaparrita, tú eres la consentida,
pero ándale, ándale, mira que ya amaneció.

/ Pero ándale, ándale, ándale, mira que ya
amaneció

22. Chaparrita por tu culpa
(canción cardenche)

Chaparrita por tu culpa yo me paseo,
ya hace muchísimo tiempo
que ni siquiera te veo.

Por otro más cariñoso,
claro es que yo ya perdí;
y un bien con un mal se paga
como me sucedió a mí.

/ Otro más cariñoso

/ un bien con un mal se paga

Antes por mí preguntabas,
´ora de nada te acuerdas;
´ora de nada te acuerdas
ya tendrás quien te lo evite.

/ Y ´ora de nada te acuerdas

/ ya tendrás quien te dedique

Por otro más cariñoso,
claro es que yo ya perdí;
un bien con un mal se paga
como me sucedió a mí.

23. Chaparrita ya me voy
(canción cardenche)

Chaparrita ya me voy,
siempre me voy muy pronto,
voy a sufrir,
rigores de la fortuna.

Hoy me dices la verdad
si de veras me has de amar,
porque me tienen engrído
las tunas de tu nopal.

Pronto, muy pronto me voy,
vida mía tú lo verás,
si tienes otro que te ame
más a gusto quedarás.

No vuelvo a pisar tus puertas
hasta no venir de allá,
ya se va el que hacía perjuicio,
sabrá Dios si volver .

24. China del alma
(canción cardenche)

China del alma, encanto de mi vida,
tú que me miras con esos negros ojos,
tú que me hablaste con esos labios rojos,
china del alma, vuelve a tu primer amor.

Tú que aluminas el mundo y las estrellas,
tú que aluminas el alto firmamento,
tú que le robas al hombre el pensamiento,
china del alma, vuelve a tu primer amor.

China del alma, encanto de mi vida,
tú que me miras con esos negros ojos,
tú que me hablaste con esos labios rojos,
china del alma, vuelve a tu primer amor.

Tú que aluminas el mundo y las estrellas,
tú que aluminas el alto firmamento,
tú que le robas al hombre el pensamiento,
china del alma, vuelve a tu primer amor.

25. Chula Rosita
(canción cardenche)

Chula Rosita, con tu aroma me conformo, / Y ya chula Rosita
quisiera estar un momento a tu lado,
quisiera estar en tu jardín sembrado,
para saber si soy feliz o no.

Yo soy el hombre que prefiero cortar una hoja, / Yo soy el hombre que deseo cortar una hoja
aunque la dueña del jardín me ponga precio,
quisiera darle en su boquita un beso,
para saber si soy feliz o no.

Chula Rosita, con tu aroma me conformo,
quisiera estar un momento a tu lado,
quisiera estar en tu jardín sembrado,
para saber si soy feliz o no.

Yo soy el hombre que prefiero cortar una hoja,
aunque la dueña del jardín me ponga precio,
quisiera darle en su boquita un beso,
para saber si soy feliz o no.

Chula Rosita, con tu aroma me conformo,
quisiera estar un momento a tu lado,
quisiera estar en tu jardín sembrado,
para saber si soy feliz o no.

26. De mañana en ocho días
(canción cardenche)

De mañana en ocho días
sabrá Dios dónde andar ,
otros aires me darán,
otras tierras pisar .

A la hora de mi salida
tus recuerdos llevará,
por donde quiera que yo ande
de ti no me olvidar .

Cuando yo vaya en camino
un suspiro pegar 
aunque me vaya muy lejos
de ti no me olvidar .

A las tres de la mañana
que el gallo empiece a cantar,
te lo pido vida mía
no me vayas a olvidar.

27. Déjame, déjame llorar
(canción cardenche)

Déjame, déjame llorar,
no me consuela un llanto,
lleva ya mi amor enternecido,
déjame llorar mientras yo vivo,
¡ay! déjame un momento descansar.

Duerme tranquila,
que por ti es el sueño,
para ti es la dicha,
para mí es la calle.

Pídele a Dios que siempre
te halles acompañada,
con el ángel de tu amor.

Duerme tranquila,
que por ti es el sueño,
para ti es la dicha,
para mí es la calle.

28. Dime, qué te ha sucedido
(canción cardenche)

Dime qué te ha sucedido
que ni a la puerta te asomas,
ya tendrás quien te lo evite,
para mí todo es igual.

Le dirás a tu marido
que me venga a reclamar,
que al cabo yo fui el primero,
y a mí me ha de respetar.

Todos los días
tú estás llena de quehaceres,
llega la noche,
tú a mí me niegas tu amor.

El consuelo que me queda,
que gocé de lo mejor, ¡ay!
ya gocé de lo más tierno,
ahí les dejo lo inferior.

Dime qué te ha sucedido
que ni a la puerta te asomas,
ya tendrás quien te lo evite,
para mí todo es igual.

/ Se repiten los versos 3 y 4

29. Era de noche
(canción cardenche)

Era de noche
cuando la luna nos alumbró,
y yo ya dormido,
a esas horas desperté.

A las dos de la mañana
en sus brazos me quedé,
-¿Qué andabas haciendo mi bien?
-Te ando buscando mujer.

Sólo Dios sabrá para qué;
duerme tranquila
que para tí es el sueño,
para tí es la dicha.

Para mí es la calle,
pídele a Dios
que siempre te halle
acompañada con el ángel de tu amor.

30. Eres como la naranja
(canción cardenche)

Y eres como la naranja
con los colores por fuera
si quieres tener amores
pídele a Dios que me muera

/ Eres como la naranja

Y en esa cárcel de Puebla
preso se quedó un amigo
por un dichito que andaba:
aquí traigo y no les pido

/ En esa cárcel de Puebla

Si les pido no me den
porque si me dan les digo:
¡muchachas engrandecidas
cómo no se van conmigo!

/ Por qué no se van conmigo

Me he de comer una lima
de los limares de Puebla,
y he de seguir con mi idea,
y aunque a mi tierra no vuelva

/ Yo he de seguir con mi idea / he de seguir con mi
idea
/ aunque a mi tierra no vuelva

Me he de comer un durazno
desde la raíz hasta el hueso,
no le hace que sea trigueña,
será mi gusto y por eso

31. Estrellita Marinera
(canción cardenche)

Estrellita marinera,
dame razón de mi amor,
tú que iluminas
los asombros de la noche.

Dicen que mi amor se va
pa' las fronteras del norte,
dime si es cierto
para suspirar por él.

Ni sentido ni agraviado
ni por eso he de llorar;
la que me enseñó a querer,
también me enseñó a olvidar.

Debajo de un huizachito
tenía su nido un conejo,
no se íngan tanto conmigo,
porque me voy y las dejo.

Arriba de un naranjito
formó su nido un calandrio,
no se íngan tanto conmigo,
porque las dejo llorando.

Árboles de la alameda,
amapolas floreciendo,
si no me pueden ni ver,
parece que se andan riendo.

32. Golondrina mensajera
(canción cardenche)

Vuela, apreciable golondrina,
toma esta carta
y a mi amante se la llevas.

Toma este pomo de olor
y en su pecho se lo riegas,
y ahí le dirás:
que me mande de amor
la contestación.

Y me buscas esa joven
que se llama Mariquita,
y en el sobre escrito lleva
saludos pa' su hermanita.

Toma este pomo de olor
y en su pecho se lo riegas,
y ahí le dirás:
que me mande de amor
la contestación.

Y me buscas esa joven
que se llama Mariquita,
y en el sobre escrito lleva
saludos pa' su hermanita.

33. Hasta aquí llegó lo bueno
(canción cardenche)

Hasta aquí llegó lo bueno,
la amistad de dos amigos;
amigos les contaré
lo que a mí, me sucedió.

Por amar una casada,
su marido nos halló,
yo fiaba de dos amigos,
y uno de ellos me entregó.

Uno de los dos amigos,
en uno tenía confianza,
es crecida mi esperanza,
y era mi único placer.

Uno de los dos amigos,
uno se me hacía el mejor,
como aquel refrán que dice:
que el más amigo es traidor.

/ el mejor amigo es el traidor

Uno de los dos amigos,
uno se me hacía el mejor,
como aquel refrán que dice:
que el más amigo es traidor.

/ el mejor amigo es el traidor

34. Hermoso México
(canción cardenche)

Hermoso México,
andándome yo paseando
me llevaron a la cárcel,
me llevaron a empujones.

Me llevaron a la mesa
donde se humillan los hombres,
pero anden soplones,
que ahí más tarde pagarán.

Yo me paseaba
con toditos mis amigos,
yo me paseaba
con gavillas de ladrones.

Me llevaron a la mesa
donde se humillan los hombres,
pero anden soplones,
que el gobierno cambiará.

35. Huérfano soy
(canción cardenche)

Huérfano soy,
no tengo padre ni madre,
¡ay! ni un amigo,
ni quién se duela de mí.

/ Y huérfano soy

/ ni quién se duela de mí

¿Pues qué haré yo?
Mi tesoro se me acabó.

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

/ Y estos consejos me dieron

/ por causa di una mujer

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

Huérfano soy,
no tengo padre ni madre,
¡ay! ni un amigo,
ni quién se duela de mí.

/ ni quién se duela de mí

¿Pues qué haré yo?
Mi tesoro se me acabó.

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

/ por pasión de una mujer

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

36. Jesusita de mi amor
(canción cardenche)

Jesusita de mi amor,
si ya no me amas
es preciso
envolver a tu amistad.

Dime si ya no me quieres
para rodear por allá;
sólo el amor de esa prieta
me hizo venir hasta acá.

Mis amigos me aconsejan
que te quiera,
que te quiera y
te dé mi corazón.

Dime, trigueña del alma,
blanca flor de un mirasol,
no pierdo las esperanzas
de ser dueño de tu amor.

Mis amigos me aconsejan
que te quiera,
que te quiera y
te dé mi corazón.

Dime, trigueña del alma,
blanca flor de un mirasol,
no pierdo las esperanzas
de ser dueño de tu amor.

37. Jesusita me dio un pañuelo
(canción cardenche)

Jesusita me dio un pañuelo
con orillas para bordar,
qué pensará esa chirriona,
que yo le había de rogar.

/ qué pensaría esa chirriona
/ que yo le habría de rogar

Mejores las he tenido
y les he pagado mal,
cuantimás una india de éstas,
tirada en el muladar.

/He tenido otras mejores /He tenido otras mujeres
/contimás una india de éstas /contimás a esa basura

Macetita enlutadita
dime quién se te murió,
si se te murió tu amante
no llores, que aquí estoy yo.

/ Macetita enlutadita
/ dime quién se te murió

Macetita embalsamada
con hojitas de laurel,
que bonitos son los hombres
cuando empiezan a querer.

Con cartitas y pañuelos
engañamos a la mujer,
que pensará esa chirriona,
que yo la había de querer.

Si preguntan qué pasó
no les digas que fui tu amor,
que me vienen persiguiendo
tres gotitas de licor.

/no les digas que fue mi amor /no les digas que fue mi
amor
/tres copitas de licor

Pues en una viene el celo,
en otra viene el amor,
y en otra viene el veneno
para el hombre que es traidor.

/Y en una nos viene el celo /Pues en una vienen celos
/y en la otra viene el amor
/y en la otra viene el veneno

Jesusita era bonita
y a todos se supo amar,
por eso ya no la quise,
¿quién la quiere levantar?

/y a todos nos supo amar
/por eso ya no la quiero / ahí te dejo con cualquiera
/ ¿quién la quiere levantar? / ¿quién la quiera levantar?
/¿quién se quiera revolver? /¿quién te quiera levantar?

Jesusita me despido
yo ya no te quiero más
ahí te dejo con cualquiera,
quien te quiera revolver.

/ que te levante cualquiera

38. Las borrascas
(canción cardenche)

Las borrascas del mar se han perdido,
no aparecen en este momento ya para mí.
Se acabó el engrimiento,
ya no alumbran los rayos del sol.

¿Pues qué hará esa flor solitaria?
¿Pues qué hará esa bella sin vuelo?
¿Pues qué hará ese Dios en su cielo?
¿Pues qué haré yo sin ti y sin tu amor?

Valía más que la muerte viniera,
ojalá que un sepulcro se abriera,
le pediste a Dios que viniera
por mi vida y la tuya también.

39. Las tres palomas
(canción cardenche)

Tres palomas paradas en una rama,
y las tres tienen su color muy firme,
que te olvide, vida mía, es imposible, ¡ay!,
tres palomas son las dueñas de mi amor.

Una de ellas en mi pecho se ha parado,
y la otra se paró en mi corazón,
y la otra me ha jugado una traición, ¡ay!,
tres palomas son las dueñas de mi amor.

Tres palomas paradas en una rama,
y las tres tienen su color muy firme,
que te olvide, vida mía, es imposible, ¡ay!,
tres palomas son las dueñas de mi amor.

Una de ellas en mi pecho se ha parado,
y la otra se paró en mi corazón,
y la otra me ha jugado una traición, ¡ay!,
tres palomas son las dueñas de mi amor.

40. Los caracoles
(canción cardenche)

Estos son los caracoles
que brillaban en la mar,
que me aconsejan que te olvide,
pero no te he de olvidar.

/ Y estos son los caracoles
/ me aconsejan que te olvide
/ ¿pues cuándo te he de olvidar?

Al pie de un árbol frondoso
triste me senté a llorar,
de ver a mi palomita
que anda en otro palomar.

Les pregunto a mis amigos,
a ellos que saben de amor,
que me dieran un consejo
para cortar esa flor.

/ ellos que saben de amor

Mis amigos me aconsejan,
como queriendo acordar,
que deje pasar el tiempo
para poderla cortar.

/que esa flor la he de cortar

Por dejar pasar el tiempo
y hacerme disimulado,
cuando fui a cortar la flor,
otro ya la había cortado.

/ he vivido en divagando

41. Los horizontes son chiquititos
(canción cardenche)

Los horizontes son chiquititos
y parejitos al caminar,
y andan en busca de una paloma
que se ha salido del palomar

/ La palomita se echó a volar
y a la oficina se fue a parar
taba esperando a la pasajera
que en el momento se iba a embarcar

Ya que tuvimos la grande dicha,
y que el Señor nos la concedió,
de aprender bonitas canciones
que la sirena nos enseñó.

/ Tú que tuviste la grande dicha
/ la que el Señor nos la concedió / porque el Señor
nos la concedió
/ para cantar bonitas canciones /de componer
bonitas canciones / para emprender bonitas
canciones
/ las que compuso el sabio Salomón

Las tres cabritillas stán
mero en medio de la noche
se oye lejos su chirrido
chasquido de viejo coche

Las tres Marías y los tres Reyes
salen juntitos al caminar
andan en busca de una paloma
que se ha salido del palomar

Sale la luna se mete el sol
ya las estrellas se ven brillar
sale el lucero en la madrugada
la estrella Venus al oscurecer

/ ya lo profundo se van a ver

/ y el Carro sale al oscurecer

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

/ La estrella 'el Norte, llave del mundo
que no se mueve para saber
bajan las nubes para los mares
a agarrar agua para llover

42. Los sauces en la alameda
(canción cardenche)

Y los sauces en la alameda
se cimbran con el airón
así se cimbran los hombres
cuando les juegan traición

Los sauces en la alameda
transpuestos en la humedad
no es bueno tener amores
cuando no hay seguridad

Cuatro puertas tiene Francia
cinco con la Alejandría
abre tus ojitos, mi alma
ya viene alboreando el día

Ya viene alboreando el día
cantando el ki kiri kí
abre tus ojitos mi alma
ya vine, ya estoy aquí

Y ya vine y ya estoy aquí
prietita del alma mía
recuerdas que me dijiste
que nunca me olvidarías

Y los sauces en la alameda
se cimbran con el airón
así se cimbran los hombres
cuando les juegan traición

/ Los sauces en la alameda

/ Los hombres que se enamoran
y que dan todo el amor;
a una prenda adorada
la traigo en el corazón

43. Luna, dime ¿cuándo llenas?
(canción cardenche)

Luna, dime ¿cuándo llenas?

Tú que aluminas con tu bello resplandor,
con esos ojos engreíste a mi amor,
¡ay! ¿Cómo no alumbras este pobre corazón?

/ Tú que iluminas con tu bello resplandor

Tú me has dejado en un jardín de flores
para que corte la flor que a mí me agrada,
tú bien lo sabes que ya se murió mi madre
en Zacatecas, esa suerte le tocó.

/para que corte la flor que a mí me agrada
/tú ya bien sabes que ya se murió mi madre

Tú me has dejado en un jardín de flores
para que corte la flor que a mí me agrada;
tú bien lo sabes que ya se murió mi madre
en Zacatecas, esa suerte le tocó.

44. María, María
(canción cardenche)

María, María, yo vine a saber por qué,
por tus amores, María,
tú me vas a abandonar,
no ames a otro hombre, María,
ni yo amaré a otra mujer.

Ya fuiste mía, María,
ya gocé de tu placer,
tú eres la estrella
que alumbras a todo el mundo.

Tú eres la estrella
que alumbras al Potosí,
tú eres la flor
que trasciendes junto a mí.

Ya fuiste mía María,
Dios te aguarde para mí.

Ya fuiste mía, María,
ya gocé de tu placer,
tú eres la estrella
que alumbras a todo el mundo.

45. Me puse a amar
(canción cardenche)

Me puse a amar
a una pobrecita güera
cuando yo la estaba amando
me decía que nomás yo era.

Luego se juntó con otro,
se fue pa' la tierra fuera,
son como el hijo ajeno
que al mejor tiempo se va.

Yo les digo a mis amigos
que no duerman, abran los ojos
cuando se quieran casar,
busquen una de su igual.

Yo me casé con una india
que traje de “magistral”
delgadita de cintura,
de esas que saben amar.

Yo les digo a mis amigos
que no duerman, abran los ojos
cuando se quieran casar,
busquen una de su igual.

Yo me casé con una india
que traje de “magistral”
delgadita de cintura,
de esas que saben amar.

46. Mi madre me dio un consejo
(canción cardenche)

Mi madre me dio un consejo:
que no anduviera tomando,
mi madre me dio la vida
y tu me la estás quitando.

Te quiero porque te quiero,
en mi querer nadie manda,
te quiero prietita linda,
con las entrañas de mi alma.

Quisiera ser pajarillo
para volar e ir a verte,
cortar ramitas de flores
y coronarte tu frente.

Todas las aves del campo
cantan con mucha alegría,
porque te quiero prietita,
te quiero de noche y día.

Qué bonitos ojos tienes,
yo me alegro más con verte,
porque te quiero de veras,
en ti me encontré mi suerte.

47. Mujer, mujer
(canción cardenche)

Mujer, mujer no abandones al que te ama,
¿qué no recuerdas que en un tiempo nos amamos?
Mujer, mujer, traigo prendas de tus manos,
y que con ellas engrillaste a mi amor.

Sigue viviendo, ¡ay! engrída con ese hombre,
bésame a mí en aquel dichoso día,
y dile a tu amante que al cabo ya fuiste mía,
y que en un tiempo te amé con libertad.

Sigue viviendo, ¡ay! engrída con ese hombre,
bésame a mí en aquel dichoso día,
y dile a tu amante que al cabo ya fuiste mía,
y que en un tiempo te amé con libertad.

48. No estés triste corazón
(canción cardenche)

No estés triste corazón apasionado,
pues, ¿tú que ganas con querer y no poder?,
trigueñita, no te puedo aborrecer,
eres paloma de las que yo vengo a ver.

Yo ya me voy pa' las tierras extranjeras,
dame tu mano porque pienso no volver,
trigueñita, no te puedo aborrecer,
eres paloma de las que yo vengo a ver.

Yo ya me voy trigueñita de mi vida,
me llevo el alma toda llena de placer,
chaparrita, no te puedo aborrecer,
eres paloma de las que vengo a ver.

No estés triste corazón apasionado,
pues, ¿tú que ganas con querer y no poder?,
trigueñita, no te puedo aborrecer,
eres paloma de las que yo vengo a ver

49. No hay como Dios
(canción cardenche)

No hay como Dios,
primeramente amigo,
después de Dios,
como sus padres de uno.

Después de sus padres,
como el estado no hay uno,
el hombre casado
no es pobre ni es infeliz.

El hombre solo,
nunca tiene nada,
no hay como la mujer
para cuidar lo de uno.

/ Y el hombre solo

Después de sus padres,
como el estado no hay uno,
el hombre casado
no es pobre ni es infeliz.

50. No sé por qué
(canción cardenche)

No sé por qué a esa mujer la adoro,
no sé por qué yo la adoro con delirio,
cuando la miro se calma mi martirio,

se calma el fuego de ese ardiente frenesí.

Todos los días yo gano un peso diario,
una peseta se la llevo a mi querida,
¡ay! la mujer en todo es la preferida,
¡ay! la querida ¿qué desaires pasará?

¡Ay!, la querida se asoma y dice: ahí va,
¡ay!, que trabajo es amar sin libertad,
todos los hombres pretendemos un amor,
aunque nos cueste la vida.

¿Quién les ha dicho que el hombre casado es libre?
tiene su mujer aparte de una querida.
Ellas son la causa
de que el mundo no ande en paz.

/No se por qué yo a esa mujer la adoro
/¡ay! la adoro con delirio
/de que la miro se calman mis martirios
/todos los días se calma mi martirio
/cuando la miro parece que un ángel
miro
/ y un ángel miro es un ser de perdición
/ y un ángel miro es un ser de bendición

/Todos los días ganaba un peso diario

/Anda mujer en todo es la preferida /a
esa mujer en todo es la preferida
/¡ay! la querida que desaire pasará

/¡ay! la mujer se asoma y dice: ahí va

/de una mujer aunque nos cueste la vida

/con las mujeres se componen las
canciones /por las mujeres se componen
las canciones

51. Ojitos negros ¿A dónde están...?
(canción cardenche)

Y ojitos negros ¿a dónde están?
¿a dónde están que no los miro?
Me acuerdo de ellos, pego un suspiro.
¡ay! ojitos negros, sabrá Dios dónde andarán.

Esos ojitos son muy bonitos
esos ojitos son muy hermosos
esos ojitos son muy preciosos
¡ay! y ojitos negros sabrá Dios dónde andarán

Todos me dicen que por ahí andan,
que por ahí andan, yo no los miro,
me acuerdo de ellos, pego un suspiro,
¡ay! ojitos negros, sabrá Dios donde andarán.

Todos me dicen que por ahí andan
que por ahí andan, por la estación
y yo los vide, dije: ellos son,
¡ay! ojitos negros dueños de mi corazón.

52. Paloma blanca
(canción cardenche)

Paloma blanca, quién tuviera tus alas
para volar donde están mis amores,
toma y le llevas este ramo de flores
y se la entregas a la dueña de mi amor.

/y se la entregas a la dueña de mi amor

Pero hombre, amigo, como estoy apasionado
con esa joven que a mí me ha robado el alma
toma y le llevas esta corona y palma
y se la entregas a la dueña de mi amor.

/y se la entregas a la dueña de mi amor

Pero hombre, amigo, esa joven yo la quiero
y yo la adoro y la aprecio con el alma,
toma y le llevas esta corona y palma
y se la entregas en sus manos a mi amor.

/y yo la quiero y la aprecio con el alma

/y se la entregas a la dueña de mi amor

Paloma blanca, quién tuviera tus alas
para volar donde están mis amores,
toma y le llevas este ramo de flores
y se la entregas a la dueña de mi amor.

/toma y le llevas esta corona y flores

Pero hombre, amigo, cómo estoy apasionado
con esa joven que a mí me ha robado el alma,
toma y le llevas esta corona y palma
y se la entregas a la dueña de mi amor.

Pero hombre, amigo, esa joven yo la quiero
y yo la adoro y la aprecio con el alma,
toma y le llevas esta corona y palma
y se la entregas en sus manos a mi amor.

53. Pero hombre, amigo
(canción cardenche)

Pero hombre, amigo,
¿Cómo haré yo
para olvidar a esa mujer
y a quien tanto yo he querido?

Se fue y me dejó
con el corazón herido,
la muy ingrata
se fue y me abandonó.

¿De qué me sirve
el haberla querido tanto
y no haber gozado
de su cabal placer?

/ y no haber logrado
/ lo mejor de su placer?

Cuando me fuera a mi tumba
me llegas a ver
ruega María
hay cuatro lagrimas mujer

/ cuando me muera a mi tumba
/ me irás a ver

¿De qué me sirve
el haberla querido tanto
no haber gozado
de su cabal placer?

54. Por aquí pasó cantando
(canción cardenche)

Por aquí pasó cantando una canción,
una canción que en mi pecho resonaba,
¡ay! como era tan bonita mi corazón alegraba,
la contemplé en el centro de una flor.

¡Ay! si a la noche vuelve a pasar yo me levanto,
y si me pide mi corazón yo se lo doy,
y si me dice que sí nos vamos, me re'te voy
a la sombra de un palmar a darle gusto al amor.

Por aquí pasó cantando una canción,
una canción que en mi pecho resonaba,
¡ay! como era tan bonita mi corazón alegraba,
la contemplé en el centro de una flor.

¡Ay! si a la noche vuelve a pasar yo me levanto,
y si me pide mi corazón yo se lo doy,
y si me dice que sí nos vamos, me re'te voy
a la sombra de un palmar a darle gusto al amor.

55. Por esta calle
(canción cardenche)

Y por esta calle
donde voy pasando
con mi botella
y mi querida a un lado.

/ Voy por esta calle
/ donde voy paseando

Si no me quieres
porque soy templado,
anda mujer con Dios
qué hemos de hacer.

/ qué hemos di hacer

Y ella me dice
que no tome vino,
que si la quiero,
que le haga ese favor.

/ Ella me dice

/ que si la quero

Yo le respondo
con caricias tiernas:
-Voy a olvidar
estos vicios por tu amor.

Y ella me dice
que no tome vino,
que si la quiero,
que le haga ese favor.

Yo le respondo
con caricias tiernas:
-Voy a olvidar
estos vicios por tu amor.

56. ¿Por qué no sales querida joven?
(canción cardenche)

¿Por qué no sales querida joven
a condescender conmigo?
¡ay !, la desgracia
para el hombre apasionado.

Pues tú bien sabes
que de naiden soy burlado,
romper quisiera
las cadenas del amor.

Barrio bonito,
como el barrio de Santiago,
donde se cimbra
la dueña de mis amores.

Bonita paloma azul,
hermoso jardín de flores,
donde se cimbra
la dueña de mi amor.

Barrio bonito,
como el barrio de Santiago,
donde se cimbra
la dueña de mis amores.

Bonita paloma azul,
hermoso jardín de flores,
donde se cimbra
la dueña de mi amor.

57. Por soberbio y desobediente
(canción cardenche)

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

Yo nunca quise
los consejos de otra gente,
yo siempre andaba
con mis malas compañías.

'Ora me paso
las noches como días,
quién me lo manda
si ese mal me lo busqué.

Yo nunca quise
los consejos de otra gente,
yo siempre andaba
con mis malas compañías.

'Ora me paso
las noches como días,
quién me lo manda
si ese mal me lo busqué.

58. Por vida de Dios
(canción cardenche)

Por vida de Dios,
deseo un amor que sea formal,
que no ande con pandeaditas,
ni me vaya a abandonar.

Qué tristeza me acompaña
cuando estoy lejos de ti,
yo acabándome los días,
tú, ni te acuerdas de mí.

Quiéreme joven querida,
quíereme no seas así,
no me mires con desprecio,
que para tu amor nací.

Cuando por tus puertas paso
prenda del alma querida,
si te despierto cantando,
vuélvete a quedar dormida.

Dale un abrazo a tu almohada
y haz de cuenta que yo fui,
que vine a la madrugada
a despedirme de ti.

Por vida de Dios, deseo
un amor que sea formal,
que no ande con pandeaditas,
ni me vaya a abandonar.

59. Preso me encuentro
(canción cardenche)

Preso me encuentro por una cautela,
y aprisionado por una mujer,
mientras yo viva en el mundo y no muera,
nunca en la vida la vuelvo a querer.

/y apasionado por una mujer

Pero, ¡ay!, no fue verdad
lo que usted me prometió,
fue una pura falsedad,
falsa moneda con que me pagó.

/pero ¡ay no jue verdad!

/una pura falsedad

Haz de cuenta que fuimos basura,
vino un remolino y nos alevantó,
al mismo tiempo de andar en la altura,
el mismo viento nos despertó.

/y el mismo viento nos despartó

Pero ¡ay!, no sé por qué
tú cariño se acabó,
siendo tantas tus caricias,
al mismo tiempo todo terminó.

Preso me encuentro por una cautela,
y aprisionado por una mujer,
mientras yo viva en el mundo y no muera,
nunca en la vida la vuelvo a querer.

60. Prisionero (o Marinero que a los puertos)
(canción cardenche)

Prisionero que a los puertos
dicen que me han de llevar,
por una joven que quero,
¿pues cuándo la he de olvidar?

/ Marinero que a los puertos

Yo la aguardo hasta que venga
de San Juan del Mezquital,
imposible es abandonar
a un amor que no paga mal.

A mí me causa dolor,
y sentimiento también,
que se lleven a mi prieta,
¿cuándo la volveré a ver?

/ Y a mí me causa dolor

/ que se llevan a mi Chata

Yo la aguardo hasta que venga,
para no buscar mujer,
imposible es abandonar
a un amor que se quiere bien.

/ Se repiten versos 3 y 4

Prisionero que a los puertos
dicen que me han de llevar,
por una joven que quero,
¿pues cuándo la he de olvidar?

61. Qué bonito canta el gallo
(canción cardenche)

Qué bonito canta el gallo
arriba de aquel corral,
tan sólo le falta al gallo
alitas para volar.

Yo no lo vi,
sólo lo oí cantar.

Este es mi gallito
que cantó en aquel corral,
tan sólo le faltan
alitas para volar.

Yo no lo vi,
sólo lo oí cantar.

Debajo de la Concordia
me dio sueño y me dormí,
y me despertó su gallo
cantando ki kiri kí.

Yo no lo vi,
sólo lo oí cantar.

62. Qué simpática mujer
(canción cardenche)

Qué simpática mujer
la que vive en aquella tienda,
retratada por manos de un marinero,
aquí está tu amor.

Chaparrita, ya no la quiero.
aquí está tu amor,
a mí no me sirve ya,
aquí está tu amor ingrato.

Por mi parte te doy las gracias,
te doy las gracias,
por el tiempo que nos quisimos
por última vez, allá en la tienda
donde nos vimos.

Aquí está tu amor,
a mí no me sirve ya.

63. Qué serena está la noche
(canción cardenche)

Qué serena está la noche
para ir a ver a mi chata,
esta noche me la llevo,
porque esta pasión me mata.

64. Quisiera de un vuelo
(canción cardenche)

Quisiera de un vuelo
volar esa sierra,
volar a mi tierra,
mi tierra natal.

Mi tierra es bonita,
no puedo negar,
por un gran delito,
no puedo entrar.

Pobres de mis padres,
cómo llorarán
de ver su hijo ausente;
que de él no sabrán.

Adiós mis amigos,
amigos de veras;
yo me encuentro preso
en estas fronteras.

Yo me encuentro preso
sin ningún placer,
mis padres queridos
no los vuelvo a ver.

Pobres de mis padres,
cómo llorarán
de ver su hijo ausente;
que de él no sabrán.

Adiós mis amigos,
amigos de veras;
yo me encuentro preso
en estas fronteras.

65. Sale la luna y se mete el sol
(canción cardenche)

Sale la luna y se mete el sol
y a lo profundo se va a esconder,
salen las nubes para los mares
agarrar agua para llover.

/ y a lo profundo se va a meter
/sale el lucero a la madrugada
/ y el Carro sale al oscurecer

Y si no sabes corresponder
a un corazón yo sí sé

Sale la luna y se mete el sol
y las estrellas lo van a ver
sale el lucero de la mañana
la estrella Venus al oscurecer

Y si no sabes corresponder
a un corazón yo sí sé

Estrellita marinera
dame razón de tu amor
tu que iluminas
el silencio de la noche

y si no sabes corresponder
a un corazón yo sí sé

Los horizontes son chiquitos,
y parejitos al caminar,
andan en busca de una paloma
que se ha salido del palomar.

Y si no sabes corresponder
a un corazón yo sí sé

66. Salí de México
(canción cardenche)

Salí de México
a las once, de una fonda,
me fui para León,
pasé por una cantina.

/me juí para León

Allí divisé
los ojitos de mi china,
adiós china ingrata,
te llevo en el corazón.

/ Ahí divisé

Traigo de guía
hasta llegar a mi tierra:
las Cabritas, los Tres Reyes,
esa Estrella Marinera.

/las cabrillas, los tres reyes
/y esa estrella marinera

Tuve un amor
como si ta' no tuviera,
se separó
por los seres de otro amor.

/como si todavía lo tuviera

Traigo de guía
hasta llegar a mi tierra:
las Cabritas, los Tres Reyes,
esa Estrella Marinera.

/las cabrillas, los tres reyes
/y esa estrella marinera

Tuve un amor
como si ta' no tuviera,
se separó
por los seres de otro amor.

67. Si estás dormida
(canción cardenche)

Si estás dormida, mi negra,
ya no duermas,
oye los ruegos
del que deveritas te ama.

Si estás despierta
asómate a tu ventana,
para dirigirte un adiós,
porque hoy me voy.

Perdóname
si te ofendo en mis canciones,
perdóname
si te ofenden mis cantares.

Nomás te vengo a decir, mi negra,
y a coronarte de azahares,
para dirigirte un adiós,
porque hoy me voy.

Perdóname
si te ofendo en mis canciones,
perdóname
si te ofenden mis cantares.

Nomás te vengo a decir, mi negra,
y a coronarte de azahares,
para dirigirte una adiós,
porque hoy me voy.

68. Tengo un par de ojitos negros
(canción cardenche)

Tengo un par de ojitos negros,
me gusta lo negro de ellos,
me gusta y me regustan,
yo me he de quedar con ellos.

Yo se lo decía a su padre:
-No se los he de dejar,
para el 22 de enero
yo me la vengo a llevar.

Qué torres tan delgaditas,
con el aire se estremecen;
cada vez que veo a mi chata,
los ojos se me adormecen.

Despídete de tus padres,
de tus hermanos también,
porque nos vamos muy lejos,
no me volverán a ver.

Tengo un par de ojitos negros,
me gusta lo negro de ellos,
me gusta y me regustan,
yo me he de quedar con ellos.

69. Tuve una novia
(canción cardenche)

Tuve una novia
simpática y bonita,
se le conocía
que deveras me quería.

Le puse una cita,
que saliera al campo un día,
ella lo que hacía
era ponerse a llorar.

Ella lloraba
y en sus lamentos decía:
-¿pues qué haré yo
con ese hombre tan porfiado?

Le sufro y le aguanto
porque así está decretado
por el eterno,
que a padecer nos echó.

70. Tres vicios hay
(canción cardenche)

Tres vicios hay
agobiados para el hombre,
que es tomar vino,
jugar y enamorar.

Pero, Juanita, si tú me vuelves a amar:
toditos estos vicios
yo los voy a abandonar;
'ora y mañana, yo me voy a tomar vino.

Pasado mañana, yo me voy a echar conquián,
pero, Juanita, si tú me vuelves a amar:
toditos estos vicios
yo los voy a abandonar.

Pero qué bonito cantan
los canarios en el mundo,
pero más bonito cantan
el zinzontle y el gorrión.

Pero, Juanita,
voy a cantarle esta canción
y Luisita, es la que quero,
y la idolatra mi pobre corazón.

71. Trigueña hermosa
(canción cardenche)

Trigueña hermosa, yo por tu amor
ando borracho, tú bien lo sabes
que yo a mi tierra no puedo entrar.

Cruel ilusión, no se me puede borrar,
ingratos ojos, ayúdenme a llorar.
Tuve un amor por las tierras de Santiago,
nunca creí que me había de abandonar.

Cruel ilusión no se me puede borrar,
ingratos ojos, ayúdenme a llorar.

72. Una mañana muy transparente
(canción cardenche)

Y una mañana muy transparente
donde nos vimos por primera vez,
con tu boquita linda y hermosa
tú me dijiste: vuelva otra vez.

Si tú te vas, yo también me voy,
Dios nos conceda juntos los dos,
vas a saber a tierras estrañas [extrañas],
dile a tus padres adiós, adiós.

/ Dios nos conceda el irnos los dos

Deja esos brazos, ven a los míos,
con que consuelas a mi corazón,
cada mirada es una sonrisa,
cada sonrisa es una ilusión.

/ con que iluminas a mi corazón /con que aluminas
a mi corazón

Si tú te vas, yo también me voy,
Dios nos conceda el irnos los dos,
vas a saber a tierras estrañas [extrañas],
dile a tus padres adiós, adiós.

/ Se repiten los versos 3 y 1

73. Ya están cantando los gallos
(canción cardenche)

Ya están cantando los gallos,
trigueñita, yo ya me voy;
-No se va, mi vida mía,
hasta que nos raye el sol.

Siempre me voy, chaparrita,
para no seguirte un mal,
ahí nos estaremos mirando
cada vez que haiga lugar.

Ya están cantando los gallos
al tiempo de amanecer,
siempre me voy, trigueñita,
porque tengo que volver.

A las 2 de la mañana
yo te vengo a despertar,
porque te quiero y te adoro
y no te puedo olvidar.

Si se enojan porque te hablo,
más adrede lo he de hacer,
aunque la gente no quiera,
yo te debo de querer.

Cuando pase por tu casa
no me dejes de mirar,
yo soy el hombre que te ama
y no te puede olvidar.

74. Ya hace muchísimo tiempo
(canción cardenche)

Ya hace muchísimo tiempo
que me andas con cosas,
con que dices que te vas,
te vas porque quieres,
nadien te detiene,
ya no te quiero jamás.

Se van las aguas de junio,
que dejan algún producto,
cosa que si tú te vas,
no siento ningún disgusto.

Prevénganse rieles,
también los durmientes,
con que dices que te vas:
te vas porque quieres,
nadien te detiene,
ya no te quiero jamás.

Tú, dices que ya te vas
para ese Juárez lucido,
no lloro porque te vas,
sino porque no te has ido.

Tú, dices que ya te vas
para ese Juárez lucido,
no lloro porque te vas,
sino porque no te has ido.

Ya hace muchísimo tiempo
que me andas con cosas
con que dices que te vas,
te vas porque quieres,
nadien te detiene,
ya no te quiero jamás.

75. Ya se van las golondrinas
(canción cardenche)

Ya se van las golondrinas
a los campos a volar
por el viento iban diciendo
a otras tierras vamos a entrar.

/por el viento van diciendo

Por debajo de la arena
corre el agua y no se ve,
son los ojos de mi prieta
los que nunca olvidaré.

Por debajo de la arena
corre el agua sin cesar,
son los ojos de mi prieta
que se vienen de bañar.

En una quebrada oscura
triste se quejaba un león,
en el quejido decía:
-muchachas ¿pa' cuando son?

/ Y en una quebrada oscura
/ triste se quejaba un león

Cupido se halló en la sierra
en traje de cazador,
diciendo que muera y mueran,
las que no sepan de amor.

/ la que no sepa de amor

/ Se repite el verso 4

76. Ya te vide, ya me voy
(canción cardenche)

Ya te vide, ya me voy,
adiós, trigueñita hermosa,
por bien o mal que te vaya,
no me vayas a abandonar.

Si tu amor me prometió
el que siempre me habías de querer,
si tu amor me prometió
el que nunca me habías de olvidar.

Mira lo que vas a hacer
para que sepas amar,
no después te guste otra flor
y no la has de poder cortar.

Por aquí pasó mi amor,
siempre me vino a buscar,
por bien o mal que te vaya,
nunca me vayas a abandonar.

77. Ya vine, ya estoy aquí
(canción cardenche)

Ya vine, ya estoy aquí,
me consolaré con verte,
porque no tengo el honor,
de platicar contigo.

/ porque no tuve el honor

Pero si mi bien te digo,
y te lo puedo jurar,
mientras Dios me de licencia,
te he de querer y te he de amar.

Ahí mañana volveré,
por ver si te encuentro sola,
porque tengo que arreglar,
un negocito contigo.

/ Y mañana volveré

/ un negocio contigo

Pero si mi bien te digo,
y te lo puedo jurar,
mientras Dios me de licencia,
te he de querer y te he de amar.

/ Se repiten los versos 1 y 2

78. Ya vino el que ausente andaba
(canción cardenche)

Ya vino el que ausente andaba,
´ora acaba de llegar,
si tienes nuevos amores
los tendrás que abandonar.

Que bonitas las estrellas
que nos dan su resplandor,
¿recuerdas aquella tarde
en que me diste tu amor?

¿Recuerdas aquella tarde
que estabas en tu jardín?
¿Recuerdas que me dijiste
este amor no tiene fin?

¿Recuerdas aquella tarde
que estabas en tu balcón?
¿Recuerdas que me dijiste
es tuyo mi corazón?

Qué bonito corre el tren
de Canatlán a San Blas;
dime si no te has casado
nomás conmigo te vas.

Ya vino el que ausente andaba,
´ora acaba de llegar,
si tienes nuevos amores:
los tendrás que abandonar.

79. Yo ya me voy
(canción cardenche)

Yo ya me voy, amigos míos,
aquí los dejo, aquí los dejo
con una flor entre manos.

/ con unas flores de mano

Yo me acordé de mis hermanos,
que se hallan lejos, que se hallan lejos
y échenme su bendición
que ya me voy a embarcar.

/ de aquellos otros, de aquellos otros

Mis padres dicen:

-Mira, hijo, no te vayas,
¿Qué no me ves
las lágrimas en mis ojos?

Yo me acordé de mis hermanos,
aquellos otros, aquellos otros.
échenme su bendición
que ya me voy a embarcar.

/ de aquellos otros, de aquellos otros

Mis padres dicen:

-Mira, hijo, no te vayas,
¿Qué no me ves
las lágrimas en mis ojos?

Yo me acordé de mis hermanos,
aquellos otros, aquellos otros.
échenme su bendición
que ya me voy a embarcar.

/ Se repiten los versos 1 y 2

80. Yo ya me voy a morir a los desiertos
(canción cardenche)

Yo ya me voy
a morir a los disiertos,
me voy deregido
esa Estrella Marinera

/ me voy dirigido /me voy del ejido

Sólo en pensar
que ando lejos de mi tierra,
nomás que me acuerdo
me dan ganas de llorar

Pero a mí no me divierten
los cigarros de la Dalia,
pero a mí no me consuelan
esas copas de aguardiente.

/ Pero a mí no me consuelan

Y sólo en pensar
que dejé un amor pendiente,
y nomás que me acuerdo
me dan ganas de llorar.

/ Sólo el pensar

/ no más que me acuerdo

Pero a mí no me divierten
los cigarros de la Dalia,
pero a mí no me consuelan
esas copas de aguardiente

Sólo en pensar
que dejé un amor pendiente,
y nomás que me acuerdo
me dan ganas de llorar.

/ Sólo el pensar

81. Una mañana
(canción cardenche)

Y una mañana de horas negras
húmeda y fresca
nos despedimos yo y la joven
que más amaba.

Me dio su mano
nos despedimos
y ella nomás lloraba
pero en silencio llorando
me dijo adiós.

Y ella me decía
quisiera amarte
pero ay, no puedo
por el temor de que mis padres
nos abandonen
pero ay, qué triste es la vida
del hombre que se apasiona
cuando la joven
no sabe corresponder.

82. La yegua
(canción cardenche)

La yegua que yo ensillaba,
la ensilla un amigo mío,
el consuelo que me queda,
que yo la ensillé en el río.

La mula.... la yegua que yo ensillaba,
la ensilló mi compañero,
el consuelo que me queda,
que yo la ensillé primero.

Le voy a quitar la silla,
los suaderos se los dejo,
para que ensille otro,
que yo no soy su pendejo.

83. La Porfiria
(canción cardenche)

Ay, ay, ay
Porfiria te ruego
que me mandes un abrazo
porque me voy de aquí

A los ángeles mira
a los ángeles mi amor
mírame presente aquí
mírame marchando voy

Que se va, y que se fue
la dueña de mi amor
sabrás Dios
sabrás Dios si volverá

84. Ya vino el que ausente andaba (otra)
(canción cardenche)

Pos ora sí
ya vino el que ausente andaba
- sólo he venido
a verte un solo rato
pero trigueña
regálame tu retrato
para jugar
un momento con él

Este es el barrio
donde hay mujeres bonitas
como el naranjo
que te encienden sus aromas / que creciendo su aroma
son igualmente
a las preferidas palomas
que hasta por marzo
comienzan a gorjear / comienzan a gorjear

Este es el pueblo
donde hay muchachas bonitas
como las flores
que te encienden sus aromas / que trascienden sus aromas
son igualmente
a las preferidas palomas
que hasta por marzo
comienzan a gorjear / comienzan a gorjear

85. Por montes lóbregos
(canción cardenche)

Por montes lóbregos
de tierras lejanas vengo
vengo atravesando
porque amo mujer casada

Que en una cárcel estoy
por los vicios que yo tengo
de jugar y de enamorar
a cuantas puedo

Y porque te amo mujer
ya gocé de tus placeres
no me queda otro consuelo
más de irme a tomar mezcal

Tu marido anda diciendo
que ha traición me ha de matar
para borrar el intento
ya me la voy a llevar
a darle sus vueltecitas
y de ahí se la vuelvo a traír

/ Su marido anda diciendo

/ Y ya se la vuelvo a traír

86. Hasta cuando chaparrita
(canción cardenche)

Y hasta cuando chaparrita lo que te dije
tus pasiones no se me pueden borrar
cómo haremos pa acabarnos de arreglar
tú tienes la culpa porque no te das lugar
tú tienes la culpa porque no te das lugar

Yo se bien que los de tu casa te martirizan
que ni a las puertas te quieren dejar salir
no seas tonta no te acuestes a dormir
velale [vélele] ese sueño y a ver si puedes salir
velale [vélele] ese sueño y a ver si puedes salir

Las prendas que tú me diste yo aquí las guardo
yo aquí las guardo como prendas de tu amor
no chatita no te doy mi corazón
tuyo es mi cariño tu eres toda mi ilusión
tuyo es mi cariño tu eres toda mi ilusión

87. Guarecita de mi tierra
(canción cardenche)

Guarecita de mi tierra
que en un rancho de la sierra
yendo contigo estoy
olvida ya sus querer
al cabo pa que los quieres
si no han de volver jamás

En esa ciuda divina
encontré yo a una catrina
muy garbosa y prencipal [principal]
pues para amor no soy mucho
de verás la quise mucho
y ella no me supo amar

Me da besos de a montones
ardorosos, mordelones
y a veces me hacen llorar
pero también ella llora
y el llanto la descolora
pero lueo se vuelve a pintar

Usa rosa las mejillas
las nahuas a la rodilla
y a veces por el calor
pero también ella llora
y el llanto la descolora
pero se vuelve a pintar

88. Chaparrita de mi vida
(canción cardenche)

Chaparrita de mi vida
prenda de mi corazón
ya vino tu fiel amante
dale una satisfacción [satisfacción]

Recuerdas de aquella tarde
sentadita en tu jardín
recuerdas que me dijiste
este amor no tiene fin

Recuerdas de aquella tarde
sentadita en tu balcón
recuerdas que me dijiste
es tuyo mi corazón

Estrellita reluciente
préstame tu resplandor
para seguir ese barco
donde se embarcó mi amor

Estrellita reluciente
préstame tu ...[claridad]
para seguir los pasos
a mi amor que ya se va

Mis amigos me aconsejan
que me la lleve de aquí
que me la lleve a pasear
a San Luis de Potosí

Mis amigos me aconsejan
que me la lleve allá
no me la pudo llevar
no sería su volunta

Que bonito corre el tren
de San Julian a San Blas
dime sino tienes otro
sino conmigo te vas

89. Al pie de una verde palma
(canción cardenche)

Y al pie de una verde palma
triste me senté a llorar
de ver a mi palomita
ura [ahora, una] en otro palomar

Yo ya me voy ya me voy
porque aquí no puedo estar
mis amores se embarcaron
pal otro lado del mar

Le pregunté al marinero
que si no la vio pasar
sí señor aquí pasó
y la mediación del mar

Quisiera ser pajarito
chiquitito y volador
para alcanzar ese barco
donde se embarcó mi amor

Entré al jardín y corté
una flor color café
tengo amores tengo y buenos
no orgullosos como usted

90. Yo soy periquito el loro
(canción cardenche)

Ya no te amo cotorrita
porque soy periquito el loro
si por ti me ves que lloro
piensas que yo no sé amar

Ya no hay que creer
en las mujeres amigos
porque la mujer
en todito es atrevida
y el hombre pobre
cuando tiene dinero priva
cuando ya no tiene nada
ni lo bueno ya le dan

Ya no te amo cotorrita
porque soy periquito el loro
si porque me ves que lloro
piensas que yo no se amar

Ya no hay que creer
en las mujeres amigos
porque la mujer
en todito es atrevida
y el hombre pobre
cuando tiene dinero priva
cuando ya no tiene nada
ni lo bueno ya le dan

91. En una cabaña oscura (o En una cañada oscura)
(canción cardenche)

Y en una cabaña [cañada] oscura
triste se quejaba un león
en el quejido decía
¡mujeres qui ingratas son!

Ya nos iban a alcanzando
iban juntitos los dos
[el hombre a traer al santo niño
la mujer a calmar al león]

Ay Dios ay Dios ay Dios
que corazón de mujer
mi alma váyase conmigo
que a Dios había agradecer

y este [es Evaristo Orozco]
que ya lo han de conocer
que lo llevan prisionero
por amor de una mujer

Y en una cabaña [cañada] oscura
triste se quejaba un león
y en el quejido decía
¡mujeres que ingratas son!

92. Despierta amigo mío
(canción cardenche)

Despierta amigo mío
ya no duermas que no te puedas
y de la joven que yo amaba
querido amigo

Valía más mejor morir
querido amigo
que dejar esa mujer

Querido amigo
ya abandona a esa mujer
querido amigo

Valía más mejor morir
querido amigo
que dejarla de querer

93. Me puse a amar
(canción cardenche)

Me puse a amar
a donde había imposible
allá en la casa
donde ya sabían

Apasionada se quedó la vida mía
porque sus padres
no la dejaron salir

Y ella me decía
que me la llevara
a otras tierras
donde ella sabía

Apasionada se quedó la vida mía
porque sus padres
no la dejaron casar

94. Tengo una novia
(canción cardenche)

Tengo una novia
alta y muy delgadita
que tarde por tarde
nos salíamos a platicar

Y al pie del árbol
donde ella se iba a sombread
su nombre está escrito:
soy serena [sirena] de la mar

Su pobre madre llorando se lo decía:
pero hija querida
no te apartes de mi lado
no ves ese hombre borracho y enamorado
sería maldición
de un errante pescador

95. Rayando el sol
(canción cardenche y/o acardenchada)

Rayando el sol me despedí
bajo la brisa
la oí y me acordé de ti
llegando al puente

Del puente me devolví
bañado en la lagrimas
las que derramé por ti

Que chulos ojos
los que tiene esa mujer
bonito modo
que tiene para querer
que por ahí dicen
que yo le robé el placer
ay que esperanzas
que no deje de querer

96. Ando buscando un novillo
(canción acardenchada)

Ando buscando un novillo,
que del corral se salió,
pero ay yayaay,
tiene la cara morena,
como la tiene mi amor,
pero ay yayaay,
que risa me da.

97. El clavel duplicado
(canción acardenchada)

¡Tengo un clavel duplicado
con veinticinco botones,
dime china qué has pensado,
cuáles son tus intenciones,
si me has de seguir amando,
cuidao con las traiciones!

98. El pescador
(canción acardenchada)

¡Allá a lo lejos se vio un cadáver!,
y ese cadáver ¿de quién será?,
es de un marino,
que ahí formó su tumba.

Onde murió,
la pobre viuda triste y llorosa,
buscando a su esposo,
por toda la mar.

Onde llega un ola y le trae noticias,
¡que es muerto en la mar!,
¡que es muerto en la mar!.

99. El Real de Mapimí
(canción acardenchada)

Platíqueme joven adorada
ora dígame que sí
soy jefe de acordada
del Real de Mapimí sí sí

Platíqueme joven adorada
ora dígame que sí
soy jefe de acordada
del Real de Mapimí sí sí

Si usted me quisiera a mí
como yo la quiero a uste
recuerde que yo la amé con frenesí sí sí

Si usted me quisiera a mí
como yo la quiero a uste
recuerde que yo la amé con frenesí sí sí

Pero ay que sufrimiento
por su palabra mujer honrada
si uste quisiera
sería mi amada:
-señor no puedo
porque estoy matrimoniada

Platíqueme joven adorada
ahora dígame que sí
soy jefe de acordada
del Real de Mapimí sí sí

Platíqueme joven adorada
ahora dígame que sí
soy jefe de acordada
del Real de Mapimí sí sí

Si usted me quisiera a mí
como yo la quiero a uste
recuerde que yo la amé con frenesí sí sí

Si usted me quisiera a mí
como yo la quiero a uste
recuerde que yo la amé con frenesí sí sí

Pero ay que sufrimiento
por su palabra mujer honrada
si uste quisiera

sería mi amada:
-señor no puedo
porque estoy matrimoniada

100. Sin título [inicia: De los chinos de tu frente]
(canción acardenchada)

De los chinos de tu frente,
sale el sol maravillando,
de qué me sirve el quererte,
si nomás te andan cuidando,
el gusto tendré de verte,
pero de gozarte cuando.

De los chinos de tu frente,
tu me miras yo te entiendo,
no le digas a la gente,
que nos estamos queriendo,
con el mayor disimulo,
como lo estamos haciendo.

De los claveles más altos,
de los más bajos corté,
uno me salió morado,
y otro me salió café,
y otro me salió chinito,
como los ojos de uste.

101. Batalla de Puebla
(corrido acardenchado)

Mmmm gloria gloria al cinco de mayo
por los hombres que en Puebla murieron
los arroyos de sangre corrieron
¡ay! como corren las olas del mar

Si el valiente de Aurelio viviera
su contrario Miguel Miramón
no le teman por Dios a la muerte
y ay ni a las balas del loco cañón

Si la reina Panchita viviera
su sepulcro no había de reinar
no le teman por Dios a la muerte
y ay ni a las balas del loco cañón

102. Corrido de Chojo Ladislao
(corrido acardenchado)

Domingo treinta de enero
como a las tres de la tarde
mataron a Ladislado
no dio pruebas de cobarde
no dio pruebas de cobarde

Se juntaron para el golpe
policías y federales
y él empezó los balazos
gritando tales por cuales
gritando tales por cuales

Lo rodearon en la casa
un tal Pedro Valenzuela
que se encontraba en el riego
cultivando la parcela
cultivando la parcela

Cuando llegó a la Laguna
robó estación de Horizonte
desde entonces lo seguían
por los pueblos y los montes
por los pueblos y los montes

En Pedriceña mató
a don Adrián López Frías
desde entonces el gobierno
tenía contados sus días
tenía contados sus días

Mataa [matar] a todos fue su fuerte
[Fuerte]
pues hasta allá se pasiaba
en queridas y en parrandas
el dinero se gastaba
el dinero se gastaba

Asaltó el banco en San Pedro
nadie sabía lo que era
a las ocho de la noche
se soltó la balacera
se soltó la balacera

Murieron tres policías
en pruebas de conocerlo
el Chojo se les peló
llevándose ocho mil pesos
llevándose ocho mil pesos

El “chapiado” y el “borrego”
venían haciendo traición
eran cuicos [policías] y bandidos
y el segundo fue un llorón
el segundo fue un llorón

Ese domingo fatal
se balació sin recelo
corrió junto con Fidel
montados en puro pelo
montados en puro pelo

Su sinio [destino] ya estaba escrito
se le cansó su caballo
el Chojo se echó pie a tierra
peliando como buen gallo
peliando como buen gallo

Muy buena cuarenta y cinco
portaba siempre Alvarado
pero le llegó su día
y lo mató un soldado
y lo mató un soldado

Adiós Panchito y Quiñones
Valenzuela y el “borrado”
al cabo por vida [¿Porfirio, Pómpira?] el
Chojo
en Torreón fue sepultado
en Torreón fue sepultado

103. Corrido de Martín Herrera
(corrido acardenchado)

Año de 1800
presente lo tengo yo
que en la arroyo de Los Mimbres
Martín Herrera murió

Estos eran dos amigos
que venían de Mapimí
y por no venirse de oquis
robaron Guenacebí

Estos no robaban tiendas
estos traían batería
estos robaban los trenes
al peso del medio día

/ Estos traían maquinaria
[¿con fustes?] con batería
con que se usaban los rieles
y los [¿tramos?] de la vía

Martín le dice a José
no te pongas amarillo
hay viene silbando el tren
que viene de Bermejillo

/ Martín no sabía robar
era muy trabajador
pero José le enseñó
hasta morir con valor

Yo no me pongo amarillo
amarillo es mi color
toy impuesto a robar trenes
con máquinas de vapor

104. Corrido del levantamiento de Madero
(corrido acardenchado)

Y en mil novecientos diez
el día veinte de noviembre
cuando comenzó a peliar
el que a la patria defiende

Yo le dije al presidente
que yo solo lo arreglaba
y por todos los estados
y ni su gente peleaba

Por todos los cuatro vientos
tengo gente de a millares
y la mayor parte está
en Sanora [Sonora] y Suida [Ciudad] Juárez

España, China y Arabia
que a nuestra patria nos daña
los he de dejar a todos
colgados como una araña

En las cumbres de Acruzingo
en la sierra se miraba
a todos los maderistas
que iban para Orizaba

Vuela vuela palomita
para tinaja e' [el] romero
anda saluda gustosa
a don Francisco I Madero

Y dile que no desmaye
porque ya estamos ganando
y a todos los del Congreso
ya las fuerzas se están dando

105. Cuando quemaron Cuencamé
(corrido acardenchado)

En mil novecientos quince
como lo tengo presente
que en el Real de Cuencamé
desalojaron las gentes.

Gonzalo dijo a Murguía:
-Hay que echar fuera a esas gentes
aunque tengan generales,
a cual más y muy valientes.

Murguía le dijo a González:
-Cuencamé es muy peligroso
porque tiene generales,
a cual más y valerosos.

Pobres y ricos salieron,
todos sin haber jugado,
todos salieron nomás
con lo puro encapillado.

El pueblo de Cuencamé
es del partido de Villa,
los del pueblo y los Ocuila,
también los de la Cuchilla.

Ese don Canuto Reyes,
ese si es hombre y es gallo
y el coronel Santos Sánchez,
Pedro Avelar e Hilario.

Los que Cuencamé quemaron,
aprovecharon el viaje,
todos quedaron tirados
en la estación de pasaje.

106. Donato Cispado
(corrido acardenchado)

Mmmm dicen que el valle es bonito
más bonito es el parral
ese Donato Cispado
fue el que mató a ese alemán / fue el que mató al alemán

Donato no era muy grande
le estaba pintando el boz / le estaba pintando el “boz”
por los llanos de Durí
peleaba con veintidós

Decía doña Bernardina:
-hora me muero o me mato;
para qué quiero la vida
si está ya ausente Donato

Decía doña Bernardina:
-¡Ay! – le decía con afán / - Qué necesidad tuviste
¡Qué necesida tuviste
de matar a ese alemán!

Decía Donato Cispado
¡ay! le decía con esmero:
- he matado ese alemán / Yo he matado ese alemán
por interés del dinero

Doña Pomposa decía:
-Hija deja de llorar
no hagas caso de Donato,
Donato ya es criminal

/ Y ese Donato Cispado
se fue a ensillar su caballo
-Esta noche me les voy
antes de que cante un gallo

Corre caballo ligero,
sácame de este arsenal,
que ya me viene alcanzando / que me viene persiguiendo
la acordada del Parral

Esas cordadas del norte
todas formaban un guato
se quedaron con deseos
de conocer a Donato

107. General Carrillo
(corrido acardenchado)

Llegó un soldado de escolta
oiga usted mi general
que por ahí viene una gente
nomás le vengo avisar.

Carrillo no quiso creer
esa gente es de la mía
tráiganse a Reyes Hernández
para bailar todo el día.

Chula la niña Juliana
muy bonita y lisonjera
y que Carrión y Castro
lo llevaban como coyera.

Cuando el descarrilamiento
que Carrión hizo en la Breña
allí los acabó a todos
y los quemó como leña.

108. Gregorio García
(corrido acardenchado)

En mil novecientos trece,
triste día, muy verdadero,
murió Gregorio García
frente a la Estación Madero.

Luego que caer lo vieron
con una arma muy fina,
haciendo fuego siguió
y empuño su carabina.

Herido como se vio,
nunca perdió la esperanza,
gritaba: -¡Viva Madero,
Francisco Villa y Carranza!

Luego que caído lo vieron
los que allí lo acompañaron,
pues con valor combatieron
hasta que lo levantaron.

Isabel Robles y varios
que lo apreciaban, por cierto,
decían muy atribulados:
-Gregorio García ya es muerto.

Varias acciones tuviste
aunque de distintos modos,
¡qué victorioso saliste
cuando entraste a Matamoros!

El pueblo y los laguneros
que lo sienten día con día,
ya parece que divisan
a ese Gregorio García.

Descansa en la eternidad
mártir de la rebelión,
su nombre ha de resonar
por todita la Nación.

109. Hilario Carrillo
(corrido acardenchado)

Año de mil novecientos
el mil novecientos treinta,
ya murió Hilario Carrillo
juez de acordada y defensa.

El catorce de septiembre
Carrillo le dijo a todos
ora no jugamos gallos
ora vamos a los toros.

Se jue pa´ Santa Teresa
y le dice a su señora
ando muy desesperado
no sé qué me pasa ahora.

Se jue para la Luchanas
y le dijo a su querida
ora no he jugado gallos
ora voy por la corrida.

Concho le sacó el boleto
como él ya lo conocía
la gente se jue por tierra
el se jue en el autovía.

Cuando entraron a San Pedro
por la calle no cabían
hacía bailar su caballo
porque de veras podía.

Y en una plaza de toros
Carrillo empezó a lazar
le gritó toda la plebe
también le gritó Pascual.

Le gritó la plebe anda
también le gritó Pascual
con los bueyes de tu rancho
ándate enséñate a lazar.

Carrillo le contestó
bájate tú que eres bueno
sabes que estamos pendientes
en la salida nos vemos.

Cuando terminó la fiesta
se dirige a la cantina
le dice a Pascual Ortega
hijo dame un tequila.

Entonces Pascual Ortega
ya no pudo estar en paz
jue a su casa y trajo un rifle
y no pudo aguantar más.

Pascual Ortega se cortó
como que era el mejor gallo
le dio un balazo a Carrillo
que lo tumbó del caballo.

Muchachos de La Laguna
ya se marcharán a gusto
ya murió Hilario Carrillo
ya no morirán de susto.

110. Jacinto de la Cruz
(corrido acardenchado)

En el nombre sea de Dios,
yo les pido por Jesús,
que me canten la tragedia
de Jacinto de la Cruz.

Jacinto iba para el tiro
con sus carretas de leña,
lo agarraron prisionero
en el arroyo de la Carleña.

/ el arroyo 'e la Carmenia /en el arroyo de la
Cardeña

Jacinto estaba almorzando
cuando llegó la Acordada,
Le dice el juez de Acordada:
-Jacinto, vamos cambiando.

Jacinto de la Cruz decía:
-Sea por el amor de Dios;
yo mi vida no la cambio
ni por una ni por dos.

Ya agarraron a Jacinto,
ya lo llevan pa' la sierra:
que entregara a Martín López,
que se encontraba en las cuevas.

/ se lo llevan pa' la sierra

Jacinto de la Cruz decía,
decía:-Para de una vez,
llévenme pa' despedirme
de la Hacienda de Avilez.

/decía p' de una vez

Lo llevaron a Avilez,
le dicen:-Ahí está Martín
Jacinto de la Cruz decía:
-Hasta aquí me llegó el fin.

/ le dicen ai'stá Martín

Lo sacaron de Avilez,
lo llevan a Picardías.
Jacinto de la Cruz decía:
-Estas son desdichas mías.

Lo sacan de Picardías
para llevarlo a La Flor.
Jacinto de la Cruz decía:
-Denme un tiro mejor.

/ demen un tiro mejor

Jacinto de la Cruz decía:
-Juan Pinto, hazme un gran favor:
de no presentarme vivo
allá con don Amador.

El comandante le dice:
-Atiende lo que te digo,
ya te voy a fusilar,
pasando el arroyo del Trigo.

Rancho de Sombrerillo,
Jimulco y la Trinidad,
que era donde me paseaba,
en La Flor, en realidad.

Flor de mayo en opulencia,
te llevo en el corazón;
¡Ah! que triste son las horas
que da el tren en la Estación

/ El juez de acordada dice:
/ -Jacinto yo estoy contigo /Jacinto yo soy tu
amigo

/cruzando el arroyo 'el Trigo

/ Jimulco y la Trenidá

/ Y en la Flor, en realidad

111. La toma de Torreón
(corrido acardenchado)

Mil novecientos catorce,
presente por la ocasión,
voy a contar las escenas
de la toma de Torreón.

¡Viva la estación de Yermo!
que fue la concentración!
Villa concentró sus tropas
para avanzar a Torreón.

Llegaron a Bermejillo,
entablan conversación
por teléfono a Velazco
le piden la rendición.

Velazco niega la plaza
aunque se echen de balazos,
porque se atenía a Argumedo,
quien era uno de sus brazos.

Venían las caballerías,
cada cual por su camino;
el general Benavides
ha tomado Tlahualilo.

Ya tomaron Tlahualilo,
avanzaron con afán,
Benavides atacó
en Sacramento a Almazán.

General Rosalío Hernández
se le presentó al momento
a ayudar a Benavides
para tomar Sacramento.

Dos coroneles heridos,
porque así les convenía,
que fue el coronel Rodríguez
y don Máximo García.

Urbina entró por Las Nieves,
hace su marcha de allí,
derrotando a los Rurales
que estaban en Mapimí.

/ hacer su marcha de allí
/ redotando a los rurales

/ El coronel don Eladio
Domina la polvadera
Cuando terminó el combate
Llegó Pánfilo Natera

/ El cañón de Picardías
Tenía muy valientes hombres
Aquél capitán Rodríguez
Y otro es el general Robles

Venían las caballerías,
jefes con sus fuerzas dobles,
en San Antonio acampado
peleaba el general Robles.

Ordenó Francisco Villa:
-¡Que avancen caballerías!
Arrieta desde Santiago
y Robles de Picardías.

Que se arrimen a Torreón
para atacar otra vez,
Contreras y Ceniceros
entraron por Avilez.

El general Ceniceros
peleaba por San Joaquín
y don Calixto Contreras
con Maximino Servín.

Les dice Francisco Villa:
-A mí no me importa nada.
Vamos a tomar Torreón,
acuérdese de Ojinaga.

Ese Cañon de Jimulco
tiene muy valientes hombres
de la Brigada Contreras,
también la Brigada Robles.

El general Argumedo
era el que hacía más la roncha,
por interés al dinero
y la hacienda de la Concha.

Al grito de ¡Viva Villa!
peleaba estos guerreros.
¡Viva la Brigada Ortega,
También don Raúl Madero!

Toditos esos guerreros
se deciden a morir.
Después de larga decena
entraron un dos de abril.

112. Lauro García
(corrido acardenchado)

Y Ave María gavilanes,
ya el águila real voló,
en medio de dos infames
un caudillo falleció.

El caballo colorado
que a Lauro se le perdió,
por trasmano lo entregaron
al mismo que lo mató.

Le dice Lauro García:
-Oiga usted mi caporal,
quiero que me dé este día
licencia de irlo a buscar.

/ Dice Lauro García

Le contestó el caporal:
-¿Ora qué le andas buscando?
si el caballo se perdió,
la gente se lo llevó.

/ ¿para qué de andar buscando?

Le preguntó Ugenio Reyes:
-¿qué caballo te ha faltado?
le dice Lauro García:
- mi caballo colorado

Le dice Pedro Liserio,
padre del que lo mató:
-¿ora que le andas buscando?
si el caballo se perdió.

-Mi caballo no lo pierdo,
voy a buscarlo otra vez,
voy a avisarle a don Pedro
al Álamo e [de] Valdiyez.

/ voy a gritarle a don Pedro

Cuando iba por el molino
le latió su corazón
hasta tomar el camino
de la hacienda del Peñón

Sacó una orden bien escrita
del juzgado del Peñal:
aprehender a los Liserios
en nombre de la nación.

Sabe este Vítor [Víctor] Liserio
a la vuelta de un torreón
esperando que pasara
para pegarle a traición.

/ Estaba Víctor Liserio / 'taba este Pedro Licerio

Ya con esta me despido
en las trancas di [de] un corral;
ya murió Lauro García,
ya no lo verán colear.

113. Lino Rodarte
(corrido acardenchado)

El día cuatro de febrero
la desgracia sucedió
agarraron preso a Lino
su querida lo entregó.

/ Y el día cuatro de febrero

Lo sacaron por la plaza
por ver quién lo conocía
y este Lino les decía
yo me llamo Juan García.

/ por el que [a] él no conocía
/ y [a] este tono les decía

Su querida le decía
hombre Lino, no te rajés,
no te llamas Juan García,
te llamas Lino Rodarte.

El comandante le dice
hombre Lino y te salvo
tan sólo porque me digas
on' ta el caballo cuatroalbo.

Le decía Lino Rodarte
mi caballo tú lo quieres
nomás un defecto tiene
que no sabe de mujeres.

El padre de Lino dice
ah qué pesar tan cabales
si me dieran libre a mi hijo
aunque lo pesara en reales.

/ -Me puede y por eso lloro
/ si me dieran libre a m'hijo
/ aunque lo pesara en oro

La madre de Lino dice
me puede y por eso lloro
si me dieran libre a mi hijo
aunque lo pesara en oro.

/ A que pesar tan cabales
/ si me dieran libre a m'hijo
/ aunque lo pesara en reales / aunque lo pesara en
riales

El comandante le dice
hombre Lino dime la verdad
on' ta el caballo cuatroalbo
y te doy tu libertad.

/ donde está el caballo cuatro albo
/ y te doy tu liberta

Les decía Lino Rodarte
qué verdad quieren sacarme
del caballo no les digo
lo que han de hacer es matarme.

/ ¿Qué verdad quieren sacarme?

/ fusilan a Lino en el pueblo de Jeréz

114. Manuel Rivas
(corrido acardenchado)

Año de mil novecientos
en el rancho de Saucillo
ya murió Wilfrido Puente
padre de Rafael Castillo.

Llegaron a San Esteban
preguntando a la mujer
en donde se encuentra Rivas
queremos hablar con él.

Le respondió la mujer
si lo necesita usted
Manuel Rivas no está aquí
tiene tres días que se fue.

Manuel Rivas se encontraba
en la cueva muy tranquilo
cuando oyó sonar los sables
de las fuerzas de Castillo.

Le dijo Rafael Castillo
yo te he venido a llevar
por un asalto que has hecho
hoy te voy a fusilar.

Le respondió Manuel Rivas
lo veremos por escrito
por qué me has de fusilar
si yo no tengo delito.

Tenía su par de caballos
un alazán y un tordillo
y el alazán se paseaba
por la Hacienda de Saucillo.

115. Pancho y Marcelino Delgado
(corrido acardenchado)

Año de mil novecientos
el mil novecientos dos
voy a cantar la tragedia
en el nombre sea de Dios.

/ de mil novecientos dos / fue en mil novecientos
dos / en el mil novecientos dos

/ y en el nombre de Dios / de la ciudad de Torreón

La cuestión fue entre la chuza
donde no podían peliar
salieron juera de las carpas
para poderse tirar.

Se fueron toda una calle
echando juego cerrado
y un policía les gritaba
es Marcelino Delgado.

/ echando fuegos cebados / echando fuego
graneado

Salieron dos policías
hablándoles con palabras
que se dieran por bien presos
o que rindieran las armas.

/ Vinieron los policías

Pancho le dijo a Delgado
como él tenía el corazón
que él le daba competencia
a toditito Torreón.

Pancho le dice a Delgado
no te dejes compañero
no dejes de echarles tiros
que ya mi arma no da fuego.

Pancho la tiró a correr
con la dirección a la vía
la desgracia que éste tuvo
que lo entregó un cargador.

/ Pancho se tiró a correr
/ con dirección a la Unión

/ que no entregó un cargador

/ Le dieron un tiro a Pancho
donde ya no pudo andar
lograron asegurarlo
en un carro del Central

Vuela, vuela palomita
a las cumbres de un sabino
anda a ver a Pancho Hernández
y también a Marcelino.

/ a la cumbre de un salino / a la cumbre de un
granado

/ y a Marcelino Delgado

116. Silvestre Moreno
(corrido acardenchado)

Año de mil ochocientos
noventa y dos al contado
ya murió Pablo González
que tanto se le ha mentado

Decía Silvestre Moreno
- pues esto ya fue mi atraso
le dio siete puñaladas
pa' que no le diera el paso

[le di siete puñaladas
porque no me dio el paso]

Decía Silvestre Moreno
- sólo Dios sabe hasta cuando
ya me llevan prisionero
a la cárcel de Durango

Decía Silvestre Moreno
- no siento el perder la vida
siento un dolor en el alma
que no vide a mi querida

Esa gente de Noreña
todita quedó azorada
de ver los hombres que salen
de la laguna mentada

117. Sin Título [Trata de Francisco Orona]
(corrido acardenchado)

Y ¡ay! decía Francisco Orona
cuando iba pa' "la herradura"
- ¡vámonos a echar un vino!
tóquenme "Sobre una mula"

Se jueron a la estación
a la llegada del tren
y les dice Juan Almanza
- yo puedo con más de cien

¡Ay! decía chente Moreno
¡ay! enfrente de su casa
y le contestó Melchor
-hijos de la calabaza

Se jueron averiguando
entre "dimes y diretes"
y les contestó "el Pedruchi"
yo los cobijo en billetes

Se vinieron a la Flor
de noche como de día
-vámos a echar un litro
¡ay! les dice Andrés García

Siguieron averiguando
quien sabe, no sé por qué
y les contestó "la chiva"
-conmigo nomás café

El veintiuno en la mañana
ya Carlos muy enojado
y les dice a sus amigos
-me ha pegado mi cuñado

118. Canción de Rosita Alvarez
(tragedia acardenchada)

Año de mil ochocientos
noventa y dos al total
ya murió Rosita Alvarez
ya la llevan a enterrar

Llegó Polito al baile
y a Rosa se dirigió
como era la más bonita
Rosita lo desairó

Yo desairado no quedo
porque nunca he quedado
que pensaría esta Rosita
que yo era algún desgraciado

Metió mano a su bolsillo
pa su pañuelo sacar
luego que lo vio Rosita
luego se puso a temblar

Metió mano a su cintura
y su pistola sacó
y ahí donde estaba sentada
nomás dos tiros le dio

Salió Polito del baile
con su pistola en la mano
salgan parientes y hermanos
y todos los interesados

Rosita ya está en el cielo
dándole cuenta al Creador
Polito está en el juzgado
dando su declaración

119. Catarino y Estanislao
(tragedia acardenchada)

Año del noventa y tres
de ese marzo atribulado,
mataron a dos amigos,
Catarino y Estanislao.

/ ese marzo atribulado

Gritaba Eulogio Vílmar:
-Tírenles, que son ladrones.

/ gritaba Eulogio Silva

Le respondió Estanislao:

-No tiren, no sean felones [de felonía].

/ no tiren no sean “pelones”

La señora Francisca Sánchez
por andar metiendo paz,
le dieron un culetazo
que la aventaron pa’ tras.

/ La señora Rita Sánchez
/ por andar metiendo pata

Adiós plaza del Resbalo,
que plaza tan desgraciada,
mataron a dos amigos
por una mala pandiada.

/ Y adiós plaza del regalo

/ por una mala tanteada

120. El correo de San Miguel
(tragedia acardenchada)

No todo en el mundo es pintado
eso se los digo yo
que uno sabe ´onde nace
pero en el que muere no

/ Todo en el mundo es pintado
/ y eso se los digo yo
/ que uno sabe el día en que nace

Se fue a ensillar su caballo
y le apretó muy bien la silla
porque iba a pasar ´l arroyo
que baja de la Boquilla

/ Mandó ensillar su caballo
/ que la apretaran la silla
/ porque iba a pasar el arroyo

De qué le sirvió el valor
tan buen caballo en que andaba
pero le faltó el rigor
dentro de los hilos del agua

/ dentro de los chinos del agua

Corrían hombres y mujeres
todos en su seguimiento
pero a José no lo hallaban
porque iba en el mero asiento

/ Toda la gente corría

A José lo agarró el agua
con una juerza muy cruel
lo vinieron a sacar
abajo de San Miguel

/ con una fuerza muy cruel

vuela, vuela, palomita
de San Juan hasta el Vergel
avisar que ya se ahogo
el correo de San Miguel

/ a avisar que ya se ahogó

121. Epigenio y Manuel
(tragedia acardenchada)

Un día en la Hacienda del Aguaje
vecino de Rosalía
se mataron dos cuñados
pues así les convendría.

La riña la comenzaron
don Epigenio y su esposa
nomás se vivían peñando
cuando iba de Santa Rosa.

Su hermanita de Manuel
le dijo lo que sufría
que ya se quería ir con él
y que haber cómo le hacía.

Manuel le mandó un escrito
pa' que se hiciera presente
de pronto se violentó
como era un hombre valiente.

El chino llegó al Aguaje
pero nunca arrepentido
salga pa' juera Manuel
pero venga prevenido.

Y allí se sentó Manuel
y se puso a vacilar
se metió para adentro
y su pistola jue a sacar.

El primer tiro le dio
en el estómago a Manuel
de pronto violentó el caballo
como queriendo correr.

Y Manuel le tumbó el brazo
que ya no pudo tirar
porque se venía muriendo
de un tiro en el paladar.

Apenas pudo llegar
Donde Elías lo encontró
le dice papá qué pasa
le dice, nada, y murió.

Manuel se fue combatiendo
lo vio cai en el camino
de rato también murió
pero como gallo fino.

Tres días duraron los cuerpos
para irlos a levantar
como eran de la familia
casi esto fue un ejemplar.

Pa'que no se les olvide
apúntenle en un papel
y sepan cuándo murieron
don Epigmenio y Manuel.

El año del treinta y dos
fue el año en que se mataron
pistolas cuarenta y cuatro
izquierdas con que peliaron.

122. Juan de Dios
(tragedia acardenchada)

Domingo día veintitrés
de octubre según dijimos
mataron a Juan de Dios
por causa de sus amigos.

Ursulo le dice a Juan
hombre te voy a explicar
que a tu hermana Celestina
yo me la voy a llevar.

Juan de Dios le respondió
por mí no hay inconveniente
sabes que yo soy tu amigo
y aquí me tienes presente.

Llegaron con Celestina
le platican el negocio
de pronto se levantó
que hasta largado el rebozo.

Santiago como auxiliar
y el interés que él llevaba
una mata de algodón
esa es la que lo ha tumbado.

123. La Martina
(tragedia acardenchada)

Andándome yo paseando
por las orillas del mar
me encontré una joven bella
la convencí ahí a tratar

/ Y andándome yo paseando

/ y la comencé yo a tratar

Ahí la traté de amores
ella me correspondió
nos tomamos de las manos
y a su casa me llevó.

/ Allí la traté de amores

/ nos tomamos de la mano

Estábamos platicando
cuando el marido llegó
su marido, su marido,
mala suerte nos tocó.

/ ¡su marido, su marido!

Señorita su marido
dónde me esconderé yo
ahí debajo de la cama
mientras me disculpo yo.

De quién es ese caballo
que en el corral relinchó
ese caballo es muy tuyo
tu mamá te lo mandó.

/ ¿De quién es ese caballo?

/ que del corral relinchó

Ese caballo es muy tuyo
tu mamá te lo mandó,
pa' que fueras a la boda
de tu hermana que hoy casó.

/ pa que fueras a la boda

Pa' que fueras a la boda
de tu hermana la mayor,
dicen que se anda casando
con tu amigo Nicanor.

No quiero ningún caballo
ni a la boda quiero ir yo,
al que quiero es al amigo
que en mi cama se acostó.

Nadie se acuesta en tu cama
cuando tú andas por allá,
las que se acuestan conmigo
es tu hermana y tu mamá.

Y la agarró de la mano
y a su padre la llevó,
suegro aquí le traigo a su hija
una traición me jugó.

Llévatela tú mi yerno
eso no lo arreglo yo,
anda arréglalo tú y ella
si una traición te jugó.

Y la agarró de la mano
y a los campos la llevó
hincadita de rodillas
cinco balazos le dio.

Tengan bien presente amigos
lo que a mí me sucedió
que el amigo del caballo
ni por la silla volvió.

124. La muerte de Melchor Gloria y José Telésforo
(tragedia acardenchada)

Año de mil ochocientos
noventa y dos al contar
ya murió Melchor Gloria
allá el Rancho el Romeral

Salieron los puyadores
los que venían siguiendo
le preguntan a Teodoro:
- les dice aquí están durmiendo

Llegaron los puyadores / Salieron los puyadores
les dicen salgan pa' fuera
luego les dice Melchor
- yo soy hombre y les doy pruebas

Gritaba Teófilo Hernández
como queriendo llorar
asegurando a Antonio
pa' poderme levantar

Luego que lo vio caído
este José lo quiso agarrar
Antonio le dio un balazo
no se lo dejó arrimar

- Compadre no sea cobarde
si el valor le falta a usted
luego manoteó Melchor
la pistola de José

Cuando ya salió (a) la puerta
salió muy encarrerado
con la pistola en la mano
echando fuego traviado

Se le acabaron los tiros
una piedra levantó
le tiró a Teófilo Hernández
del caballo lo tumbó

Vaqueros de Santa Rosa
ya se pasearan a gusto
ya mataron a Melchor
ya no morirán de susto

Hacienda de Resalía [¿Rosalía?]
yo te traigo esta noticia
ya mataron a Melchor
me pagaran las albricias

/ Haciendo de Reselía

125. Macario Romero
(tragedia acardenchada)

En nombre de Dios, comienzo
con cariño verdadero,
para recordar a un hombre
que fue Macario Romero.

/ Y en el nombre sea de Dios
/ para recordarle a un hombre / voy a cantar el
corrido
/ de este Macario Romero

Decía la niña Rosita:
-Macario, ¡cuánto te quiero!
que si no fueras casado
nuestro mal tendría remedio.

Decía Macario Romero:
-Esto no tiene que ver,
nos vamos para otras tierras
a darle gusto al placer.

Decía Macario Romero:
-Usted, mi general Plata,
concédame una licencia
para ir a ver a mi chata.

Su general Plata dice:
-Macario, ¿Qué vas a hacer?
te van a quitar la vida
por amar a esa mujer.

/ Por una ingrata mujer

Decía Macario Romero
parándose en los estudios:
-Al cabo ¿Qué me han de hacer
si todos son mis amigos?

/ parándose en sus estribos:

El general Plata dice:
-Sin mi licencia no vas,
y si a capricho lo llevas
en tu salud lo hallarás.

/ Su general Plata dice:
/ con mi licencia no vas

/ en tu salud lo hallarás

Decía Macario Romero
dando vuelta a una lomita:
-Yo voy a ver a mi chata
a mi nadie me lo evita.

Decía la niña Rosita:
-Papá ya viene Macario
-¿En qué lo conoces, hija?
-Lo conozco en el caballo.

/ -¿hija en qué lo conoces?
/ - lo conozco en su caballo

Decía don José María:
-¿Qué trampa le jugaremos?
-Le formaremos un baile,
la pistola le escondemos.

Ya le formaron un baile
con gente particular,
¡ah, qué Macario tan hombre!
No se quiso emborrachar.

Macario empezó a bailar,
un chote andaba bailando,
cuando un charro por detrás
nomás lo andaba tanteando.

/ un [¿shotiz?] andaba bailando

Decía la niña Rosita:
-Ora sí, quedaron bien
ya mataron a Macario,
pues mátenme a mi también.

Era amigo de los hombres,
lo querían de corazón,
por una mujer que amaba
lo mataron a traición.

126. Pioquinto y Perfecto
(tragedia acardenchada)

Jueves día siete de octubre
en Menores ha pasado,
Perfecto y Pioquinto Pérez
como a las once agarraron.

/ Jueves día siete de octubre

/ como a las once se agarraron

Por el arroyo del agua
primera cuestión trabaron,
pues que llegando a Menores
al momento se acordaron.

/ vino al arroyo del agua / vino a tu arroyo del
agua/ vino el arroyo del agua

Estaba tomando café
ese Pioquinto en su casa
cuando llegó este Perfecto:
-Vamos que el tiempo se pasa.

/ 'Taba tomando café

/ vamos que 'l tiempo se pasa

Le respondió este Pioquinto:
-Hombre, no seas imprudente,
el negocio que tenemos
lo dejaremos pendiente.

Le respondió este Perfecto:
-No lo podemos dejar,
el negocio que tenemos
hoy lo vamos a arreglar.

Luego se fueron saliendo,
como que iban a cazar;
pues ¿quién había de pensar
que éstos se iban a pelear?

/ pues ¿Quién había de pensar?
/ qu' estos se iban a pelear/ que estos se iban a
pelear

-Vámonos despartando,
se acabaron parrandillas;
allá nos vamos a ver
al punto de Cuerecillas.

/ Vámonos despartando

/ al punto de Cuevesillas

-Ya se acabaron amigos
ya se acabaron compadres
y ahora lo vamos a ver
qué parieron nuestras madres.

/ Luego le dice Perfecto
compadre Pioquinto Pérez
perdimos las amistades
por culpa de las mujeres

-Pues ya se nos concedió
pelear en campo de honor,
si a caballo somos buenos
a pie lo haremos mejor.

/ si a caballo semos buenos

-Pues ya se nos concedió
pelear como buenos gallos,
y se tiraron a pie,
atajaron los caballos.

/ peliar como buenos gallos

Pioquinto no se acordaba
ni por verse en tal aprieto,
el primer tiro le ha dado
en una pierna a Perfecto.

Luego le dice Pioquinto:
-Fue tu valor siempre trigo,
ya me pegaste un tiro
en la merita vejiga.

/ pues tu valor siempre priva / -Pues tu valor
siempre privan / jue tu valor siempre prima
/ ya me pagastes un tiro / ya me pagastes un tiro

-Pioquinto, tú ya moriste,
yo voy a ver dónde muero,
aquí en las manos me llevo
tu pistola y tu sombrero.

/ aquí en la mano me llevo

-Oiga usted don Vicente,
mire lo que ha sucedido,
este Pioquinto ya es muerto
yo vengo muy mal herido.

/ Óigame usted don Vicente

Vuela, vuela palomita,
para los campos de honores,
ya murió Pioquinto Pérez
padre de los de Menores.

/ para los campos de honor

ANEXO C. RASGOS LITERARIOS Y MUSICALES DE LAS DIMENSIONES SOCIAL Y POLÍTICA

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
<p>1. A las dos de la mañana Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioriz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Contracción</i>: pa´ que le rogara yo <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos y heptasílabos; de arte mayor, decasílabos <u>Estrofas</u>: 3 diferentes, 2 de cuatro versos y 1 de dos versos; imparasílabas, 3 rimas asonantes [abcb/abcb/ab] copla+copla+estribillo si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema o de la rima Aquí el patrón de rima está entre 1 y 2 estrofas relacionadas, OJO riman 1(4v) y 2(2v) refuerza 1(3v)</p>	<p>1. A las dos de la mañana CÁZARES, 2004, Sapioriz</p> <p><u>Ritmo</u>: Posibilidad y variaciones 4/4, 2/4 y 1/4 <u>Tono y modo</u>: Sol mayor (G). <u>Estructura armónica</u>: Tónica, Dominante con séptima y Subdominante (I, V7, IV)</p>	
<p>2. Adiós, adiós Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioriz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Metáfora</i>: ángel de mis ensueños <i>Hipérbole</i>: de no ser tuyo el morir mejor prefiero <u>Versos</u>: de arte mayor, dodecasílabos, tridecasílabos (que pueden convertirse en dodecasílabos) y decasílabos <u>Estrofas</u>: 2 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 2 rimas consonantes [ABBC/ABBC] 1 octava italiana enlazada por 4v y 8v si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema o de la rima OJO: es forma pura según Carreter (2003:197)</p>	Sin audio	
<p>3. ¡Ah! qué alta se ve la luna Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioriz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Hipérbole</i>: me paso todas las horas yo nomás pensando en ti <i>Aliteración</i>: Los recuerdos que yo traigo / son los besos que te di, / me paso todas las horas/ yo nomás pensando en ti <u>Versos</u>: de arte menor, heptasílabos y octosílabos <u>Estrofas</u>: 5 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 1 rima asonante y 5 rimas consonantes [abab/abcb/abab/abcb/abcb] redondilla+copla+redondilla+copla+copla si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema o de la rima</p>	Sin audio	
<p>4. ¡Ah! qué bonito es amar en</p>	<u>Estilo</u> : llano, patético	Sin audio	

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
<p>silencio Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioriz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Figuras/otros:</u> <i>Elemento religioso</i>, Dios</p> <p><u>Versos:</u> de arte mayor, endecasílabos y dodecasílabos (que pueden convertirse en endecasílabos)</p> <p><u>Estrofas:</u> 2 diferentes de 4 versos; imparasilabas con probabilidades de ser parasilabas, 2 rimas consonantes [ABBC/ABBC]</p> <p>1 octava italiana</p> <p>si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema o de la rima</p> <p>OJO: es forma pura según Carreter (2003:197)</p>		
<p>5. La garza morena (o Al pie de un árbol) Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioriz, La Flor de Jimulco o La Loma</p>	<p><u>Estilo:</u> llano, patético</p> <p><u>Figuras/otros:</u> <i>Español antiguo</i>: Alumenada</p> <p><u>Contracciones:</u> que'ra; usté</p> <p><u>Metáfora:</u> Garza morena</p> <p><u>Versos:</u> arte menor, pentasílabos (que pueden convertirse en hexasílabos), heptasílabos (que pueden convertirse en octosílabos) octosílabos, hexasílabos y tetrasílabos (que pueden convertirse en pentasílabos)</p> <p><u>Estrofas:</u> 5 diferentes de 4 versos; imparasilabas, 2 asonantes y 3 rimas consonantes [abcc/abcd/abcd/abcd/abcd]</p> <p>semi síntesis+5 síntesis (dos de ellas cantadas pueden ser coplas)</p> <p>si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema o de la rima</p> <p>patrón de rima desde la estructura enlazada x estrofas relacionadas</p> <p>riman 1(4v) y 2(2v) 3(4v) y 4(2v); 5(4v) y 6(2v)</p> <p>OJO: enlazadas, pero cantada puede ser algunos abcb, copla, puede servir de ejemplo</p>	<p>5.1 La garza morena (o Al pie de un árbol) 22 INAH, 1978, Sapioriz <u>Ritmo:</u> Posibilidad y variaciones 4/4, 2/4 y 1/4 <u>Tono y modo:</u> Sol mayor sostenido (G#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con séptima (I, V7)</p> <p>5.2 La garza morena (o Al pie de un árbol) Nuestro Canto, s/a, Sapioriz <u>Ritmo:</u> Posibilidad y variaciones 4/4, 2/4 y 1/4 <u>Tono y modo:</u> Sol mayor (G) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con séptima (I, V7)</p> <p>5.5 La garza morena (o Al pie de un árbol) CNCAsete, 1992, Sapioriz <u>Ritmo:</u> Posibilidad y variaciones 4/4, 2/4 y 1/4 <u>Tono y modo:</u> La mayor (A) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con séptima (I, V7)</p> <p>5.6 La garza morena (o Al pie de un árbol) CDomene, s/a, Sapioriz <u>Ritmo:</u> Posibilidad y variaciones 4/4, 2/4 y 1/4 <u>Tono y modo:</u> La mayor (A) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con séptima (I, V7)</p>	
<p>6. Al pie de un verde maguay Canción cardenche, dimensión social</p>	<p><u>Estilo:</u> llano, patético (al ciudadano de la Ciudad de México le parece jocoso, pero a las personas entrevistadas en trabajo de campo en Sapioriz y la Loma, no les parece jocosa esta pieza)</p> <p><u>Figuras/otros:</u> <i>Elemento religioso</i>: Dios, Virgen de Guadalupe</p> <p><u>Epíteto:</u> Verde maguay</p> <p><u>Prosopopeya:</u> mi amor se quedó dormido</p> <p><u>Versos:</u> de arte menor, heptasílabos (que pueden convertirse en octosílabos), tetrasílabos (que pueden convertirse en</p>	<p>6.1 Al pie de un verde maguay CÁZARES, 2004, Sapioriz <u>Ritmo:</u> Posibilidad y variaciones 4/4, 2/4 y 1/4 <u>Tono y modo:</u> Sol sostenido mayor (G#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica, Subdominante y Dominante con séptima (I, IV y V7)</p>	<p>Existen muy pocas piezas en donde se menciona a las cantineras, normalmente se canta más entorno a las figuras de las meseras y los cantineros, por eso esta pieza cobra relevancia en cuanto a las cuestiones de género, espacios y funciones que socialmente corresponden a los hombres. En el Istmo de Tehuantepec existe la pieza <i>La Cantinera</i>, escrita por Mario López, a finales del S. XX</p>

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	<p>pentasílabos), octosílabos, pentasílabos y hexasílabos <u>Estrofas</u>: 2 diferentes de 8 versos, imparasílabas, 3 rimas asonantes y 3 consonantes [abcbBdeb/abcdcefc] 1 semi octavilla+1 semi octavilla si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema o de la rima</p>	<p>6.2 Al pie de un verde maguey Nuestro canto, s/a, Sapioríz <u>Ritmo</u>: Posibilidad y variaciones 4/4, 2/4 y 1/4 <u>Tono y modo</u>: La sostenido mayor (A#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica, Subdominante y Dominante con 7a (I, V7)</p> <p>6.3 Al pie de un verde maguey MmARTE, 2002, Sapioríz <u>Ritmo</u>: Posibilidad y variaciones 4/4, 2/4 y 1/4 <u>Tono y modo</u>: La mayor (A) <u>Estructura armónica</u>:ónica, Subdominante y Dominante con 7a (I, V7)</p> <p>6.6 Al pie de un verde maguey CNCAsete, 1992, Sapioríz <u>Ritmo</u>: Posibilidad y variaciones 4/4, 2/4 y 1/4 <u>Tono y modo</u>: Fa sostenido mayor (F#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica, Subdominante y Dominante con 7a (I, V7)</p>	
<p>7. Alza esa vista Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Aliteración</i>: mejor quisiera que te murieras <i>Hipérbole</i>: Preso me llevan a la frontera / la causa ha sido quererte con gran amor <u>Versos</u>: de arte mayor, decasílabos, endecasílabos y dodecasílabos: de arte menor, octosílabos (que pueden convertirse en enecasílabos) <u>Estrofas</u>: 3 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 3 rimas consonantes [ABBC/ABBC/ABBC] 3 semi cuartetos Especie de cuarteto (arte mayor solo riman el 2 y 3 versos) si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema o de la rima</p>	<p>7.1 Y alza esa vista, no te avergüences 22 INAH, 1978, Sapioríz <u>Ritmo</u>: Posibilidad y variaciones 4/4, 2/4 y 1/4 <u>Tono y modo</u>: Fa sostenido mayor (F#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con séptima (I, V7)</p>	<p>Esta pieza también aparece como <i>Alza esa vista</i>, pero es común que en las piezas interpretadas en Sapioríz al primer verso se le agregue la sílaba “Y”, al parecer es una marca de interpretación local</p>
<p>8. Amarme María amarme Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Aliteración</i>: Amarme María, amarme “<i>Solecismo</i>”: lagua (el agua) <u>Versos</u>: arte menor, octosílabos, pentasílabos (que se pueden convertir en hexasílabos), heptasílabos, hexasílabos; de arte mayor, decasílabo <u>Estrofas</u>: 8 diferentes, 7 de cuatro versos y 1 de 2 versos; parasílabas e imparasílabas, 2 rimas asonantes y 6</p>	<p>8.1 Amarme María amarme CDTesMúsica, 2008, Sapioríz <u>Ritmo</u>: Posibilidad de 3/4 <u>Tono y modo</u>: Fa mayor (F) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7) “<i>Declamado</i>”, en tono mayor, con ritmo de 2/4</p>	

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	<p>consonantes [abbc/AA/abcb/abbc/abab/abcb/abab/abcb/] semi redondilla+estribillo+copla+semi redondilla+redondilla+copla+copla si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema o de la rima</p>		
<p>9. Amigo, amigo Canción cardenche, dimensión social</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Término regional</i>: neja <i>Metáfora</i>: neja (noviazgo, órgano sexual) <u>Versos</u>: de arte menor, pentasílabos, heptasílabos, tetrasílabos (que pueden convertirse en pentasílabos), octosílabos, hexasílabos (que pueden convertirse en heptasílabos), de arte mayor, eneasílabos <u>Estrofas</u>: 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 2 rimas consonantes [abcd/abcd/abcd/abcd] 4 enlazadas si se cambia el orden SI cambia el sentido de la rima patrón de rima desde la estructura de enlace x estrofas relacionadas OJO: riman 1(4v) y 2(2v) 3(4v) y 4(2v) Puede servir de ejemplo de cambio en <i>rima cantada</i>; riman entre sí consonante y asonante 1 (1v,4v) y 2 (2v,4v), 1(2v) y 2(1v) ; 3 (4v) y 4 (2v) estrofas, la estructura enlazada abcd rima al alargarse una sola vocal</p>	<p>9.1 Amigo, amigo CDTesMúsica , 2007, Saporiz <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad a 2/4) <u>Tono y modo</u>: Fa mayor sostenido (F#). <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7ª (I, V7) Otra opción <u>Ritmo</u>: 3/4 mazurca <u>Tono y modo</u>: E mayor (E) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)</p>	
<p>10. Amigo, amigo (otra) Canción cardenche, dimensión social</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Hipérbole</i>: pedazo del alma mía <u>Versos</u>: de arte menor, tetrasílabos (que pueden convertirse en penta o hexasílabos), hexasílabos, heptasílabos (que pueden convertirse en octosílabos), octosílabos, pentasílabos; de arte mayor, eneasílabos <u>Estrofas</u>: 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 2 rimas consonantes [aBcd/abcd/abcd/abcd] 4 enlazadas si se cambia el orden SI cambia el sentido de la rima patrón de rima desde la estructura de síntesis x estrofas relacionadas OJO: riman 1(4v) y 2(2v) refuerza 3(2v); 3(4v) y 4(2v)</p>	<p>10.1 Amigo, amigo Nuestro canto, s/a, Saporiz <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad a 2/4, 1/4) <u>Tono y modo</u>: Sol mayor (G) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	<p>En las versiones norteñas existe una pieza a 3/4 que se llama <i>El Asesino</i> y en ella el traicionado mata a su mujer y va en busca del que lo hizo criminal para acabar con él. La temática se comparte con esta canción cardenche. Fragmento: <i>En un momento de celos maté cegado de sentimiento y dolor a la que burlara mi honra y mi ser, mi vida y mi corazón.</i> Fragmento: <i>Me dicen el asesino por ahí y dicen me anda buscando la ley más no me entrego hasta ver la ocasión de hallar al hombre que me hizo infeliz y abrirle su corazón.</i></p>
<p>11. Amigos míos Canción cardenche, dimensión social</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Apóstrofe</i>: amigos míos / les contaré una historia/ que me pasó/ ¡ay! de tanto navegar <i>Referencia grecolatina</i>: la sirena de la mar <i>Hipérbole</i>: Les pondré / sus pies en la luna <u>Versos</u>: de arte menor, pentasílabos, heptasílabos (que</p>	<p>11.1 Amigos míos Nuestro canto, s/a, Saporiz <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad a 2/4, 1/4) <u>Tono y modo</u>: Fa mayor (F) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	<p>pueden convertirse en octosílabos), tetrasílabos (que pueden convertirse en pentasílabos), octosílabos <u>Estrofas</u>: 7 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 4 rimas consonantes [abcd/abcd/abcd/abcd/abcd/abcd/abcd] 7 enlazadas si se cambia el orden SI cambia el sentido de la rima patrón de rima desde la estructura enlazada x estrofas relacionadas OJO: variante, riman 1(4v) y 2(4v) refuerza 4(4v); 3(4v) y 4(2v);5(2v)y 6(2v); 6(4v) y 7(4v)</p>		
<p>12. Amigo, no te emborraches Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Español del norte</i>: naiden <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, tetrasílabos, pentasílabos, hexasílabos <u>Estrofas</u>: 4 diferentes, 3 de 4 versos y 1 de 3 versos; imparasílabas, 4 rimas consonantes y 1 asonante [abc/abbc/abcd/abcd] 3 versos libres+semi redondilla+2 enlazadas si se cambia el orden SI cambia el sentido de la rima patrón de rima desde la estructura enlazada x estrofas relacionadas OJO: variante, riman 1(3v) y 2(2v) refuerza 2(3v), 3(3v), 4(3v); 3(2v) y 4(2v)</p>	Sin audio	
<p>13. Ando borracho Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Español del norte</i>: naiden <u>Versos</u>: de arte mayor, decasílabos, endecasílabos, alejandrino, dodecasílabos, tridecasílabos <u>Estrofas</u>: 2 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 2 rimas consonantes y 1 asonante [ABBC/ABBA] 1 semi cuarteto+ 1 cuarteto si se cambia el orden NO cambia el sentido de la rima</p>	Sin audio	
<p>14. ¡Ay! ¿Cómo haré para saber...? Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Español del norte</i>: dispierta <u>Contracción</u>: pa' allá. <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, pentasílabos, heptasílabos <u>Estrofas</u>: 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 1 rima consonante y 1 asonante [abcd/abcd/abcd/abcd] 4 enlazadas si se cambia el orden SI cambia el sentido de la rima patrón de rima desde la estructura enlazada x estrofas relacionadas riman 1(4v) y 2(2v); 3(4v) y 4(2v)</p>	Sin audio	

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
<p>15. ¡Ay!... valía más Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioriz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo:</u> llano, patético <u>Figuras/otros:</u> <i>Apóstrofe/Hipérbole:</i> ¡Ay!... valía más el haberme yo muerto. <u>Versos:</u> de arte menor, octosílabos; de arte mayor, endecasílabos, decasílabos, tridecasílabos <u>Estrofas:</u> 2 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 2 rimas asonantes [ABBC/ABBC] semi octava italiana si se cambia el orden NO cambia el sentido de la rima OJO: semi riman en agudo 4 y 8 v y riman en asonante 2 y 3; 6 y 7v</p>	Sin audio	
<p>16. Cierra esos ojos Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioriz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo:</u> llano, patético <u>Figuras/otros:</u> <i>Apóstrofe:</i> ¡Ay! de mí... <i>Español del norte:</i> dispierto. <i>Oxímoron:</i> Si estoy dormido /dispierto a tu lado. <u>Versos:</u> de arte menor, octosílabos, heptasílabos, hexasílabos, pentasílabos <u>Estrofas:</u> 3 diferentes, 2 de 6 versos y 1 de 4 versos (que pueden dividirse en 4 estrofas de 4 versos); imparasílabas, 6 rimas consonantes [abcd/abcd/abba/abcd] 2 enlazadas+ redondilla+enlazada si se cambia el orden SI cambia el sentido de la rima patrón de rima desde la estructura enlazada x estrofas relacionadas riman 1(4v) y 2(2v); 3(4v) y 4(2v)</p>	Sin audio	
<p>17. Cuando más dormida estés Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioriz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo:</u> llano, patético <u>Figuras/otros:</u> <i>Metáfora:</i> te vengo a quitar el sueño / y a darte pruebas de amor <i>Contracción:</i> Pa'que <u>Versos:</u> de arte menor, heptasílabos (que pueden convertirse en octosílabos), tetrasílabos, octosílabos <u>Estrofas:</u> 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 3 rimas asonantes y 2 consonantes [abcd/abcd/aaab/abac] 2 enlazadas+ semi redondilla si se cambia el orden SI cambia el sentido de la rima patrón de rima desde la estructura enlazada x estrofas relacionadas riman 1(4v) y 2(2v); 3(4v) y 4(2v)</p>	Sin audio	
<p>18. Cuando me vine de Puebla Canción cardenche, dimensión social</p>	<p><u>Estilo:</u> llano, patético <u>Figuras/otros:</u> <i>Hipérbole:</i> muerta de dolor <i>Español del norte:</i> deviso, verdá, rial, pasiar <u>Versos:</u> de arte menor, octosílabos, heptasílabos</p>	Sin audio	

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
Sapioríz o La Flor de Jimulco	<p><u>Estrofas</u>: 6 diferentes de 4 versos; 1 parasílabos y 5 imparasílabas, 9 rimas consonantes y 2 asonantes [abcb/abcb/abcb/abab/abbb/abcb] copla+copla+copla+redondilla +semi redondilla o semi copla+copla si se cambia el orden SI cambia el sentido de la rima patrón de rima por la estructura enlazada x estrofas relacionadas riman 1(4v) y 2(2v) refuerza 2(4v); 2(4v) y 3(2v); 4(4v) y 5(2v) OJO: esta pieza es un ejemplo de cómo la estructura enlazada se superpone a otras</p>		
<p>19. Cuando una mujer casada Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioríz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Término regional</i>: arredota (pelea, pleito, alboroto) <i>Hipérbole</i>: aunque me cuesta/ la vida por su amor <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, pentasílabos, hexasílabos <u>Estrofas</u>: 4 diferentes, 3 de 4 versos y 1 de 5 versos; imparasílabas, 1 rima consonante y 2 asonantes [abcd/abcd/abcb/abcb] 2 enlazadas + 2 coplas si se cambia el orden sí cambia el sentido del tema y la rima patrón de rima desde la estructura enlazada x estrofas relacionadas riman 1(4v) y 2(2v)</p>	Sin audio	
<p>20. Cuando yo me separé Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioríz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Contracción</i>: pa' que <i>Español del norte</i>: quero <u>Versos</u>: de arte menor, heptasílabos, octosílabos <u>Estrofas</u>: 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 2 rimas consonantes y 5 asonantes [abcd/abcb/abbc/abcb] enlazada+copla+semi redondilla+copla si se cambia el orden sí cambia el sentido del tema y de la rima patrón de rima desde la estructura enlazada x estrofas relacionadas riman 1(4v) y 2(2v) refuerza 2(4v); 3(4v) y 4(2v) refuerza 4(4v)</p>	<p>20.1 Cuando yo me separé CÁZARES, 2004, Sapioríz <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad a 2/4, 1/4) <u>Tono y modo</u>: Sol mayor sostenido (G#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p> <p>20.2 Cuando yo me separé Nuestro canto, s/a, Sapioríz <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad a 2/4, 1/4) <u>Tono y modo</u>: Sol mayor (G) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	
<p>21. Chaparrita Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioríz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Anáfora</i>: Yo lo que quiero: de tu vista... / yo lo que quiero: de tu amor... <u>Versos</u>: de arte mayor, endecasílabo, dodecasílabo, tridecasílabos, eneasílabos (19 sílabas) (que pueden convertirse en tridecasílabos)</p>	<p>21.1 Chaparrita CÁZARES, 2004, Sapioríz <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad a 2/4, 1/4) <u>Tono y modo</u>: La mayor sostenido (A#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	<u>Estrofas</u> : 2 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 3 rimas consonantes [ABBC/DEEC] octava italiana si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema		
22. Chaparrita por tu culpa Canción cardenche, dimensión social	<u>Estilo</u> : llano, patético <u>Figuras/otros</u> : <i>Anáfora/Contracción</i> : 'ora de nada te acuerdas / o'ra de nada te acuerdas <u>Versos</u> : de arte mayor, tridecasílabos (que puede convertirse en octosílabo y heptasílabo); de arte menor, octosílabos , heptasílabos <u>Estrofas</u> : 3 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 2 rimas asonantes y 1 consonante [abcb/abcb/abbc] copla+copla + semi redondilla si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema	22.2 Chaparrita por tu culpa CNCAsete, 1992, Sapioríz <u>Ritmo</u> : 4/4 (posibilidad a 2/4, 1/4) <u>Tono y modo</u> : Fa mayor sostenido (F#) <u>Estructura armónica</u> : Tónica y Dominante con 7a (I, V7)	
23. Chaparrita ya me voy Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo</u> : llano, patético <u>Figuras/otros</u> : <i>Oxímoron</i> : voy a sufrir / los rigores de la fortuna <i>Español del norte</i> : engrido <i>Metáfora</i> : las tunas de tu nopal <i>Elemento religioso</i> : Dios <u>Versos</u> : de arte menor, heptasílabos , tetrasílabos, octosílabos <u>Estrofas</u> : 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 6 rimas asonantes y 1 consonante [abcd/aaba/abcb/abcb] enlazada+semi redondilla+copla+copla si se cambia el orden SI cambia el sentido de la rima pero no del tema Aquí el patrón de rima está desde la estructura enlazada x estrofas relacionadas OJO: parece que al cantarse rimaría 1(4v) y 2(2v y 1v) al alargar última vocal	Sin audio	
24. China del alma Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo</u> : llano, patético <u>Figuras/otros</u> : <i>Español del norte</i> : aluminas <i>Hiperbole</i> : tú que le robas al hombre el pensamiento <u>Versos</u> : de arte mayor, endecasílabos (que se pueden convertir en dodecasílabos), dodecasílabos <u>Estrofas</u> : 2 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas (que puede convertirse en parasílabas), 2 rimas consonantes [ABBC/DEEC] octava italiana si se cambia el orden NO cambia el sentido de la rima o del tema OJO: se logra la octava al repetirse 4v y 8v, como en todas las octavas italianas que aparecen en esta tradición	Sin audio	
25. Chula Rosita	<u>Estilo</u> : llano, patético	25.2 Chula Rosita	

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
Canción cardenche, dimensión social Sapioriz o La Flor de Jimulco	<u>Figuras/otros</u> : <i>Anáfora</i> : quisiera estar un momento... / quisiera estar en... <i>Hipérbole</i> : Chula Rosita, con tu aroma me conformo <i>Metáfora</i> : en tu jardín sembrado <u>Versos</u> : de arte mayor, tridecasílabos , endecasílabos, decasílabos, alejandrino (que en la variante aparece como dodecasílabo) <u>Estrofas</u> : 2 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 3 rimas consonantes y 3 asonantes [ABBC/DEEC] octava italiana si se cambia el orden NO cambia el sentido de la rima o del tema OJO: se logra la octava al repetirse 4v y 8v	CNCAsete, 1992, Sapioriz <u>Ritmo</u> : 4/4 (posibilidad a 2/4, 1/4) <u>Tono y modo</u> : La mayor sostenido (A#) <u>Estructura armónica</u> : Tónica y Dominante con 7a (I, V7)	
26. De mañana en ocho días Canción cardenche, dimensión social Sapioriz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo</u> : llano, patético <u>Figuras/otros</u> : <i>Elemento religioso</i> : Dios <u>Versos</u> : de arte menor, octosílabos, heptasílabos <u>Estrofas</u> : 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 1 rima asonantes y 5 consonantes [abcb/abcb/abcb/abcb] 4 coplas si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema pero sí el de la rima Aquí el patrón de rima está entre las 3 primeras coplas por la superposición del enlace riman 1(4v) y 2(2v y 4v) y 3(2 y 4v)	Sin audio	
27. Déjame, déjame llorar Canción cardenche, dimensión social Sapioriz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo</u> : llano, patético <u>Figuras/otros</u> : <i>Apóstrofe</i> : ¡ay! déjame un momento descansar <i>Elemento religioso</i> : Dios <i>Metáfora</i> : ángel de tu amor <u>Versos</u> : de arte menor, octosílabos, heptasílabos (que pueden convertirse en eneasílabos y endecasílabos), pentasílabos, hexasílabos ; de arte mayor, decasílabos <u>Estrofas</u> : 3 diferentes, 1 de 5 versos, 1 de 4 versos y 1 de 4 versos (que puede convertirse en 1 estrofa de 2 versos); imparasílabas y parasílabas (que puede convertirse en imparasílabas), 3 rimas asonantes [abCCA/abac/abcd] semi redondilla con arte mayor y verso libre+semi redondilla+enlazada si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema pero sí el de la rima Aquí el patrón de rima está entre la 2 y 3 estrofa riman 2(4v) y 3(2v)	Sin audio	
28. Dime, qué te ha sucedido Canción cardenche,	<u>Estilo</u> : llano, patético <u>Figuras/otros</u> : <i>Apóstrofe</i> : ¡ay! /ya gocé de lo más tierno	28.1 Dime qué te ha sucedido Nuestro canto, s/a, Sapioriz	

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
dimensión social Sapioriz o La Flor de Jimulco	<p><i>Sentencia</i>: que al cabo yo fui el primero/ y a mí me ha de respetar <i>Versos</i>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos, pentasílabos <i>Estrofas</i>: 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 1 rima asonante y 3 consonantes [abcd/abcb/abcd/abcb] enlazada+copla+enlazada+copla si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema y el de la rima Aquí el patrón de rima está entre las estrofas relacionadas riman 1(4v) y2 (2v) y 3(4v) y 4(2v) OJO: es un buen ejemplo de cómo el enlace se superpone a la copla</p>	<p><u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad a 2/4, 1/4) <u>Tono y modo</u>: Re sostenido mayor (D#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	
<p>29. Era de noche Canción cardenche, dimensión social Sapioriz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Elemento religioso</i>: Dios <i>Metáfora</i>: con el ángel de tu amor <i>Versos</i>: de arte menor, pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos, octosílabos; de arte mayor, eneasílabos, dodecasílabos <i>Estrofas</i>: 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 4 rimas asonantes y 1 consonante [aBcd/abcb/abcb/abac] enlazada+copla+copla+semi cuarteta o semi redondilla si se cambia el orden sí cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está desde la estructura enlazada x estrofas relacionadas riman 1(4v) y 2(2v) refuerza 2(4v) y 4(1v)</p>	Sin audio	
<p>30. Eres como la naranja Canción cardenche, dimensión social Sapioriz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Simil</i>: y eres como la naranja <i>Elemento religioso</i>: Dios <i>Metáfora</i>: me he de comer un durazno/ desde la raíz hasta el hueso <i>Versos</i>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos <i>Estrofas</i>: 5 diferentes de 4 versos; imparasílabas y parasílabas, 3 rimas asonantes y 2 consonantes [abcb/abcb/abcb/abcb/abcb] copla+copla+copla+copla si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está desde la estructura enlazada x estrofas relacionadas riman 2(4v) y 3(2v) es un ejemplo de cómo el enlace se superpone a las coplas</p>	<p>30.1 Eres como la naranja Nuestro canto, s/a, Sapioriz <u>Ritmo</u>: 4/4 (OJO: posibilidad a 3/4) <u>Tono y modo</u>: Sol sostenido mayor (G#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p> <p>30.3 Eres como la naranja Inédito70s, s/a, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: 4/4 <u>Tono y modo</u>: Sol mayor sostenido (G#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	
<p>31. Estrellita Marinera Canción cardenche, dimensión social</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Contracción</i>: pa' las fronteras <i>Metáfora</i>: estrellita marinera</p>	Sin audio	

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
Sapioríz o La Flor de Jimulco	<p><i>Español del norte: ingran</i> <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos, pentasílabos <u>Estrofas</u>: 6 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 2 rimas asonantes y 5 consonantes [abcd/abcd/abcb/abcb/abcb/abcb] 2 enlazadas+copla+copla+copla+copla si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está en las dos estructuras de enlace x estrofas relacionadas riman 1(4v) y 2(2v)</p>		
32. Golondrina mensajera Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Contracción</i>: pa´ su hermanita <i>Término regional</i>: pomo de olor (perfume) <u>Versos</u>: de arte menor, pentasílabos, octosílabos, heptasílabos, tetrasílabos, hexasílabos; de arte mayor, eneasílabos <u>Estrofas</u>: 2 diferentes, 1 de 8 versos y 1 de 4 versos; imparasílabas y parasílabas, 1 rima asonante y 1 consonante [abcdcefg/abcb] semi octavilla +copla si se cambia el orden sí cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está en la estructura enlazada que une la octavilla x estrofas relacionadas riman 1(3v y 5v) y 2 (2v y 4v)</p>	Sin audio	
33. Hasta aquí llegó lo bueno Canción cardenche, dimensión social	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Pleonasmo</i>: la amistad de dos amigos <i>Sentencia</i>: como aquél refrán que dice/ que el más amigo es traidor <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos <u>Estrofas</u>: 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 3 rimas asonantes y 2 consonantes [abcd/abcb/abbc/abcb] enlazada+copla+semi redondilla+copla si se cambia el orden sí cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está desde la estructura enlazada x estrofas relacionadas riman 1(4v) y 2(2v) refuerza 2(4v)</p>	33.1 Hasta aquí llegó lo bueno Nuestro canto, s/a, Sapioríz <u>Ritmo</u> : 4/4 (posibilidad a 2/4, 1/4) <u>Tono y modo</u> : Sol mayor (G) <u>Estructura armónica</u> : Tónica y Dominante con 7a (I, V7)	
34. Hermoso México Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Metáfora</i>: me llevaron a la mesa/ donde se humillan los hombres (cárcel, juzgado) <u>Versos</u>: de arte menor, hexasílabos, octosílabos, heptasílabos, pentasílabos <u>Estrofas</u>: 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 2 rimas asonantes y 3 consonantes [abcd/abbc/abac/abbc]</p>	Sin audio	

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	enlazada+semi redondilla+semi redondilla+semi redondilla si se cambia el orden sí cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está desde la estructura enlazada x estrofas relacionadas y en las dos últimas estrofas riman 1(4v) y 2(2v) y 3(4v) y 4(2v)		
35. Huérfano soy Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo:</u> llano, patético <u>Figuras/otros:</u> <i>Apóstrofe:</i> ¡ay! ni un amigo <i>Oxímoron:</i> Estos consejos me dieron/ mis padres al fallecer <u>Versos:</u> de arte menor, pentasílabos, octosílabos, heptasílabos, hexasílabos <u>Estrofas:</u> 4 diferentes, 3 de 4 versos y 1 de 2 versos; imparasílabas, 2 asonantes [abcd/aa/abcb/abcde] enlazada o 5 versos libres +pareado+copla+ enlazada o 5 versos libres si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima No está en las estructuras enlazadas x estrofas relacionadas OJO: sería primer caso donde el patrón no está en la estructura enlazada, por lo cual nos inclinamos a proponerlos como versos libres	35.1 Huérfano soy Nuestro canto, s/a, Sapioríz <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad a 2/4, 1/4) <u>Tono y modo:</u> OJO: Do mayor (C) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a (I, V7) 35.2 Huérfano soy No-Identificado, Sapioríz <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad a 2/4, 1/4) <u>Tono y modo:</u> Sol mayor (G) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a (I, V7)	
36. Jesuita de mi amor Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo:</u> llano, patético <u>Figuras/otros:</u> <i>Metáfora:</i> envolver a tu amistad <i>Metáfora:</i> trigueña del alma / blanca flor de un mirasol <u>Versos:</u> de arte menor, heptasílabos, pentasílabos, tetrasílabos, octosílabos, hexasílabos (que pueden convertirse en heptasílabos) <u>Estrofas:</u> 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 3 asonantes y 1 consonantes [abcd/abcb/abbc/abcb] enlazada+copla+semi redondilla+copla si se cambia el orden sí cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está desde la estructura enlazada x estrofas relacionadas y en las dos últimas estrofas riman 1(4v) y 2(2v) refuerza 2(4v); 3(4v) y 4(2v) refuerza 4(4v)	Sin audio	
37. Jesuita me dio un pañuelo Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo:</u> llano, patético <u>Figuras/otros:</u> <i>Metáfora/ Aliteración:</i> Macetita enlutadita/embalsamada <i>Español del norte:</i> chirriona <u>Versos:</u> de arte menor, octosílabos, heptasílabos ; de arte mayor, enecasílabos <u>Estrofas:</u> 9 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 4 rimas asonantes y 5 consonantes [Acb/abcb/abcb/abcb/abcb/abcb/abab/abcb/abcb]	37.1 Jesuita me dio un pañuelo Nuestro canto, s/a, Sapioríz <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad a 2/4, 1/4) <u>Tono y modo:</u> Sol mayor (G) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a (I, V7) 37.4 Jesuita me dio un pañuelo No-Identificado <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad a 2/4, 1/4)	

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	6 coplas+redondilla+2 coplas si se cambia el orden sí cambia el sentido del tema las estrofas están enlazadas por rima con diferentes estrofas entre sí	<u>Tono y modo:</u> Sol mayor (G) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a (I, V7) 37.7 Jesuita me dio un pañuelo CNCAsete, 1992, Saporiz <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad a 2/4, 1/4) <u>Tono y modo:</u> La mayor sostenido (A#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a (I, V7) 37.6 La Jesuita LOZANO, 1986, La Flor de Jimulco <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad a 2/4, 1/4) <u>Tono y modo:</u> Fa sostenido mayor (F#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a (I, V7)	
38. Las borrascas Canción cardenche, dimensión social Saporiz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo:</u> llano, patético <u>Figuras/otros:</u> <i>Español del norte:</i> engrimiento <i>Prosopopeya:</i> ¿pues qué hará esa flor solitaria? <i>Metáfora:</i> flor solitaria (mujer soltera) <u>Versos:</u> de arte mayor, heptasílabos, decasílabos, eneasílabos , alejandrino (estos pueden convertirse en decasílabos y endecasílabos, respectivamente) <u>Estrofas:</u> 3 diferentes de 4 versos; imparasílabas y parasílabas, 4 rimas consonantes [ABCD/ABBC/AAAB] enlazada+semi cuarteto+ ¿semi cuarteto? si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima No está en la estructura enlazada x estrofas relacionadas OJO: sería segundo caso donde el patrón no está en la enlazada a menos que cantada si rimaran 1(4v) y 2(2v)	Sin audio	
39. Las tres palomas Canción cardenche, dimensión social Saporiz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo:</u> llano, patético <u>Figuras/otros:</u> <i>Apóstrofe:</i> ¡ay! <i>Metáfora:</i> tres palomas son las dueñas de mi amor <u>Versos:</u> de arte mayor, dodecasílabos, endecasílabos <u>Estrofas:</u> 2 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 1 rima asonante y 3 consonantes [ABBC/DEEC] octava italiana si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema ni de la rima	Sin audio	
40. Los caracoles Canción cardenche, dimensión social Saporiz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo:</u> llano, patético <u>Figuras/otros:</u> <i>Prosopopeya:</i> Los caracoles... que me aconsejan que te olvide <i>Metáfora:</i> palomita/flor (mujer) <i>Español del norte:</i> he vivido en divagando	40.1 Los caracoles LOZANO, 1986, La Flor de Jimulco <u>Ritmo:</u> OJO: 3/4 <u>Tono y modo:</u> Sol sostenido mayor (G#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a (I, V7)	

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	<p><u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos; de arte mayor, eneasílabos (que en la variante aparecen como octosílabos)</p> <p><u>Estrofa</u>: 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 6 rimas consonantes [abcb/abcb/abcb/abcb/abcb]</p> <p>5 coplas si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está desde estructura enlazada x estrofas relacionadas que se superpone a las coplas riman 1(4v) y 2(2v) refuerza 2(4v)</p>		
<p>41. Los horizontes Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioriz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético</p> <p><u>Figuras/otros</u>: <i>Elemento religioso</i>: el Señor, el sabio Salomón <i>Referencia grecolatina</i>: sirena, Venus <i>Prosopopeya</i>: que la sirena nos enseñó/ las tres cabritillas... se oye lejos su chirrido/ las tres Marías y los tres Reyes salen juntitos al caminar/ sale la luna se mete el sol... el lucero... la estrella Venus... el Carro... la estrella del norte/ salen las nubes para los mares a agarrar agua para llover <i>Metáfora</i>: los horizontes son chiquititos y parejitos al caminar (hombre)/ paloma (mujer)</p> <p><u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos; de arte mayor, decasílabos, eneasílabos (estos dos últimos pueden convertirse en 2 pentasílabos y 1 pentasílabo y 1 tetrasílabo, respectivamente, de ser así sería predominantemente ¿pentasilábica?)</p> <p><u>Estrofas</u>: 8 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 1 rima asonante y 6 consonantes [ABCB/AABA/ABCB/abcb/abcb/ABCD/ABCB/ABCB] copla con arte mayor+semi cuarteto+copla+copla+enlazada+2 coplas con arte mayor si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está desde la estructura enlazada x estrofas relacionadas OJO donde aparece el patrón de enlace es en dos estrofas 6(4v) y 7(2v)</p>	<p>41.2 Los horizontes LOZANO, 1986, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4, 1/4) <u>Tono y modo</u>: Sol sostenido mayor (G#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p> <p>41.3 Los horizontes Nuestro canto, s/a, Sapioriz <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4, 1/4) <u>Tono y modo</u>: Sol mayor (G) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p> <p>41.5 Los horizontes son chiquititos Inédito 70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4, 1/4) <u>Tono y modo</u>: Fa sostenido mayor (F#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	<p>También se le conoce como <i>Sale la luna y se mete el sol</i></p>
<p>42. Los sauces en la alameda Canción cardenche, dimensión social</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético</p> <p><u>Figuras/otros</u>: <i>Onomatopeya</i>: ki kiri kí.. <i>Hipébole</i>: así se cimbran los hombres/ cuando les juegan traición <i>Metáfora</i>: prenda adorada (mujer)</p> <p><u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos; de arte mayor, eneasílabos (que en la variante aparecen como octosílabos)</p> <p><u>Estrofas</u>: 5 diferentes de 4 versos; estrofas imparasílabas y</p>	<p>42.2 Los sauces en la alameda No-Identificado, Sapioriz <u>Ritmo</u>: OJO: 3/4 <u>Tono y modo</u>: La mayor (A) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p> <p>42.3 Los sauces en la alameda CNCAsete, 1992, Sapioriz <u>Ritmo</u>: OJO: 3/4</p>	

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	parasílabas, 2 rimas asonantes y 3 consonantes [abcb/abcb/abab/abcb/abcb] copla+copla+redondilla+copla+copla si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema	<u>Tono y modo</u> : Si mayor (B) <u>Estructura armónica</u> : Tónica y Dominante con 7a (I, V7)	
43. Luna, dime, ¿cuándo llenas? Canción cardenche, dimensión social Sapioriz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo</u> : llano, patético <u>Figuras/otros</u> : <i>Prosopopeya</i> : Luna dime <i>Español del norte</i> : aluminas <i>Apóstrofe</i> : ¡ay! ¿Cómo no alumbras este pobre corazón? <i>Metáfora</i> : flor (mujer), jardín (pueblo o lugar donde hay mujeres) <u>Versos</u> : de arte menor, octosílabos; de arte mayor, dodecasílabos, tridecasílabos , endecasílabos <u>Estrofas</u> : 2 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 2 rimas asonantes [aBBC/DEFC] octava italiana con 1 verso de arte menor si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema ni de la rima OJO: es una octava italiana pura según Carreter (2003:197) y además es en la única que no se repite el 4v y 8v	Sin audio	
44. María, María Canción cardenche, dimensión social Sapioriz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo</u> : llano, patético <u>Figuras/otros</u> : <i>Metáfora/Hipérbole</i> : Tú eres la estrella/ que alumbras a todo el mundo... al Potosí <i>Metáfora</i> : flor (mujer) <i>Elemento religioso</i> : Dios <u>Versos</u> : de arte menor, octosílabos, heptasílabos , pentasílabos, tetrasílabos; de arte mayor, tridecasílabos, eneasílabos <u>Estrofas</u> : 4 diferentes (que pueden convertirse en 3 estrofas), 1 estrofa de 5 versos, 2 estrofas de 4 versos y 1 estrofa de 2 versos (estas dos últimas pueden convertirse en 1 de 4 versos y 1 de 6 versos); imparasílabas, 1 rima asonante y 4 consonantes [Abcde/abcd/abcb/ab] 2 enlazadas+copla+2 versos libres si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema y de la rima Aquí el patrón de rima está desde la estructura enlazada x estrofas relacionadas riman 1(5v) y 2 (2v)	Sin audio	
45. Me puse a amar Canción cardenche, dimensión social Sapioriz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo</u> : llano, patético <u>Figuras/otros</u> : <i>Contracción</i> : pa' la tierra <i>Simil</i> : son como el hijo ajeno <i>Sentencia</i> : son como el hijo ajeno/ que al mejor tiempo se va <i>Metáfora</i> : "magistral" (ayudante)	Sin audio	Esta cardenche es muy interesante porque narra las diferencias sociales entre las güeras y las indias al momento de buscar matrimonio. Da consejos sobre "buscar una de su igual" y además emplea el término "magistral" (definir según el Diccionario...

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	<p><u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos; de arte mayor, tetrasílabos, eneasílabos</p> <p><u>Estrofas</u>: 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 3 rimas asonantes y 2 consonantes [abcb/abcb/abcd/abcb] copla+copla+semicopla o enlazada+copla si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está en la estructura enlazada x estrofas relacionadas riman 3(4v) y 4(2v) refuerzan 3(3v) y 4(4v)</p>		<p>ayudante) La diferencia entre indias y güeras es reforzada por la idea de una “tierra fuera” que implica una “tierra dentro”, más el reclamo de que “al mejor tiempo se va”</p>
<p>46. Mi madre me dio un consejo Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioríz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético</p> <p><u>Figuras/otros</u>: <i>Español del norte</i>: quero/nadien <i>Hiperbole</i>: te quiero prietita linda/ con las entrañas de mi alma/quisiera ser pajarillo <i>Metáfora</i>: coronarte tu frente (darte honor y cortejo) <i>Sentencia</i>: en mi querer nadien manda</p> <p><u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos</p> <p><u>Estrofas</u>: 5 diferentes de 4 versos; parasílabas, 3 rimas asonantes y 2 consonantes [abcb/abcb/abcb/abcb/abcb] 5 coplas si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema</p>	Sin audio	
<p>47. Mujer, mujer Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioríz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético</p> <p><u>Figuras/otros</u>: <i>Español del norte</i>: engrillaste... engrida <i>Apóstrofe</i>: ¡ay! engrida con ese hombre <i>Metáfora</i>: prendas de tus manos (recuerdos de tu amor, objetos)</p> <p><u>Versos</u>: de arte mayor, dodecasílabos, tridecasílabos, decasílabos, endecasílabos, alejandrino</p> <p><u>Estrofas</u>: 2 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 2 rimas asonantes [ABBC/ABBC] Semi cuarteto+semi cuarteto si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema</p>	Sin audio	En esta pieza es clara la queja del amante a la mujer casada. (buscar ejemplos en sonos)
<p>48. No estés triste corazón Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioríz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético</p> <p><u>Figuras/otros</u>: <i>Prosopopeya</i>: No estés triste corazón apasionado <i>Metáfora</i>: eres paloma de las que yo vengo a ver/ trigueñita (mujer) <i>Contracción</i>: pa' las tierras extranjeras</p> <p><u>Versos</u>: de arte mayor, dodecasílabos, endecasílabos</p> <p><u>Estrofas</u>: 3 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 7 rimas asonantes y 2 consonantes [ABBB/ABBB/ABBB] semi cuarteto+semi cuarteto+semicuarteto</p>	Sin audio	En esta pieza se marca la diferencia entre “las tierras extranjeras” y la implicada “tierra propia” o no extranjera, nacional.

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema		
<p>49. No hay como Dios Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioríz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Elemento religioso</i>: Dios <i>Simil</i>: como el estado no hay uno <i>Metáfora</i>: el estado (casado) <i>Sentencia</i>: Dios/ primeramente amigo / después de Dios / como sus padres de uno /después de sus padres / como el estado no hay uno / el hombre casado / no es pobre ni es infeliz... <u>Versos</u>: de arte menor, tetrasílabos, heptasílabos, hexasílabos, pentasílabos, octosílabos <u>Estrofas</u>: 3 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 3 rimas consonantes y 1 asonante [abac/abcd/abcd] semi redondilla+2 enlazadas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima NO está en la estructura enlazada x estrofas relacionadas, también aparece en la estrofa 3 y 4 riman 1(4v) y 2(2v); 3(4v) y 4(2v)</p>	<p>49.1 No hay como Dios Nuestro canto, s/a, Sapioríz <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad 3/4) <u>Tono y modo</u>: Fa mayor (F) <u>Estructura armónica</u>: OJO: Tónica, subdominante y Dominante con 7a. (I, IV, V7)</p>	<p>Esta pieza es en sí toda ella una sentencia acerca del orden moral donde va Dios, los padres, la esposa/el matrimonio y al seguir este orden “el hombre casado no es pobre ni es infeliz”</p>
<p>50. No sé por qué Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioríz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Hipérbole</i>: la adoro con delirio/ cuando la miro se calma mi martirio/ ellas son causa de que el mundo no ande en paz <i>Apóstrofe</i>: ¡ay! la mujer en todo es la preferida <i>Metáfora/Hipérbole</i>: se calma el fuego de ese ardiente frenesi <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, hexasílabos, heptasílabos, de arte mayor, decasílabos, dodecasílabos, endecasílabos, tridecasílabos <u>Estrofas</u>: 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 2 rimas asonantes y 2 consonantes [ABBC/ABBC/ABCD/ABCD] semi cuarteto+semi cuarteto+ 2 enlazadas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está en la estructura enlazada x estrofas relacionadas riman 3(4v) y 4(2v)</p>	<p>50.1 No sé por qué 22 INAH, 1978, Sapioríz <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo</u>: Sol mayor (G) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)</p> <p>50.2 No sé por qué Nuestro canto, s/a, Sapioríz <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo</u>: Sol mayor (G) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)</p> <p>50.3 No sé por qué No-Identificado, Sapioríz <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo</u>: Re sostenido mayor (D#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)</p> <p>50.4 No sé por qué CDomene, s/a, Sapioríz <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo</u>: Sol sostenido mayor (G#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)</p> <p>50.6 La querida LOZANO, 1986, La Flor de Jimulco</p>	

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
		<u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo:</u> Re sostenido mayor (D#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)	
51. Ojitos negros ¿A dónde están...? Canción cardenche, dimensión social	<u>Estilo:</u> llano, patético <u>Figuras/otros:</u> <i>Apóstrofe:</i> ¡ay! ojitos negros <u>Elemento religioso:</u> Dios <u>Anáfora:</u> Esos ojitos son muy.../ esos ojitos son muy.../ esos ojitos son muy... <u>Hipérbole:</u> ojitos negros dueños de mi corazón <u>Español del norte:</u> suspiro, vide <u>Versos:</u> de arte mayor, eneasílabos, decasílabos , tridecasílabos <u>Estrofas:</u> 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 1 rima asonante y 3 consonantes [ABBA/ABBC/ABBC/ABBB] cuarteto+ 3 semi cuartetos si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema	51.1 Ojitos negros ¿A dónde están...? 22 INAH, 1978, Saporiz <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo:</u> Sol mayor (G) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a. (I, V7) 51.2 Ojitos negros ¿A dónde están...? CDomene, s/a, Saporiz <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo:</u> Sol sostenido mayor (G#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)	Existe una versión de canción a 2/4 con similitud en el tema, llamada <i>Ojitos verdes</i> : <i>Pero ay ay ay dónde andarán / esos ojitos que me hicieron suspirar ay ay ay ay dónde estarán / esos ojitos que no los puedo olvidar</i> En esta pieza se menciona la estación de ferrocarril, por lo tanto suponemos que es de finales del siglo XIX o del siglo XX
52. Paloma blanca Canción cardenche, dimensión social Saporiz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo:</u> llano, patético <u>Figuras/otros:</u> <i>Hipérbole:</i> para volar donde están mis amores /con esa joven que a mí me ha robado el alma <u>Metáfora:</u> corona y palma/flores (honor y cortejo) / paloma blanca (alusión indirecta a la mujer virgen) <u>Español del norte:</u> entriegas <u>Versos:</u> de arte mayor, dodecasílabos , endecasílabos, tridecasílabos <u>Estrofas:</u> 3 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 6 rimas consonantes [ABBC/DEEC/FEEC] Puede ser 1 octava italiana con 1 estrofa variante	52.1 Paloma blanca CÁZARES, 2004, Saporiz <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo:</u> La mayor sostenido (A#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a. (I, V7) 52.2 Paloma blanca No-Identificado, Saporiz <u>Ritmo:</u> 4/4(posibilidad y variaciones OJO 3/4, 2/4, 1/4) <u>Tono y modo:</u> Sol mayor sostenido (G#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a. (I, V7) 52.3 Paloma blanca CNCAsete, 1992, Saporiz <u>Ritmo:</u> 4/4(posibilidad y variaciones 2/4, 1/4) <u>Tono y modo:</u> Sol mayor sostenido (G#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)	Existe su versión de radio, comercial: <i>Paloma blanca</i> , en tono mayor a 3/4. Esta pieza combina estrofas de las canciones comerciales <i>Paloma blanca</i> y <i>El chubasco</i> ; así también su melodías y fragmentos da cierto aire a la melodía <i>A la orilla de un palmar</i> Existe una versión del popurrí <i>El palomo</i> o <i>Las palomas</i> interpretada a manera de canción por la Orquesta Típica de la Cd. de México; en el audio de la orquesta la pieza es firmada por Miguel Lerdo de Tejada (La Orquesta tiene 125 años de fundada y Miguel Lerdo de Tejada nació en Morelia, Michoacán en 1869 y murió en 1941).
53. Pero hombre amigo Canción cardenche, dimensión social	<u>Estilo:</u> llano, patético <u>Figuras/otros:</u> <i>Hipérbole:</i> se fue y me dejó/ con el corazón herido <u>Versos:</u> de arte menor, pentasílabos , tetrasílabos, octosílabos, hexasílabos; de arte mayor, eneasílabos <u>Estrofas:</u> 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 2 rimas asonantes y 3 consonantes [abca/abcb/abcd/abcb] semi redondilla+copla+enlazada+copla	53.1 Pero hombre amigo CÁZARES, 2004, Saporiz <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo:</u> Sol mayor sostenido (G#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a. (I, V7) 53.2 Pero hombre amigo Nuestro canto, s/a, Saporiz <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4)	Versión de Radio, canción norteña comercial a 2/4, Tono mayor, I, V7 “El Chubasco”, Autor: Pascual Parraza, Edimusa-Vander Músic: <i>Pero mi amigo ¿porqué estás tan triste? / pues cómo no si me sobra razón / porque a la joven que amaba en un tiempo / ahora es dueña de otro corazón...</i>

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está en la estructura enlazada x estrofas relacionadas riman 1(4v) y 2(2v): 3(4v) y 4(2v)	<u>Tono y modo:</u> Sol sostenido mayor (G#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a. (I, V7) 53.3 Pero hombre amigo No-Identificado, Saporiz <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo:</u> Sol mayor (G) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)	El mote de “amigo” para llamar a extraños, a conocidos y hasta traidores parece una marca regional del norte de México, debido a la solidaridad requerida para habitar estas tierras. <i>Ya para mí ya se acabó el orgullo</i> (¿título?) Fragmento: <i>Pero hombre amigo / No llores...</i> (9/8) Procedente de San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas, 1885 (T. Mendoza, 1952: 226)
54. Por aquí pasó cantando Canción cardenche, dimensión social Saporiz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo:</u> llano, patético (alegría) <u>Figuras/otros:</u> <i>Pleonasmó:</i> Por aquí pasó cantando una canción <i>Apóstrofe:</i> ¡ay! como era tan bonita mi corazón alegraba <i>Prosopopeya/ Hipérbole:</i> mi corazón alegraba <i>Contracción:</i> re´te voy <i>Anáfora:</i> y si me pide... / y si me dice... <u>Versos:</u> de arte mayor, endecasílabos, dodecasílabos, hexasílabos, decasílabos, tridecasílabos, alejandrino <u>Estrofas:</u> 2 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 3 rimas consonantes [ABBC/DEEC] octava italiana si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema	Sin audio	Esta pieza es una de las pocas que no hablan del sufrimiento amoroso, sino por el contrario refiere al gusto por cantar y por estar enamorado.
55. Por esta calle Canción cardenche, dimensión social	<u>Estilo:</u> llano, patético <u>Figuras/otros:</u> <i>Elemento religioso:</i> Dios <i>Descripción:</i> [paso con] botella y querida a un lado/ soy templado <u>Versos:</u> de arte menor, hexasílabos, pentasílabos, heptasílabos, tetrasílabos <u>Estrofas:</u> 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, [abcb/abcd/abcd/abcd] copla+enlazada+enlazada+enlazada si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está entre la copla y la primera estructura enlazada x estrofas relacionadas riman 1(4v) y 2(2v); 3(4v) y 4(4v) lasonantes y 2 consonantes	55.1 Por esta calle CÁZARES, 2004, Saporiz <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo:</u> La sostenido mayor (A#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a. (I, V7) 55.2 Por esta calle donde voy pasando 22 INAH, 1978, Saporiz <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo:</u> Sol mayor (G) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a. (I, V7) 55.3 Por esta calle donde voy pasando CDomene, s/a, Saporiz <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo:</u> Sol sostenido mayor (G#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)	
56. ¿Por qué no sales querida joven? Canción cardenche, dimensión social	<u>Estilo:</u> llano, patético <u>Figuras/otros:</u> <i>Apóstrofe:</i> ¡ay! la desgracia <i>Español del norte:</i> naiden <i>Oxímoron:</i> bonita paloma azul <i>Hipérbole:</i> las cadenas del amor	Sin audio	Esta pieza menciona el barrio de Santiago. Recordemos que el santo Santiago es muy importante para la región, sobre todo hacia Parras, Viesca. Existen danzas como la de Los caballitos, donde santiagueros danzan sobre una estructura que

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
Sapioríz o La Flor de Jimulco	<p><i>Descripción:</i> hombre apasionado <i>Simil:</i> barrio bonito como el barrio de Santiago <i>Elemento religioso:</i> Santiago (santo) <i>Versos:</i> de arte menor, octosílabos, pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos; de arte mayor, decasílabos <i>Estrofas:</i> 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 1 asonantes y 2 consonantes [Abcd/abcd/abcd/abcd] 4 enlazadas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está entre 1 y 2; 3 y 4 estrofas de estructura enlazada riman 1(4v) y 2(2v); 3(4v) y 4(2v)</p>		simula un caballo, esta danza aún sigue presente en Viesca.
57. Por soberbio y desobediente Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco	<p><i>Estilo:</i> llano, patético <i>Figuras/otros:</i> <i>Contracción:</i> 'ora <i>Oxímoron y comparación:</i> las noches como días <i>Sentencia:</i> por soberbio y desobediente.... 'ora me encuentro tirado a la desgracia <i>Descripción:</i> me encuentro tirado/ ... nunca quise los consejos/... siempre andaba con malas compañías/ ... me paso las noches como días <i>Versos:</i> de arte menor, pentasílabos, heptasílabos, octosílabos; de arte mayor, enesílabos, decasílabos, dodecasílabos <i>Estrofas:</i> 3 diferentes, 1 de 5 versos y 2 de 4 versos, imparasílabas, 2 rimas consonantes [ABBcd/abcd/abcd] variante de enlazada+enlazada+enlazada si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está entre 2 y 3 estrofas enlazadas riman 2(4v) y 3(2v)</p>	Sin audio	
58. Por vida de Dios Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco	<p><i>Estilo:</i> llano, patético <i>Figuras/otros:</i> <i>Hipérbole:</i> yo acabándome los días <i>Metáfora:</i> cuando por tus puertas paso <i>Español del norte:</i> pandeaditas <i>Elemento religioso:</i> Dios <i>Versos:</i> de arte menor, pentasílabos, octosílabos, heptasílabos <i>Estrofas:</i> 5 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 1 asonantes y 4 consonantes [abcb/abcb/abcb/abcb/abcb] 6 coplas si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema ni de la rima</p>	Sin audio	
59. Preso me encuentro Canción cardenche,	<p><i>Estilo:</i> llano, patético <i>Figuras/otros:</i> <i>Hipérbole:</i> y aprisionado por una mujer</p>	Sin audio	

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
dimensión social Sapioriz o La Flor de Jimulco	<p><i>Apóstrofe</i>: pero ¡ay! no fue verdad/ ¡ay! no sé por qué <i>Español del norte</i>: alevantó <i>Sentencia</i>: nunca en la vida la vuelvo a querer <i>Simil</i>: haz de cuenta que fuimos basura <i>Metáfora</i>: falsa moneda (engaño) <i>Pleonasmo</i>: mientras yo viva en el mundo y no muera <i>Versos</i>: de arte menor, octosílabos, hexasílabos, heptasílabos; de arte mayor, endecasílabos, decasílabos, enesílabos (que en la variante aparecen como decasílabos) <i>Estrofas</i>: 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 3 asonantes y 1 consonantes [ABAB/abcB/ABAB/abcB] serventesio+copla con arte mayor+serventesio+copla con arte mayor si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema</p>		
60. Prisionero (o Marinero que a los puertos) Canción cardenche, dimensión social Sapioriz o La Flor de Jimulco	<p><i>Estilo</i>: llano, patético (dolor) <i>Figuras/otros</i>: <i>Hipérbole</i>: Prisionero que a los puertos/ dicen que me han de llevar/ imposible es abandonar... un amor que se quiere bien <i>Descripción</i>: un amor que no paga mal/ que se quiere bien <i>Metáfora</i>: prieta (mujer morena) <i>Versos</i>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos <i>Estrofas</i>: 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 3 consonantes y 2 asonantes [abab/abcb/abcb/abcb] redondilla+3 coplas si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está en la superposición de la estructura enlazada a las demás estructuras riman 1(4v)y 2(2v); 3(4v) y 4(2v)</p>	60.1 Marinero que a los puertos CÁZARES, 2004, Sapioriz <i>Ritmo</i> : 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <i>Tono y modo</i> : La mayor (A) <i>Estructura armónica</i> : OJO: Tónica, Subdominante y Dominante con séptima (I, IV y V7)	
61. Qué bonito canta el gallo Canción cardenche, dimensión social Sapioriz o La Flor de Jimulco	<p><i>Estilo</i>: llano, patético <i>Figuras/otros</i>: <i>Español del norte</i>: oyí <i>Onomatopeya</i>: ki kiri kí <i>Versos</i>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos, tetrasílabos, hexasílabos <i>Estrofas</i>: 4 diferentes, 3 de 4 versos y 3 de 2 versos; imparasílabas, 6 rimas asonantes y 1 consonantes [abab/ab/abcb/ab/abcb/ab] redondilla+estribillo+copla+estribillo+copla+estribillo si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema</p>	Sin audio	Se menciona la Concordia, al parecer un hotel-restaurant de Torreón (buscar)
62. Qué simpática mujer Canción cardenche, dimensión social Sapioriz o La Flor de Jimulco	<p><i>Estilo</i>: llano, patético (desprecio) <i>Figuras/otros</i>: <i>Descripción</i>: Qué simpática mujer/ la que vive en aquella tienda/ retratada por manos de un marinero/ aquí está tu amor <i>Sentencia</i>: aquí está tu amor/ a mí no me sirve ya / aquí está tu</p>	Sin audio	

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	<p>ingrato amor</p> <p><u>Versos</u>: de arte menor, heptasílabos, pentasílabos; de arte mayor, eneasílabos, dodecasílabos, decasílabos</p> <p><u>Estrofas</u>: 4 diferentes, 2 de 4 versos, 1 de 5 versos y 1 de 2 versos; imparasílabas, 2 consonantes</p> <p>[aBCd/abcd/aabcb/ab]</p> <p>variante de enlazada+enlazada+semi copla+estribillo</p> <p>si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema</p> <p>Aquí el patrón de rima está entre 1 y 2 estrofas de estructura enlazada</p> <p>riman 1(4v) y 2(2v)</p>		
<p>63. Qué serena está la noche</p> <p>Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioriz</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético</p> <p><u>Figuras/otros</u>: <i>Metáfora</i>: chata (mujer/ mujer de nariz no afilada)</p> <p><i>Hipérbole</i>: esta pasión me mata</p> <p><u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos</p> <p><u>Estrofas</u>: 1 de 4 versos; parasílabas, 1 rima consonante</p> <p>[abcb]</p> <p>copla</p>	Sin audio	La noche es recurrente como escenario del amor. (buscar ejemplos)
<p>64. Quisiera de un vuelo</p> <p>Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioriz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético</p> <p><u>Figuras/otros</u>: <i>Hipérbole</i>: yo me encuentro preso/ quisiera de un vuelo... volar esa sierra, volar a mi tierra</p> <p><i>Descripción</i>: mi tierra es bonita/ me encuentro preso en estas fronteras/ por un gran delito, no puedo entrar</p> <p><u>Versos</u>: de arte menor, hexasílabos, pentasílabos</p> <p><u>Estrofas</u>: 5 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 2 rimas asonantes y 4 consonantes</p> <p>[abbc/abcb/abcb/abcb/abcb]</p> <p>semi redondilla+4 coplas</p> <p>si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema</p>	Sin audio	Esta pieza refiere a que el hombre que canta cometió un delito y está preso lejos de su tierra a la cual no puede regresar, menciona “estas fronteras” que para la Laguna pueden ser Ciudad Juárez, Piedras Negras hacia el norte, habría que investigar las cárceles fronterizas para esa región y por época.
<p>65. Sale la luna y se mete el sol</p> <p>Canción cardenche, dimensión social</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (amor, cortejo)</p> <p><u>Figuras/otros</u>: <i>Referencia grecolatina</i>: Venus, lucero de la mañana / Carro</p> <p><i>Prosopopeya</i>: Estrellita marinera/ dame razón de tu amor</p> <p><i>Metáfora</i>: palomita (mujer) / palomar (casa) / estrellita marinera (mujer) dame razón de tu amor / Carro (luna) / horizontes (hombres)</p> <p><i>Hipérbole</i>: iluminas el silencio de la noche</p> <p><i>Prosopopeya</i>: Los horizontes.../ andan en busca de una paloma</p> <p><u>Versos</u>: de arte menor, heptasílabos, octosílabos, pentasílabos; de arte mayor, eneasílabos, decasílabos</p> <p><u>Estrofas</u>: 5 diferentes, 4 de 4 versos y 1 de 2 versos; imparasílabas, 6 rimas consonantes</p> <p>[ABCb/ab/ABCb/ab/abcd/ab/abcb/ab]</p>	<p>65.1 Sale la luna y se mete el sol (interpretada por músicos profesionales)</p> <p>22 INAH, 1978, Torreón</p> <p><u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4)</p> <p><u>Tono y modo</u>: La mayor sostenido (A#).</p> <p><u>Estructura armónica</u>: OJO: Tónica, Subdominante y Dominante con 7a. (I, V7)</p> <p>65.2 Sale la luna y se mete el sol [igual a Los horizontes]</p> <p>CDomene, s/a, La Flor de Jimulco</p> <p><u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4)</p> <p><u>Tono y modo</u>: Fa mayor sostenido (F#)</p> <p><u>Estructura armónica</u>: OJO: Tónica, Subdominante y Dominante con séptima (I, IV y V7)</p>	Es una variación de 41. <i>Los horizontes</i> , pero es cantada por personas de la ciudad de Torreón, músicos muy afinados y recuerda en mucho las canciones que las películas mexicanas del Cine de Oro.

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	copla con arte mayor+estribillo+copla con arte mayor+estribillo+enlazada+estribillo+copla+estribillo si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema		
66. Salí de México Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo:</u> llano, patético (desprecio, separación, amor) <u>Figuras/otros:</u> <i>Español del norte:</i> divisé <u>Metáfora:</u> estrella marinera (mujer) / mi china (mujer) <u>Referencia regional:</u> las Cabritas / Los Tres Reyes / Estrella Marinera (constelaciones) <u>Contracción:</u> como si ta'no tuviera <u>Versos:</u> de arte menor, hexasílabos, octosílabos , pentasílabos (que pueden convertirse en hexasílabos), heptasílabos, tetrasílabos (que pueden convertirse en pentasílabos) <u>Estrofas:</u> 4 diferentes de 4 versos; imparasilabas, 2 rimas asonantes y 1 consonante [abcd/abcd/abcb/abca] enlazada+enlazada+copla+semi redondilla si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está entre 1 y 2 estrofas de estructura enlazada riman 1(4v) y 2(2v); 3(4v) y 4(2v)	66.1 Salí de México Nuestro canto, s/a, Sapioríz <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo:</u> Sol sostenido mayor (G#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a (I, V7) 66.3 Salí de México No-Identificado, Sapioríz <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo:</u> Fa mayor sostenido (F#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a (I, V7)	
67. Si estás dormida Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo:</u> llano, patético (amor, separación) <u>Figuras/otros:</u> <i>Español del norte:</i> deveritas / dispierta <u>Descripción:</u> negra (mujer) <u>Metáfora:</u> coronarte de azahares (honor y cortejo) <u>Versos:</u> de arte menor, octosílabos , tetrasílabos, pentasílabos; de arte mayor, decasílabos <u>Estrofas:</u> 4 diferentes de 4 versos; imparasilabas, 1 rima asonante y 1 consonante abcd/abcd/abcd/abcd] 4 enlazadas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está entre 1 y 2; 3y4 estrofas enlazadas riman 1(4v) y 2(2v); 3(4v) y 4(2v)	Sin audio	
68. Tengo un par de ojitos negros Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo:</u> llano, patético <u>Figuras/otros:</u> <i>Español del norte:</i> regustan <u>Metáfora:</u> Qué torres tan delgaditas/ con el aire se estremecen (puede referir a Torreón o a mujeres) <u>Epíteto:</u> Tengo un par de ojitos negros/ me gusta lo negro de ellos <u>Descripción:</u> 22 de enero (puede ser fecha o nombre de ejido) <u>Versos:</u> de arte menor, octosílabos , heptasílabos <u>Estrofas:</u> 4 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasilabas, 1 rima asonante y 3 consonantes [abcb/abcb/abcb/abcb]	Sin audio	

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	4 coplas si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema		
<p>69. Tuve una novia Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioriz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (amor, infidelidad, llanto, sufrimiento) <u>Figuras/otros</u>: <i>Español del norte</i>: porfiado / deveras <u>Elemento religioso</u>: el eterno <u>Metáfora</u>: que saliera al campo un día (cita sexual) <u>Versos</u>: de arte menor, pentasílabos, heptasílabos, hexasílabos, octosílabos <u>Estrofas</u>: 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 3 rimas asonantes y 1 consonante [abcc/abbc/abcd/abcd] semi copla+semi redondilla+2 enlazadas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema Aquí el patrón de rima está entre 1 y 2; 3 y 4 estrofas de estructura enlazada riman 1(4v) y 2(2v) refuerzan 1(2v) y 2(3v) 3(2v); 3(4v) y 4(2v)</p>	Sin audio	Esta pieza refiere a la condición de infidelidad en el matrimonio, y a la obligación moral y religiosa de mantenerse junto al hombre con el que no se es feliz aunque sea “porfiado”, atribuyéndose a un supuesto decreto divino y al destino de padecer de la mujer.
<p>70. Tres vicios hay Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioriz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (amor, cortejo) <u>Figuras/otros</u>: <i>Prosopopeya</i>: Tres vicios hay/ agobiados para el hombre. (Este ejemplo puede tratarse también del uso del español del norte, pues utiliza agobiados en lugar de agobiantes) <u>Contracción</u>: `ora <i>Español del norte</i>: zinzontle / quero / idolatra <u>Pleonasmo</u>: voy a cantarle esta canción <u>Versos</u>: de arte menor, tetrasílabos, octosílabos, pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos; de arte mayor, dodecasílabos, tridecasílabos, endecasílabos <u>Estrofas</u>: 5 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 5 rimas consonantes [abcd/AbaB/ABcb/abac/abcB] enlazada+redondilla+copla con arte mayor+semi redondilla+copla con arte mayor si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema Aparece el patrón de rima entre enlazada y redondilla; y entre la semi redondilla y la última copla</p>	Sin audio	En esta pieza se hace referencia a los tres vicios que agobian al hombre: tomar vino, jugar (cartas) y enamorar. También refieren al canto del zinzontle y el gorrión, sin embargo en campo me señalaron que “chencho” (contracción de cenzone) es un término regional de Sapioriz y poblados vecinos con el que se referían a los cantadores de cardenchas. otro término muy usado es el de “idolstrar”, en el archivo histórico <i>Papeles de Familia</i> , encontramos cartas amorosas que emplean cotidianamente este término. (poner referencias)
<p>71. Trigueña hermosa Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioriz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (amor, dolor, crueldad, abandono) <u>Figuras/otros</u>: <i>Prosopopeya</i>: ingratos ojos, ayúdenme a llorar <u>Metáfora</u>: trigueña (mujer) / tierras de Santiago (puede ser Viesca u otra donde éste sea santo patrón) <u>Descripción</u>: tierras de Santiago <u>Versos</u>: de arte menor, tetrasílabos, pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos, octosílabos <u>Estrofas</u>: 4 diferentes, 1 de 5 versos, 2 de 4 versos y 1 de 4 versos; imparasílabas, 4 rimas consonantes</p>	Sin audio	La cardencha refiere a las “tierras de Santiago” como metáfora de un lugar, probablemente Viesca o Saltillo, por ser santo patrono de esos lugares. La metáfora de la mujer con el color del trigo es muy frecuente en esta tradición. La causa de la embriaguez del hombre es el amor de la mujer y el no poder entrar o regresar a su tierra de origen.

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	[abcde/abcb/abcd/abcb] semi enlazada+copla+enlazada+copla si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema o de la rima Aquí el patrón de rima está entre 1 y 2; 3y4 estrofas enlazadas riman 1(5v) y 2(1y2v); 3(4v) y 4(2v)		
72. Una mañana muy transparente Canción cardenche, dimensión social	<u>Estilo:</u> llano, patético (amor, migración) <u>Figuras/otros:</u> <i>Hipérbole</i> : Y una mañana muy transparente <u>Descripción:</u> tierras extrañas (todas las que están fuera del conocimiento regional) <u>Español del norte:</u> extrañas <u>Elemento religioso:</u> Dios <u>Versos:</u> de arte mayor, deca sílabos, ene sílabos <u>Estrofas:</u> 3 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 1 rima asonante y 2 consonantes [ABCB/ABCB/ABCB] 3 coplas con arte mayor si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema o de la rima	72.1 Una mañana muy transparente CÁZARES, 2004, Sapioríz <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo:</u> Sol sostenido mayor (G#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a (I, V7) 72.4 Una mañana muy transparente No-Identificado, Sapioríz <u>Ritmo:</u> 4/4 (OJO: posibilidad y variaciones 3/4) <u>Tono y modo:</u> Sol mayor (G) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a (I, V7) 72.5 Una mañana muy transparente CNCAsete, 1992, Sapioríz <u>Ritmo:</u> 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo:</u> Sol mayor sostenido (G#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a (I, V7)	Las “tierras extrañas”, son parte de la migración que se canta en estas piezas. La petición de que la amada deje a sus padres para unirse al hombre que canta, también es frecuente en esta tradición.
73. Ya están cantando los gallos Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo:</u> llano, patético (amor, separación, enojo) <u>Figuras/otros:</u> <i>Apóstrofe</i> : ¡ay! nos estaremos mirando <u>Español del norte:</u> despertar / quera / haiga / vida mía / hasta que nos raye el sol <u>Versos:</u> de arte menor, octo sílabos, hepta sílabos ; de arte mayor, deca sílabos (que puede convertirse en ene sílabos) <u>Estrofas:</u> 6 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 6 rimas consonantes [abcb/abcb/abcb/abcb/abcb/abcb] 6 coplas si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema o de la rima	Sin audio	
74. Ya hace muchísimo tiempo Canción cardenche, dimensión social Sapioríz o La Flor de Jimulco	<u>Estilo:</u> llano, patético (desprecio, migración) <u>Figuras/otros:</u> <i>Español del norte:</i> naiden <i>Metáfora:</i> las aguas de junio (lluvia) <u>Versos:</u> de arte menor, octo sílabos, hexa sílabos, hepta sílabos (que pueden convertirse en octo sílabos) <u>Estrofas:</u> 4 diferentes, 2 de 6 versos y 2 de 4 versos; imparasílabas, 1 rima asonante y 5 consonantes [abcded/abcb/aabaab/abab]	Sin audio	La pieza refiere al desprecio de él hacia ella, porque ella se va a (Ciudad) Juárez a través del ferrocarril.

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	semi seguidilla+copla+¿semi sextilla?+redondilla si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema o de la rima		
<p>75. Ya se van las golondrinas Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioríz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (migración, queja, amor) <u>Figuras/otros</u>: <i>Prosopopeya</i>: son los ojos de mi prieta/ que se vienen de bañar / las golondrinas... por el aire iban diciendo / triste se quejaba un león... decía / Cupido se halló en la sierra... diciendo <i>Metáfora</i>: son los ojos de mi prieta / que se vienen de bañar (llanto) / golondrinas (migración) / Cupido (amor) <i>Sentencia</i>: Cupido.. diciendo que muera y mueran las que no sepan de amor <i>Contracción</i>: ¿pa' cuándo son? <i>Referencia grecolatina</i>: Cupido, león <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos <u>Estrofas</u>: 5 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 2 rimas asonantes y 3 consonantes [abcb/abcb/abcb/abcb/abcb] 5 coplas si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema o de la rima</p>	<p>75.1 Ya se van las golondrinas Nuestro canto, s/a, Sapioríz <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4, 1/4) <u>Tono y modo</u>: La mayor (A) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p> <p>75.2 Ya se van las golondrinas No-Identificado, Sapioríz <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4, 1/4) <u>Tono y modo</u>: Fa sostenido mayor (F#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	
<p>76. Ya te vide, ya me voy Canción cardenche, dimensión social</p> <p>Sapioríz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (amor, migración) <u>Figuras/otros</u>: <i>Español del norte</i>: vide <i>Prosopopeya</i>: si tu amor me prometió / por aquí pasó mi amor <i>Español del norte</i>: vide <i>Metáfora</i>: no después te guste otra flor/ y no la has de poder cortar / trigueñita (mujer) / cortar flor (cortejo, noviazgo o matrimonio con mujer) <i>Sentencia</i>: mira lo que vas a hacer/ para que sepas amar/ no después te guste otra flor / y no la has de poder cortar <u>Versos</u>: de arte menor, heptasílabos, octosílabos; de arte mayor, eneasílabos <u>Estrofas</u>: 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 5 rimas consonantes [abcd/abac/abcb/abcb] enlazada+semi cuarteta+copla+copla todas comparten rima asonante en el 4 v si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema o de la rima NO aparece patrón en la estructura enlazada sino en 2(2v) y 3(1v);3(2v) y 4(1v)</p>	Sin audio	
<p>77. Ya vine, ya estoy aquí Canción cardenche, dimensión social</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (amor, consuelo) <u>Figuras/otros</u>: <i>Elemento religioso</i>: Dios <i>Metáfora</i>: negocito (asunto de amor) <u>Versos</u>: de arte menor, heptasílabos, octosílabos</p>	<p>77.1 Ya vine ya estoy aquí Nuestro canto, s/a, Sapioríz <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4, 1/4) <u>Tono y modo</u>: Sol sostenido mayor (G#)</p>	<p>Esta pieza es cantada con una estructura muy parecida a las canciones comerciales, contiene estrofa+estribillo obligado. La frase “mientras Dios me de licencia / te he de</p>

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	<p><u>Estrofas</u>: 3 diferentes de 4 versos; imparasilabas, 4 rimas consonantes [abcd/abcb/abcd/abcb] enlazada+copla+enlazada+copla se enlazan las dos primeras estrofas por 4v y 1v, se parece a patrón pero cambia OJO si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema o de la rima</p>	<p><u>Estructura armónica</u>: OJO: Tónica, Subdominante y Dominante con 7a (I, IV, V7) 77.2 Ya vine, ya estoy aquí CDTesMúsica, 2007, Sapioriz <u>Ritmo</u>: 4/4 <u>Tono y modo</u>: Sol mayor (G) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	<p>querer y te de amar” es frecuente en canciones interpretadas por música del tipo de Antonio Aguilar y del dueto norteño Las Jilguerillas En el corpus se frecuente la figura del “negocio” para referirse a los asuntos amorosos entre dos personas.</p>
<p>78. Ya vino el que ausente andaba Canción cardenche, dimensión social Sapioriz o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (amor, cortejo,) <u>Figuras/otros</u>: <i>Contracción</i>: 'ora <i>Metáfora</i>: Qué bonitas las estrellas/ que nos dan su resplandor/ ¿recuerdas aquella tarde/ en que mi diste tu amor? <i>Anáfora</i>: ¿recuerdas...? <i>Sentencia</i>: si tienes nuevos amores / los tendrás que abandonar <i>Pleonasmo</i>: ya vino el que ausente andaba <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos <u>Estrofas</u>: 5 diferentes de 4 versos; imparasilabas, 5 rimas consonantes [abcb/abcb/abcb/abcb/abcb] 6 coplas si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema o de la rima</p>	<p>Sin audio</p>	
<p>79. Yo ya me voy Canción cardenche, dimensión social</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (migración, tristeza) <u>Figuras/otros</u>: <i>Metáfora</i>: con una flor entre manos <i>Elemento religioso</i>: bendición <i>Metáfora</i>: embarcar (viajar en tren) / flor entre manos (presente o recuerdo bello, mujer) <i>Sentencia</i>: mira hijo no te vayas / ¿que no me ves las lágrimas en mis ojos? <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos, pentasílabos, tetrasílabos (que pueden convertirse en pentasílabos); arte mayor, eneasílabos <u>Estrofas</u>: 4 diferentes, 1 de 3 versos y 3 de 4 versos; imparasilabas, 4 rimas consonantes [ABC/ABcd/abcd/abcd] 1 semi enlazada con arte mayor +3 enlazadas Aquí se presentan ambos formas de patrón o el patrón y una variante (como ejemplo de ambos) si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema o de la rima Riman 1(3v) y 2(1v); 3(4v) y 4(2v)</p>	<p>79.1 Yo ya me voy amigos míos CÁZARES, 2004, Sapioriz <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo</u>: La mayor sostenido (A#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7) 79.2 Yo ya me voy Nuestro canto, s/a, Sapioriz <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo</u>: La sostenido mayor (A#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7) 79.3 Yo ya me voy CNCAsete, 1992, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) <u>Tono y modo</u>: Sol sostenido mayor (G#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	<p>El embarcarse es una acción que refiere a transportarse en tren. Figuras como la embarcación, el puerto, “el barco donde se embarcó mi amor”, refieren a la misma acción de irse ya sea en barco o en máquina de vapor, al parecer el tren y el barco son dos medios de transporte que conviven y realizan las mismas finalidades.</p>
<p>80. Yo ya me voy a morir a los desiertos Canción cardenche,</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (amor, tristeza, llanto, migración) <u>Figuras/otros</u>: <i>Español del norte</i>: deregado / disiertos <i>Contracción</i>: nomás (nada más)</p>	<p>80.1 Yo ya me voy a morir a los desiertos 22 INAH, 1978, Sapioriz <u>Ritmo</u>: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4)</p>	

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
dimensión social	<p><i>Metáfora / Aliteración / Epíteto:</i> los cigarros de la Dalia (los cigarros dados, regalados) / Estrella Marinera (mujer, astro), Dalia (mujer)</p> <p><i>Versos:</i> de arte menor, tetrasílabos, octosílabos, hexasílabos, heptasílabos, pentasílabos</p> <p><i>Estrofas:</i> 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 2 rimas asonantes y 2 consonantes [abcd/abca/abca/abca] enlazada+semi redondilla+semi redondilla+semi redondilla si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema o de la rima Aquí el patrón de rima está entre 1 y 2; 3 y 4 estrofas. Esta pieza es prototipo del patrón de rima, tal vez por eso gusta tanto, pues riman enlazadas 1(4v) y 2(2v); 3(4v) y 4(2v)</p>	<p>Tono y modo: Sol mayor (G) Estructura armónica: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p> <p>80.2 Yo ya me voy a morir a los desiertos CÁZARES, 2004, Sapioriz Ritmo: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) Tono y modo: Sol sostenido mayor (G#) Estructura armónica: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p> <p>80.3 Yo y me voy a morir a los desiertos Nuestro canto, s/a, Sapioriz Ritmo: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) Tono y modo: Sol sostenido mayor (G#) Estructura armónica: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p> <p>80.6 Yo ya me voy a morir a los desiertos No-Identificado, Sapioriz Ritmo: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) Tono y modo: Sol mayor (G) Estructura armónica: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p> <p>80.7 Yo ya me voy a morir a los desiertos CDomene, s/a, Sapioriz Ritmo: 4/4 (posibilidad y variaciones 2/4 1/4) Tono y modo: Sol sostenido mayor (G#) Estructura armónica: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	
<p>81. Una mañana Canción cardenche, dimensión social La Flor de Jimulco</p>	<p><i>Estilo:</i> llano, patético (despedida, separación, llanto, tristeza) <i>Figuras/otros:</i> <i>Antítesis:</i> Y una mañana de horas negras <i>Apóstrofe:</i> pero ¡ay! no puedo <i>Sentencia:</i> mis padres nos abandonen / qué triste es la vida/del hombre que se apasiona... cuando la joven no sabe corresponder <i>Descripción:</i> el hombre que se apasiona <i>Versos:</i> de arte menor, pentasílabos, heptasílabos, octosílabos, tetrasílabos (que pueden convertirse en pentasílabos), hexasílabos; de arte mayor, eneasílabos <i>Estrofas:</i> 4 diferentes, 1 de 4 versos, 2 de 5 versos y 1 de 4 versos, imparasílabas, 3 rimas asonantes y 2 consonantes [Aabc/abcde/abcde/abcd] 3 semi enlazadas+enlazada si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema o de la rima Aquí el patrón de rima está entre 1 y 2; 3 y 4 estrofas OJO: es variante de patrón de enlace riman enlazadas 1(4v) y 2(3v); 3(5v) y 4(3v)</p>	Sin audio	Esta pieza muestra el establecimiento de la regla social de que la mujer soltera permanezca en casa de sus padres. El hombre que canta se describe como un hombre “que se apasiona”.

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
<p>82. La yegua Canción cardenche, dimensión social</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (consuelo, desprecio) <u>Figuras/otros</u>: <i>Metáfora</i>: La yegua (mujer) que yo ensillaba/ ensillar (tener relaciones sexuales) <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos (que puede convertirse en octosílabos) <u>Estrofas</u>: 3 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 4 rimas consonantes [abcb/abcb/abcb] 3 coplas si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema o de la rima</p>	<p>82.0 La yegua CDTesMúsica, 2008, Saporiz <u>Ritmo</u>: OJO: 3/4 <u>Tono y modo</u>: Sol mayor (G) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	
<p>83. La Porfiria Canción cardenche, dimensión social</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (migración de ambos, tristeza) <u>Figuras/otros</u>: <i>Apóstrofe/Onomatopeya</i>: Ay, ay, ay <i>Anáfora</i>: a los ángeles mira / a los ángeles mi amor/ mírame presente aquí/ mírame marchando voy <i>Elemento religioso</i>: Dios, ángeles <u>Versos</u>: de arte menor, trisílabos, hexasílabos (que pueden convertirse en heptasílabos), octosílabos, heptasílabos <u>Estrofas</u>: 3 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 1 rima asonante y 2 consonantes [abcd/abcd/abcd] 3 enlazadas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema o de la rima Aquí el patrón de rima está entre 1 y 2; 2 y 3 estrofas riman enlazadas 1(4v) y 2(3v); cantada 2(4v) y 3(2v) refuerza 2(2v) OJO: Puede servir de ejemplo de acardenchamiento y desborde de rima y de búsqueda de patrón</p>	<p>83.0 La Porfiria CDTesMúsica, 2007, Saporiz <u>Ritmo</u>: 4/4 <u>Tono y modo</u>: Sol mayor (G) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	<p>Esta pieza fue grabada en campo en voz de Mariana y Otila García. Ambas mujeres cantaban desde pequeñas y de casadas, su ambiente fue entre cantadores de cardenches, padre y esposos cantaban. Ellas me contaron que las cardenchas las aprendieron de ellos, no así de otras mujeres. Las aprendieron por “puro gusto” y lazos afectivos. Refirieron ser las únicas mujeres que cantaban las cardenches en Saporiz, pues las demás las había cantadoras pero de Gilas en pastorelas.</p>
<p>84. Ya vino el que ausente andaba (otra) Canción cardenche, dimensión social Saporiz, La Loma o La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (inmigración, alegría) <u>Figuras/otros</u>: <i>Contracción</i>: Pos ora <i>Español del norte</i>: Pos ora sí <i>Simil</i>: donde hay mujeres bonitas/ como el naranjo <i>Metáfora</i>: ... las flores/ que te encienden sus aromas... / a las preferidas palomas/ que hasta por marzo/ comienza a gorjear / trigueña (mujer) <i>Pleonasmo</i>: vino el que ausente andaba <i>Descripción</i>: este es el barrio/pueblo donde hay mujeres/muchachas bonitas <u>Versos</u>: de arte menor, trisílabos, octosílabos, pentasílabos, heptasílabos, tetrasílabos (que pueden convertirse en pentasílabos), hexasílabos <u>Estrofas</u>: 3 diferentes de 8 versos; imparasílabas, 3 rimas consonantes [abcd/abcd/abcd/abcd/abcd/abcd]</p>	<p>Sin audio</p>	<p>La frase “ya vino el que ausente andaba” está presente en otras piezas 78. <i>Ya vino el que ausente andaba</i>. La frase “regálame tu retrato/ para jugar un momento con él” podría parecerse de burla, no obstante localmente refiere a “estarlo jugando” como “estarlo mirando”, de tal modo que no se está burlando de la mujer sino por el contrario la está diciendo un cumplido. Al mismo tiempo se alaga el barrio/pueblo propios.</p>

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	6 enlazadas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema o de la rima Aquí el patrón de rima está entre las estrofas contiguas riman enlazadas 1(4v) y 2(2v); 3(4v) y 4(2v) 5(4v) y 6(2v)		
85. Por montes lóbregos Canción cardenche, dimensión social Sapioríz, La Loma o La Flor de Jimulco	<u>Estilo:</u> llano, patético (amor, consuelo, infidelidad, burla a esposo) <u>Figuras/otros:</u> <i>Hipérbole:</i> que en una cárcel estoy / por los vicios que yo tengo <i>Oxímoron:</i> vengo atravesando / en una cárcel estoy <i>Español del norte:</i> trai / amo mujer casada <i>Descripción:</i> montes lóbregos / tierras lejanas <u>Versos:</u> de arte menor, hexasílabos, octosílabos , heptasílabos (que pueden convertirse en octosílabos), pentasílabos <u>Estrofas:</u> 4 diferentes, 3 de 4 versos y 1 de 6 versos; imparasílabas, 2 rimas consonante y 2 asonantes [abcd/abcb/abcd/ababcd] enlazada+copla+enlazada+redondilla con dos versos libres si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema o de la rima Aquí el patrón de rima está entre las estrofas contiguas riman enlazadas 1(2v) y 2(2v) refuerza 3(3v); 3(4v) y 4(2v) refuerza 4(4v)	Sin audio	
86. Hasta cuando chaparrita Canción cardenche, dimensión social	<u>Estilo:</u> llano, patético (amor, martirio) <u>Figuras/otros:</u> <i>Hipérbole</i> tus pasiones no se me pueden borrar <i>Contracción:</i> pa' acabarnos <i>Anáfora:</i> tú tienes la culpa porque no te das lugar/ tú tienes la culpa porque no te das lugar <i>Metáfora:</i> prendas (recuerdos/regalos/símbolo de compromiso) <i>Español del norte:</i> velale / chatita / chaparrita <i>Sentencia:</i> tú tienes la culpa porque no te das lugar <u>Versos:</u> de arte mayor, tridecasílabos , endecasílabos, alejandrino, dodecasílabos <u>Estrofas:</u> 6 diferentes de 4 versos y 3 estrofas de 2 versos (estribillos) ; imparasílabas, 6 rimas consonantes En el registro literal sería: [ABBBB/ABBBB/ABBBB] Pero si las separamos: [abcd/abcb/cb/ abcd/abcb/cb/abcd/abcb/cb] enlazada+copla+ estribillo+enlazada+copla+ estribillo+enlazada+copla+estribillo si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema o de la rima Aquí el patrón de rima está entre las estrofas contiguas	86.0 Hasta cuando chaparrita Inédito70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo:</u> OJO: 3/4 <u>Tono y modo:</u> La mayor (A) <u>Estructura armónica:</u> OJO: Tónica, Subdominante y Dominante con 7a (I, IV, V7)	El papel de la mujer es “darse lugar”, darse a respetar, el papel de “los de tu casa”, como los padres es “no dejarte salir”, el papel del enamorado es guardar “las prendas que tú me diste”. Sin embargo el hombre que canta le hace la invitación a burlar la autoridad de los padres “velale ese sueño a ver si puedes salir”

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	riman enlazadas 1(4v) y 2(2v); 4(4v) y 5(2v); 7(4v) y 8 (2v) refuerzan los estribillos		
87. Guarecita de mi tierra Canción cardenche, dimensión social	<u>Estilo:</u> llano, patético (amor, desprecio, llanto) <u>Figuras/otros:</u> <i>Español del norte:</i> Guarecita / ciuda / prencipal <u>Contracción:</u> pa' que los quieres <u>Hiérbole/ Aliteración:</u> me das besos de a montones/ ardorosos mordelones <u>Descripción:</u> catrina/ garbosa y prencipal / se vuelve a pintar / usa rosa las mejillas / las nahuas a la rodilla <u>Versos:</u> de arte menor, octosílabos , hexasílabos (que pueden convertirse en heptasílabos), heptasílabos <u>Estrofas:</u> 4 diferentes de 6 versos; imparasílabas, 5 rimas consonantes y 3 asonantes [abcccd/aabccb/aabccb/aabccd] sextilla+sextilla+sextilla+sextilla 4 sextillas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema o de la rima no hay estructuras enlazadas pero el patrón está en la rima entre 2 (6v) y 3 (3v)	87.0 Guarecita de mi tierra La Flor de Jimulco Inédito70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo:</u> OJO: 3/4 <u>Tono y modo:</u> Si mayor (B) <u>Estructura armónica:</u> OJO: Tónica, Subdominante y Dominante con 7a (I, IV, V7)	
88. Chaparrita de mi vida Canción cardenche, dimensión social	<u>Estilo:</u> llano, patético (inmigración, migración, alegría, recuerdos, consejos) <u>Figuras/otros:</u> <i>Metáfora:</i> Estrellita reluciente/ préstame tu resplandor/ para seguir ese barco/ donde se embarcó mi amor / prenda (recuerdo/regalo/objeto) <u>Prosopopeya:</u> embarcó mi amor <u>Español del norte:</u> satisfacción/ volunta <u>Aliteración:</u> ese barco / donde se embarcó mi amor <u>Anáfora:</u> Recuerdas de aquella tarde / sentadita en... / Estrellita reluciente/ préstame... / Mis amigos me aconsejan / que me la lleve... <u>Versos:</u> de arte menor, octosílabos, heptasílabos , hexasílabos (que pueden convertirse en heptasílabos) <u>Estrofas:</u> 8 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 8 rimas consonantes [abcb/abcb/ abcb/abcb/ abcb/abcb/ abcb/abcb] 8 coplas independientes si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema o de la rima	88.0 Chaparrita de mi vida Inédito70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo:</u> OJO: 3/4 <u>Tono y modo:</u> Si mayor (B) <u>Estructura armónica:</u> OJO: Tónica, Subdominante y Dominante con 7a (I, IV, V7)	
89. Al pie de una verde palma Canción cardenche, dimensión social	<u>Estilo:</u> llano, patético (tristeza, llanto, migración, orgullo) <u>Figuras/otros:</u> <u>Contracción:</u> pal otro lado / usté <u>Español del norte:</u> ura <u>Metáfora:</u> palomita (mujer) / palomar (casa, otro hombre), flor color café (mujer morena) <u>Versos:</u> de arte menor, octosílabos, heptasílabos	89.0 Al pie de una verde palma Inédito70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo:</u> OJO: 3/4 <u>Tono y modo:</u> La mayor (A) <u>Estructura armónica:</u> OJO: Tónica, Subdominante y Dominante con 7a (I, IV, V7)	<i>Al pie de una verde palma...</i> Con este inicio encontramos otra piezas como <i>Al pie de un maguey, Al pie de un Huizache, Al pie de un verde limón...</i> etc. (mail) En esta pieza se mencionan claramente elementos

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	<p><u>Estrofas</u>: 5 diferentes de 4 versos; imparasilabas, 1 rima consonante y 5 asonantes [abcb/abcb/abcb/abcb/aaba] copla+copla+copla+copla+semi redondilla si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema o de la rima aunque se enlazan las estrofas 1, 2 y 3 por rimas asonantes</p>		ajenos a un contexto desértico: mar, marinero, barco, embarcación. Lo cual nos hace pensar la posibilidad de que estas coplas llegaron de lugares costeros fuera de la Laguna, por circulación cultural, mercantil, comercial (ferias, por ejemplo)
<p>90. Yo soy periquito el loro Canción cardenche, dimensión social</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (amor, llanto, incredulidad, atrevimiento, pobreza) <u>Figuras/otros</u>: <i>Metáfora</i>: Ya no te amo cotorrita/porque soy periquito el loro (hombre/mujer) <i>Sentencia</i>: el hombre pobre/ cuando tiene dinero priva/ cuando ya no tiene nada/ ni lo bueno ya le dan <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos, pentasílabos; de arte mayor, eneasílabos <u>Estrofas</u>: 2 diferentes, 1 de 4 versos y 1 de 8 versos; imparasilabas, 3 rimas asonantes [abbc/abac/abcd] semi redondilla+semi redondilla+enlazada si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema o de la rima Aquí el patrón de rima está entre las estrofas contiguas 3 y 4 OJO: variante de patrón riman enlazadas 3(4v) y 4(2v)</p>	<p>90.0 Yo soy periquito el loro Inédito70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: 4/4 <u>Tono y modo</u>: Fa mayor sostenido (F#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)</p>	
<p>91. En una cabaña oscura (o En una cañada oscura) Canción cardenche, dimensión social</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Metáfora/Hipérbole</i>: triste se quejaba un león (hombre)/ con el quejido decía... <i>Hipérbole</i>: que lo llevan prisionero/ por causa de una mujer <i>Apóstrofe</i>: Ay Dios, ay Dios... <i>Elemento religioso</i>: Dios, santo niño <i>Elemento europeo/latino</i>: león <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos, hexasílabos (que pueden convertirse en heptasílabos); de arte mayor, eneasílabos <u>Estrofas</u>: 4 diferentes de 4 versos; imparasilabas, 3 rimas consonantes y 1 asonante [abcb/abcb/abcb/abcb] 4 coplas enlazadas por patrón en rima 1y 2, 3y 4 pero son independientes si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema o de la rima</p>	<p>91.0 En una cabaña oscura (o En una cañada oscura) Inédito70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: 4/4 <u>Tono y modo</u>: Mi mayor (E) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)</p>	
<p>92. Despierta amigo mío Canción cardenche, dimensión social</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (deseo de morir, consejos) <u>Figuras/otros</u>: <i>Español del norte</i>: Valía más mejor morir/ que no te puedas <i>Hipérbole</i>: mejor morir/ ... que dejarla de querer</p>	<p>92.0 Despierta amigo mío Inédito70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: 3/4 (tipo mazurca) <u>Tono y modo</u>: Fa sostenido mayor (F#)</p>	<p>Tiene referencia a la pieza 53.0 <i>Pero hombre amigo</i> y a la canción comercial de Pedro Infante "Qué te ha dado esa mujer" o también conocida como "Querido amigo"</p>

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	<p><i>Metáfora</i>: despierta... ya no duermas (date cuenta de la situación, reacciona) <i>Versos</i>: de arte menor, octosílabos, pentasílabos, heptasílabos; de arte mayor, eneasílabos <i>Estrofas</i>: 4 diferentes, 1 de 4 versos y 3 de 3 versos; imparasílabas, 7 rimas consonantes [aBCd/abc/aba/abc] enlazada+v libres+estribillo+v libres todas las estrofas están enlazadas por el estribillo y hay rima consonante entre 2 y 3, 3y4, todos los versos libres sí tienen rima aunque en diferente estrofa si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema o de la rima</p>	<p><u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)</p>	
<p>93. Me puse a amar Canción cardenche, dimensión social</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (amor imposible, propuesta de migración) <u>Figuras/otros</u>: <i>Hipérbole</i>: Apasionada se quedó la vida mía <i>Descripción</i>: sus padres no la dejaron salir/casar <i>Versos</i>: de arte menor, tetrasílabos, heptasílabos, pentasílabos, hexasílabos; de arte mayor, tridecasílabos (que pueden convertirse en pentasílabos y octosílabos) <i>Estrofas</i>: 4 diferentes, 2 de 4 versos y 2 de 3 versos; imparasílabas, 1 rima asonante y 3 consonantes [abcd/Abc/abca/Abc] enlazada+ estribillo +semi redondilla+estribillo si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema o de la rima Aquí el patrón de rima está entre las estrofas y el estribillo riman enlazadas 1(4v) y2(1v); 3(4v)y 4(1v) refuerza 3(1v)</p>	<p>93.0 Me puse a amar Inédito70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: 4/4 <u>Tono y modo</u>: Sol mayor sostenido (G#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)</p>	<p>No sólo la cuestión económica o laboral son expulsores de la migración, sino que en esta tradición se muestra que la migración también tiene por causa el no poder concretar relaciones amorosas en el lugar de origen. Estos son datos interesantes porque el comer delitos y el no poder amar a una mujer son las causas mencionadas para no poder regresar a la tierra natal.</p>
<p>94. Tengo una novia Canción cardenche, dimensión social</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (amor, llanto) <u>Figuras/otros</u>: <i>Referencia grecolatina</i>: sirena <i>Español del norte</i>: serena de la mar <i>Metáfora</i>: sería maldición/ de un errante pescador (mala vida) <i>Sentencia</i>: sería maldición de un errante pescador <i>Descripción</i>: una novia alta y muy delgadita <i>Antítesis</i>: tengo una novia / que no ves a ese hombre borracho y enamorado <i>Versos</i>: de arte menor, pentasílabos, heptasílabos, hexasílabos, octosílabos; de arte mayor, tridecasílabos (que pueden convertirse en pentasílabos y octosílabos) <i>Estrofas</i>: 4 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 3 rimas consonantes y 1 asonante [abcd/abcb/abbc/abcd] enlazada+copla+semi redondilla+enlazada si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema o de la rima</p>	<p>94.0 Tengo una novia Inédito70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: 3/4 <u>Tono y modo</u>: Sol sostenido mayor (G#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)</p>	<p>Canción de consejos de una madre a su hija, le advierte sobre el hombre borracho y enamorado. El hombre que canta lo presenta como antítesis porque él afirma que "tengo una novia".</p>

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	Aquí el patrón de rima está entre las estrofas 1 y 2, 3y4 riman enlazadas 1(4v) y2(1v) refuerza 2(4v); 3(4v)y 4(2v)		
95. Rayando el sol Canción cardenche, dimensión social	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (amor, despedida, separación, llanto, tristeza) <u>Figuras/otros</u>: <i>Hipérbole</i>: Rayando el sol me despedí/ bañado en lágrimas <i>Metáfora</i>: rayando el sol (amanecer/atardecer, cuando el sol da sus rayos) <i>Descripción</i>: chulos ojos/ bonito modo/ que tiene para querer <i>Apóstrofe</i>: ay que esperanzas / que no deje de querer <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, pentasílabos, heptasílabos, hexasílabos (que pueden convertirse en heptasílabos) <u>Estrofas</u>: 3 diferentes, 1 de 4 versos, 1 de 3 versos y 1 de 8 versos; imparasílabas, 4 rimas consonantes [abcb/abcb/abcb/abcb] 4 coplas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema o de la rima</p>	<p>95.0 Rayando el sol Inédito70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: 4/4 <u>Tono y modo</u>: Sol mayor sostenido (G#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)</p>	<p>La encontramos también en su versión comercial registrada como canción de Manuel M. Ponce de Fresnillo, Aguascalientes (1842-1948)</p>
96. Ando buscando un novillo Canción acardenchada, dimensión social	<p><u>Estilo</u>: llano, patético <u>Figuras/otros</u>: <i>Metáfora</i>: Ando buscando un novillo (mujer) <i>Simil</i>: tiene la cara morena/ como la tiene mi amor <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos, tetrasílabos, pentasílabos <u>Estrofas</u>: 1 de 7 versos; imparasílabas, 2 rimas asonantes y 1 consonante [abcb/cd] redondilla con estribillo intercalado+estribillo</p>	<p>96.0 Ando buscando un novillo CDTesMúsica, 2008, Sapioriz <u>Ritmo</u>: OJO: 2/4 <u>Tono y modo</u>: Sol mayor (G) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)</p>	
97. El clavel duplicado Canción acardenchada, dimensión social Sapioriz	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (amor, cortejo, advertencia) <u>Figuras/otros</u>: <i>Metáfora</i>: ¡tengo un clavel duplicado/ con veinticinco botones... <i>Metáfora</i>: china <i>Elemento europeo</i>: clavel <i>Sentencia</i>: si me has de seguir amando/ cuidao con las traiciones <i>Español del norte</i>: china / cuidao <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos (que pueden convertirse en octosílabos) <u>Estrofas</u>: 1 de 6 versos; parasílabas, 6 rimas consonantes [ababab] sextilla</p>	Sin audio	<p>Aparece la sentencia hacia la mujer por la infidelidad. Parecen versos hispánicos.</p>
98. El pescador Canción acardenchada, dimensión social	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (muerte, llanto, tristeza) <u>Figuras/otros</u>: <i>Español del norte</i>: Onde <i>Anáfora</i>: ¡qué es muerto en la mar! / ¡qué es muerto en la mar!</p>	Sin audio	<p>Los elementos como mar, marino, pescador, ola están fuera del contexto desértico de la Laguna. Parecen más bien versos hispánicos.</p>

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
Sapioríz	<p><u>Versos</u>: de arte menor, pentasílabos, heptasílabos, tetrasílabos, hexasílabos, de arte mayor, decasílabos, endecasílabos</p> <p><u>Estrofas</u>: 3 diferentes, 2 de 4 versos y 1 de 3 versos; imparsílabas, 3 rimas consonantes y 1 asonante [ABcd/abcd/Abb]</p> <p>2 enlazadas+versos libres</p> <p>si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema o de la rima</p> <p>Aquí el patrón de rima está entre las estrofas 1, 2, 3 riman enlazadas 1(2v) y2(4v) refuerza3(2y3v)</p>		
<p>99. El Real de Mapimí Canción acardenchada, dimensión social</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (cortejo, sufrimiento), jocosos (por el remate del estribillo)</p> <p><u>Figuras/otros</u>: <i>Contracción</i>: Ora</p> <p><i>Español del norte</i>: usté / matrimoniada</p> <p><i>Apóstrofe</i>: Pero ¡ay! que sufrimiento</p> <p><i>Descripción</i>: mujer honrada</p> <p><u>Versos</u>: de arte menor, heptasílabos, octosílabos, pentasílabos; de arte mayor, decasílabos, tridecasílabos</p> <p><u>Estrofas</u>: 3 diferentes, 1 de 4 versos, 1 de 3 versos y 1 de 6 versos; imparsílabas, 5 consonantes [Abab/abA/aBcbdb]</p> <p>cuarteta+estribillo+copla con 2 versos libres</p> <p>si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema o de la rima</p>	<p>99.0 El Real de Mapimí</p> <p>Inédito70s, interpretada por el Trío Maravilla, grabada en La Flor de Jimulco</p> <p><u>Ritmo</u>: 2/4 (polka)</p> <p><u>Tono y modo</u>: Sol mayor (G)</p> <p><u>Estructura armónica</u>: Tónica, Subdominante y Dominante con 7a (I, IV, V7)</p>	<p>En esta pieza se describe a la mujer honrada, como aquella que se niega a tener amores por estar “matrimoniada”.</p> <p>Hace alusión también al cargo de jefe de acordada de los reales de minas como el Real de Mapimí. Canción acardenchada con remate de estribillo de remate: <i>Sí sí...</i> el cual da un toque de brillo y jocosidad a la pieza. La interpreta el Trío Maravilla con Guitarras. Esta y la pieza 102. Corrido de Chojo Ladislao son las que tenemos acompañadas de instrumentos.</p> <p>El ritmo es a 2/4, tradicionalmente se le conoce como ritmo <i>de corrido</i> debido a que se puede bailar <i>de corrido</i>, y se usa comúnmente en las polkas.</p> <p><i>-señor no puedo porque estoy matrimoniada ... dice parte del texto;</i></p> <p>En el Bajío existe otra canción (título) que el verso dice: <i>no puedo porque soy casada pero pregúntele a mi hermanita que ella sí es bien aventada.</i></p> <p>También existe una versión comercial interpretada por Los Folkloristas titulada <i>Ándale y H'ora sí</i>, CD Discos Pueblo s/a, grabada en 1981.</p>
<p>100. Sin título [inicia: De los chinos de tu frente] Canción acardenchada, dimensión social</p> <p>Sapioríz</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (amor secreto, cortejo)</p> <p><u>Figuras/otros</u>: <i>Hipérbole</i>: De los chinos de tu frente/ sale el sol maravillado</p> <p><i>Símil</i>: como los ojitos de uste</p> <p><i>Contracción</i>: uste</p> <p><i>Sentencia</i>: no le digas a la gente / que nos estamos queriendo</p> <p><u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos</p>	Sin audio	<p>Esta pieza recuerda en mucho a las estrofas hispánicas, sobre todo la última. (buscar ejemplos)</p> <p>El amor en secreto es otro tema recurrente.</p>

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	<p><u>Estrofas</u>: 3 diferentes de 6 versos; parasílabas e imparasílabas, 4 rimas asonantes y 5 consonantes [ababab/ababcb/ababcb] sextilla+sextilla+sextilla si se cambia el orden NO cambia el sentido del tema o de la rima</p>		
<p>101. Batalla de Puebla Corrido acardenchado, dimensión política</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (valentía), serio (fecha, evento y personajes históricos) <u>Figuras/otros</u>: <i>Onomatopeya</i>: Mmmmm <i>Apóstrofe</i>: ¡ay! como... <i>Simil/Hipérbole</i>: los arrollos de sangre corrieron/ ¡ay! como corren las olas del mar <i>Descripción</i>: valiente Aurelio / su contrario Miguel Miramón / reina Panchita <i>Elemento religioso</i>: Dios <i>Prosopopeya</i>: loco cañón <u>Versos</u>: de arte mayor, decasílabos, enecasílabos <u>Estrofas</u>: 3 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 6 rimas consonantes [ABBC/ABCB/ABCD] semi cuarteto+copla con arte mayor+ 2 versos libres con estribillo 3 estrofas enlazadas por rima y estribillo si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema</p>	<p>101.0 Batalla de Puebla Inédito70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: OJO: 3/4 <u>Tono y modo</u>: Do mayor (C) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	<p>La batalla de Puebla trascendió en la región lagunera.</p>
<p>102. Corrido de Chojo Ladislao Corrido acardenchado, dimensión política</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (valentía), serio (fecha, eventos y personajes históricos) <u>Figuras/otros</u>: <i>Anáfora</i>: por los pueblos y los montes/ por los pueblos y los montes <i>Hipérbole</i>: Matar a todos fue su fuerte <i>Español del norte</i>: pasiaba / balació / peliando / Ladislao <i>Simil</i>: peliando como un buen gallo <i>Metáfora</i>: buen gallo (hombre valiente) <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos <u>Estrofas</u>: 13 diferentes de 5 versos; parasílabas e imparasílabas, 12 rimas consonantes y 1 asonante [abcbb/.../abcbb] 13 coplas con último verso repetido si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema</p>	<p>102.0 Corrido de Chojo Ladislao Inédito70s, interpretada por el Trío Maravilla, grabada en La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: 3/4 <u>Tono y modo</u>: Mi mayor (E) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	<p>Tiene la característica de que el último renglón del verso se repite dos veces a manera de “ritornello”. Es interpretada con guitarras. Menciona las hazañas del Chojo como valiente, que desafía al gobierno, es una especie de héroe lagunero. Por lo cual se emplea la metáfora de “buen gallo”, además de que la muerte en combate es una muerte honorable. Por las referencias geográficas y contextuales, al parecer esta pieza podría ser del siglo XX: el riego, la parcela, el banco de San Pedro, los policías, los soldados.</p>
<p>103. Corrido de Martín Herrera Corrido acardenchado, dimensión política</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (valentía), serio (fecha, eventos y personajes históricos) <u>Figuras/otros</u>: <i>Español del norte</i>: traiban / de oquis <i>Contracción</i>: toy <i>Metáfora</i>: amarillo (puede ser cobardía/ personas orientales, especialmente chinos que poblaron la Laguna)</p>	<p>103.0 Corrido de Martín Herrera Inédito70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: 3/4 <u>Tono y modo</u>: La mayor (A) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	<p>En la estrofa variante se enfatiza “morir con valor” como parte de la hombría de los varones de quienes se canta.</p>

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	<p><i>Descripción:</i> amigos que venían de Mapimí / robaron Guanacabí / traiban maquinaria/ batería / robaban los trenes</p> <p><i>Versos:</i> de arte menor, heptasílabos, octosílabos</p> <p><i>Estrofas:</i> 5 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 2 rimas asonantes y 3 consonantes [abcb/.../abcb]</p> <p>5 coplas</p> <p>si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema</p>	<p>103.1 Estos eran dos amigos CD TesMúsica, 2008, Sapioríz</p> <p><i>Ritmo:</i> poco cantado casi declamado</p> <p><i>Tono y modo:</i> Sol mayor (G)</p> <p><i>Estructura armónica:</i> Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	
<p>104. Corrido del levantamiento de Madero</p> <p>Corrido acardenchado, dimensión política</p> <p>La Flor de Jimulco</p>	<p><i>Estilo:</i> llano, patético (valentía, defensa de la patria, gusto), serio (fecha, eventos y personajes históricos)</p> <p><i>Figuras/otros:</i> <i>Epíteto:</i> el que a la patria defiende</p> <p><i>Español del norte:</i> peliar/ Sanora y Siuda Juárez</p> <p><i>Simil:</i> colgados como una araña</p> <p><i>Sentencia:</i> España, China y Arabia / que a nuestra patria nos daña /los he de dejar a todos / colgados como una araña</p> <p><i>Versos:</i> de arte menor, heptasílabos, octosílabos</p> <p><i>Estrofas:</i> 7 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 2 rimas asonantes y 5 consonantes [abcb/.../abcb]</p> <p>7 coplas</p> <p>si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema</p>	<p>104.0 Corrido del levantamiento de Madero Inédito70s, La Flor de Jimulco</p> <p><i>Ritmo:</i> 3/4</p> <p><i>Tono y modo:</i> Sol mayor (G)</p> <p><i>Estructura armónica:</i> Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	<p>Corrido histórico muy conocido a manera de cardenche.</p> <p>Esta pieza menciona a España, China y Arabia, naciones presentes y económicamente poderosas en la Laguna. Hay incluso un Festival de las Etnias, con el objetivo de “integrar” a todos los pueblos laguneros.</p>
<p>105. Cuando quemaron Cuencamé</p> <p>Corrido acardenchado, dimensión política</p> <p>La Flor de Jimulco</p>	<p><i>Estilo:</i> llano, patético (valentía, escarnio), serio (fecha, eventos y personajes históricos)</p> <p><i>Figuras/otros:</i> <i>Español del norte:</i> gentes / encapillado</p> <p><i>Sentencia:</i> ese sí es hombre y es gallo</p> <p><i>Metáfora:</i> gallo (hombre valiente, hombría)</p> <p><i>Descripción:</i> desalojaron las gentes / pobres y ricos salieron / con lo puro encapillado / es del partido de Villa / los que Cuencamé quemaron /quedaron tirados en la estación de pasaje</p> <p><i>Versos:</i> de arte menor, octosílabos, heptasílabos</p> <p><i>Estrofas:</i> 7 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 2 rimas asonantes y 5 consonantes [abcb/.../abcb]</p> <p>7 coplas</p> <p>si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema</p>	<p>Sin audio</p>	<p>Esta pieza refiere a un evento local como parte de los ataques antivillistas. Resalta la indignación por haber atacado a los pobladores villistas de Cuencamé.</p>
<p>106. Donato Cispado</p> <p>Corrido acardenchado, dimensión política</p>	<p><i>Estilo:</i> llano, patético (valentía, migración), serio (eventos y personajes históricos)</p> <p><i>Figuras/otros:</i> <i>Término regional:</i> boz / guato</p> <p><i>Español del norte:</i> necesidad</p> <p><i>Contracción:</i> Ora</p> <p><i>Apóstrofe:</i> ¡Ay! le decía con afán / le decía con esmero</p> <p><i>Aliteración:</i> ora me muero o me mato</p> <p><i>Sentencia:</i> hija deja de llorar / no hagas caso de Donato / Donato ya es criminal</p>	<p>106.0 Tragedia de Donato Cispado Inédito70s, La Flor de Jimulco</p> <p><i>Ritmo:</i> 3/4</p> <p><i>Tono y modo:</i> Fa mayor (F)</p> <p><i>Estructura armónica:</i> Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p> <p>106.1 Donato Cispado CNCAsete, 1992, La Flor de Jimulco</p>	<p>Donato Cispado mata a un alemán y se fuga en su caballo en la madrugada (“antes de que cante un gallo”) burlando a la acordada del Parral, de esta manera queda como héroe y asesino. La sentencia para quien ama a Donato es que él “ya es criminal”. Esta pieza retrata perfectamente la escena y los motivos por el cual el hombre de quien se canta tiene que migrar, como uno de los temas</p>

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	<p><u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos <u>Estrofas</u>: 9 diferentes de 4 versos; imparasílabas y parasílabas, 2 rimas asonantes y 7 consonantes [abcd/.../abcb] 9 coplas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema</p>	<p><u>Ritmo</u>: 3/4 <u>Tono y modo</u>: Fa mayor sostenido (F#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	<p>recurrentes del corpus. La interpretación de esta pieza es parecida a un corrido de la revolución titulado <i>El cuartelazo Felicista</i> o <i>La decena trágica</i>.</p>
<p>107. General Carrillo Corrido acardenchado, dimensión política La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (confianza, alegría, baile, escarnio, redada), serio (eventos y personajes históricos) <u>Figuras/otros</u>: <i>Contracción</i>: usté <i>Término regional</i>: coyera / Reyes Hernández (músico local) / lisonjera <i>Español del norte</i>: lo llevaban (la llevaban) <i>Metáfora y simil</i>: como coyera (colgada entre los dos) <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos; de arte mayor, eneasílabos (que pueden convertirse en octosílabos) <u>Estrofas</u>: 4 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 1 rima asonante y 3 consonantes [abcb/abcb/abcb/abcb] 4 coplas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema</p>	<p>Sin audio</p>	<p>Por los términos empleados, soldado de escolta, general, mi gente, descarrilamiento, ubicamos esta pieza en el siglo XX. Trata de una redada no prevenida por el General Carrillo, por confiado. La segunda y tercera estrofa retrata probablemente a una prostituta: ... tráiganse a Reyes Hernández para bailar todo el día <i>Chula la niña Juliana muy bonita y lisonjera y que Carrión y Castro lo [la] llevaban como coyera</i> [colgada entre los dos]</p>
<p>108. Gregorio García Corrido acardenchado, dimensión política La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (tristeza, esperanza, valentía, tribulación, victoria, recuerdo con honor, defensa de la patria), serio (fecha, eventos y personajes históricos) <u>Figuras/otros</u>: <i>Hipérbole</i>: con una arma muy fina/ haciendo fuego siguió / Descansa en la eternidad/ mártir de la rebelión <i>Español del norte</i>: ... ya es muerto / divisan <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos <u>Estrofas</u>: 8 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 1 rima asonante y 9 consonantes [abdb/abcb/abcb/abab/abcb/abab/abcb/abcb] 6 coplas + 1 cuarteta + 1 redondilla si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema</p>	<p>Sin audio</p>	<p>Corrido que recuerda y honra a un héroe local revolucionario.</p>
<p>109. Hilario Carrillo Corrido acardenchado, dimensión política</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (desesperación, valentía, susto, advertencia), serio (fecha, eventos y personajes históricos) <u>Figuras/otros</u>: <i>Contracciones</i>: ora / pa' <i>Español del norte</i>: se jue <i>Metáfora</i>: gallo (hombre valiente) / bueyes de tu rancho (güeyes como tú) <i>Simil</i>: como que era el mejor gallo <i>Español del norte</i>: la plebe / ándate enséñate a lazar <i>Hipérbole</i>: ya no morirán de susto <i>Sentencia</i>: con los bueyes de tu rancho / ándate enséñate a lazar</p>	<p>109.0 Hilario Carrillo MmARTE, 2002, interpreta Nacho Cárdenas (Intérprete solista de la ciudad de Lerdo, Durango) <u>Ritmo</u>: OJO: 2/4 <u>Tono y modo</u>: Re mayor (D) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	<p>Menciona la pelea de gallos, la corrida de toros, bailar al caballo, la fiesta, la cantina como espacios de dominio masculinos por excelencia. La frase "se cortó/ como que era el mejor gallo" refuerza la figura del hombre lagunero. Esta es una pieza que es interpretada a una sola voz con acompañamiento de guitarra</p>

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	<p><u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos (que pueden convertirse en octosílabos)</p> <p><u>Estrofas</u>: 13 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 6 rimas asonantes y 7 consonantes [abcb/.../abcb]</p> <p>13 coplas</p>		
<p>110. Jacinto de la Cruz Corrido acardenchado, dimensión política</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (desdicha, tristeza, asesinato), serio (eventos y personajes históricos)</p> <p><u>Figuras/otros</u>: <i>Elementos religiosos</i>: Dios; Jesús</p> <p><i>Contracción</i>: pa' / ai' stá / arroyo é la Carmenia / arroyo 'el Trigo</p> <p><i>Español del norte</i>: demen / Trenidá</p> <p><i>Metáfora</i>: Flor de mayo en opulencia/ te llevo en el corazón (Hacienda de La Flor)</p> <p><i>Descripción</i>: de los eventos</p> <p><u>Versos</u>: de arte menor, heptasílabos, octosílabos; de arte mayor, eneasílabos (que se pueden convertir en octosílabos), decasílabos (que se pueden convertir en eneasílabos u octosílabos)</p> <p><u>Estrofas</u>: 13 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 1 rima asonante y 13 consonantes [abcd/...abab/abcd]</p> <p>12 coplas+1 redondilla</p> <p>si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema</p>	<p>110.0 Jacinto de la Cruz La Flor de Jimulco Inédito70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: 3/4 <u>Tono y modo</u>: La mayor sostenido (A#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p> <p>110.2 Tragedia de Jacinto de la Cruz CDomene, s/a, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: 3/4 <u>Tono y modo</u>: Sol sostenido mayor (G#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p> <p>110.4 La tragedia de Jacinto de la Cruz LOZANO, 1986, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: OJO: 3/4 Mazurca <u>Tono y modo</u>: Sol mayor (G) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	
<p>111. La toma de Torreón Corrido acardenchado, dimensión política</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (alegría, victoria política, valentía), serio (fechas, eventos y personajes históricos)</p> <p><u>Figuras/otros</u>: <i>Metonimia</i>: quien era uno de sus brazos</p> <p><i>Descripción</i>: de los eventos</p> <p><i>Español del norte</i>: redotando / hacia más la roncha</p> <p><u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos</p> <p><u>Estrofas</u>: 20 diferentes de 4 versos; 10 parasílabas y 10 imparasílabas, 4 rimas asonantes y 17 consonantes [abcb/... abab/abcb]</p> <p>19 coplas+1 redondilla</p> <p>si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema</p>	<p>111.2 Corrido de la toma de Torreón Inédito70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: 3/4 <u>Tono y modo</u>: Fa mayor (F) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	<p>Este es un famoso corrido posrevolucionario que describe la escena cuando los villistas tomaron Torreón.</p>
<p>112. Lauro García Corrido acardenchado, dimensión política</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (valentía, honor a caudillo, robo, muerte a traición), serio (eventos y personajes históricos)</p> <p><u>Figuras/otros</u>: <i>Elemento religioso</i>: Ave María</p> <p><i>Metáfora</i>: Y Ave María gavilanes/ ya el águila real voló (anuncio de evento importante) / le latió su corazón (presentimiento) / colear (vivir)</p>	<p>112.0 Lauro García La Flor de Jimulco Inédito70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: OJO: 3/4 <u>Tono y modo</u>: Sol mayor (G) <u>Estructura armónica</u>: Tónica</p>	<p>Frases como “Y Ave María gavilanes ya el águila real voló” es un patrón frecuente en los corridos, así como la despedida que puede ser “vuela vuela palomita” o “ya con esta me despido” Al ritmo de 3/4, tradicionalmente se le dice <i>Ritmo Ranchero</i>, a manera del ritmo de Vals en tono</p>

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	<p><i>Contracción:</i> ora / 'taba / Vitor / di (de)</p> <p><i>Descripción:</i> de eventos</p> <p><i>Español del norte:</i> trasmano / ¿para qué de andar buscando?</p> <p><i>Versos:</i> de arte menor, octosílabos, heptasílabos</p> <p><i>Estrofas:</i> 11 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 9 rimas asonantes y 6 consonantes</p> <p>[abab/.../abcc/abcb/abcb/abab/abab/abcd/abcb/abcb]</p> <p>3redondillas+2 v libres y 2 v</p> <p>pareados+2coplas+1redondilla+1cuarteta+enlazada +2redondillas</p> <p>si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema</p> <p>Aquí el patrón de rima está entre las estrofas enlazada y la redondilla</p> <p>riman enlazadas 9(3v) y10(1v)</p> <p>OJO: este corrido es muy rico en formas, puede servir de ejemplo como corrido variado y tal vez más antiguo que el resto</p>	<p>y Dominante con 7a (I, V7)</p>	<p>mayor.</p> <p>La importancia de la pérdida / robo del caballo como símbolo de deshonra al varón.</p>
<p>113. Lino Rodarte Corrido acardenchado, dimensión política</p>	<p><i>Estilo:</i> llano, patético (desgracia, valentía, delata/traición de la querida, defensa de honor por posible robo de caballo, llevar preso), serio (fechas, eventos y personajes históricos)</p> <p><i>Figuras/otros:</i> <i>Contracción:</i> on'ta / m'hijo</p> <p><i>Español del norte:</i> caballo cuatroalbo (de las 4 patas blancas) / me puede y por eso lloro/ ah que pesar tan cabaes / aunque lo pesara en riales</p> <p><i>Prosopopeya:</i> mi caballo... no sabe de mujeres</p> <p><i>Hiperbole:</i> aunque lo pesara en oro/ en riales</p> <p><i>Descripción:</i> de eventos</p> <p><i>Versos:</i> de arte menor, octosílabos, heptasílabos; de arte mayor, enesílabos (que pueden convertirse en octosílabos)</p> <p><i>Estrofas:</i> 9 diferentes de 4 versos, parasílabas e imparasílabas, 3 rimas asonantes y 9 consonantes</p> <p>[abcb/abbb/abab/abcb...]</p> <p>copla+ semi cuarteta+redondilla+6 coplas</p> <p>si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema</p>	<p>113.3 Lino Rodarte Inédito70s, La Flor de Jimulco <i>Ritmo:</i> OJO: 3/4 (Mazurca) <i>Tono y modo:</i> Si mayor (B) <i>Estructura armónica:</i> Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p> <p>113.5 Lino Rodarte CNCAsete, 1992, La Flor de Jimulco <i>Ritmo:</i> OJO: 3/4 (Mazurca) <i>Tono y modo:</i> Sol mayor (G) <i>Estructura armónica:</i> Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p> <p>113.6 La tragedia de Lino Rodarte LOZANO, 1986, La Flor de Jimulco <i>Ritmo:</i> OJO: 3/4 (Mazurca) <i>Tono y modo:</i> Sol mayor (G) <i>Estructura armónica:</i> Tónica y Dominante con 7a (I, V7)</p>	<p>En los corridos por sencillas que nos puedan parecer las coplas, un elemento elaborado es realizarlas con rima consonante, pues implica cierto grado de dificultad.</p> <p>En esta pieza se enfatiza el papel protector de los padres, la importancia del caballo para el hombre y la traición de la querida que lo entrega, así como la desventaja de un posible peón ante el comandante o la autoridad.</p>
<p>114. Manuel Rivas Corrido acardenchado, dimensión política</p> <p>La Flor de Jimulco</p>	<p><i>Estilo:</i> llano, patético (muerte por fusilamiento), serio (fechas, eventos y personajes históricos)</p> <p><i>Figuras/otros:</i> <i>Metonimia:</i> cuando oyó sonar los sables</p> <p><i>Metáfora:</i> el alazán se paseaba / por la Hacienda del Saucillo (el caballo que se robó)</p> <p><i>Descripción:</i> de eventos</p> <p><i>Versos:</i> de arte menor, octosílabos, heptasílabos</p> <p><i>Estrofas:</i> 7 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas,</p>	<p>Sin audio</p>	<p>Las cuevas como zonas de refugio a los prófugos de la ley. El robo de caballos o abigeato era muy penado en el siglo XIX y XX.</p>

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	3 rimas asonantes y 4 consonantes [abcb/...abcb] 7 coplas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema		
115. Pancho y Marcelino Delgado Corrido acardenchado, dimensión política	<u>Estilo:</u> llano, patético (muerte por enfrentamiento armado, desgracia), serio (fechas, eventos y personajes históricos) <u>Figuras/otros:</u> <i>Elemento religioso:</i> Dios <i>Español del norte:</i> juera / chuzo (gente del pueblo) <i>Metáfora:</i> echando juego cerrado / fuego graneado (balas) <i>Descripción:</i> de eventos <u>Versos:</u> de arte menor, octosílabos , heptasílabos <u>Estrofas:</u> 9 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 4 rimas asonantes y 6 consonantes [abcb/...abab/abcb] 7coplas+1 redondilla+1 copla si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema	115.4 Tragedia de Pancho Hernández y Marcelino Delgado Inédito70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo:</u> OJO: 3/4 <u>Tono y modo:</u> Do mayor (C) <u>Estructura armónica:</u> Tónica, Subdominante y Dominante con 7a. (I, IV y V7) 115.2 La tragedia de la ciudad de Torreón CDomene, s/a, La Flor de Jimulco <u>Ritmo:</u> OJO: 3/4 <u>Tono y modo:</u> Sol mayor (G) <u>Estructura armónica:</u> Tónica, Subdominante y Dominante con 7a. (I, IV y V7)	Esta tragedia tiene las formulas de saludo y despedida típicas de los corridos “voy a cantar la tragedia en el nombre sea de Dios” y “vuela vuela palomita...” Por sus elementos: carpas, policías, armas, Unión, cargador, ciudad de Torreón, carro del Central (tren Ferrocarril Central Mexicano), lo enmarcamos en el siglo XX. El delito de deserción o rebeldía contra el gobierno también era muy perseguido.
116. Silvestre Moreno Corrido acardenchado, dimensión política	<u>Estilo:</u> llano, patético (muerte por asesinato), serio (fechas, eventos y personajes históricos) <u>Figuras/otros:</u> <i>Contracción:</i> pa' que no... <i>Español del norte:</i> vide <i>Metáfora:</i> mi atraso (mi mal) <i>Hipérbolo:</i> todita quedó azorada / de ver a los hombres que salen / de la Laguna mentada <i>Elemento religioso:</i> Dios <i>Descripción:</i> de eventos <u>Versos:</u> de arte menor, octosílabos <u>Estrofas:</u> 5 diferentes de 4 versos; parasílabas, 2 rimas asonantes y 4 consonantes [abcb/abcb/abab/abcb/abcb] 2 coplas+redondilla+2coplas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema	116.0 La muerte de Silvestre Moreno LOZANO, 1986, La Flor de Jimulco <u>Ritmo:</u> OJO: 3/4 <u>Tono y modo:</u> La mayor (A) <u>Estructura armónica:</u> Tónica, Subdominante y Dominante con 7a. (I, IV y V7)	En 1892 ya existía la cárcel de Durango a donde se enviaban a las personas de la Laguna, el delito aquí cantado es el asesinato con arma blanca
117. Sin Título [Trata de Francisco Orona] Corrido acardenchado, dimensión política	<u>Estilo:</u> llano, patético (describe parranda entre amigos y pleito entre familiares), serio (eventos y personajes históricos) <u>Figuras/otros:</u> <i>Apóstrofe:</i> Y ¡ay! decía... <i>Contracción:</i> pa' la... <i>Español del norte:</i> se jueron averiguando (platicando) entre “dimes y diretes” <i>Símil:</i> de noche como de día <i>Metonimia:</i> vámonos a echar un litro / yo los cobijo en billetes <i>Descripción:</i> de eventos <u>Versos:</u> de arte menor, octosílabos , heptasílabos <u>Estrofas:</u> 7 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 2 rimas asonantes y 5 consonantes [abcb/...]	117. Sin Título [Trata de Francisco Orona] LOZANO, 1986, La Flor de Jimulco <u>Ritmo:</u> OJO: 3/4 <u>Tono y modo:</u> Sol mayor (G) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)	Esta pieza es interpretada por un solista. Al parecer es compuesta como favor o por pedido para Francisco Orona, líder agrario lagunero de mucha fama e impulsor inicial del canto cardenche. Este corrido es apolítico y más bien relata una anécdota de parranda entre amigos y familiares. Se menciona una posible canción de la época “Sobre una mula”.

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	7 coplas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema		
118. Canción de Rosita Alvarez Tragedia acardenchada, Dimensión política	<u>Estilo:</u> llano, patético (tragedia, asesinato por desaire en un baile), serio (fecha, eventos y personajes históricos) <u>Figuras/otros:</u> <i>Contracción:</i> pa su pañuelo sacar <i>Elemento religioso:</i> Creador <i>Sentencia:</i> yo desairado no quedo / porque nunca he quedado <u>Versos:</u> de arte menor, heptasílabos, octosílabos ; de arte mayor, eneasílabos (que pueden convertirse en octosílabos) <u>Estrofas:</u> 7 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 5 rimas asonantes y 2 consonantes [abcb/...abbc/abcb] 5 coplas+1 semi redondilla+1 copla si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema	118.0 Canción de Rosita Alvarez Inédito70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo:</u> OJO: 3/4 <u>Tono y modo:</u> Sol mayor sostenido (G#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)	Esta pieza se encuentra en todo el país. El motivo para asesinar a Rosita es el desaire que representa la deshonra pública (en un baile) de un hombre pues atenta contra su hombría <i>Rosita ya está en el cielo dándole cuenta al Creador Polito está en el juzgado dando su declaración...</i> En la pieza <i>Micaela o El día de San Juan</i> (Nayarit) dice: <i>Micaela ya está en el cielo dándole cuenta al Creador Juanito ya está en la cárcel dando su declaración...</i>
119. Catarino y Estanislao Tragedia acardenchada, Dimensión política	<u>Estilo:</u> llano, patético (tragedia, desgracia, asesinato por maldad), serio (fecha, eventos y personajes históricos) <u>Figuras/otros:</u> <i>Contracción:</i> pa' atrás <i>Español del norte:</i> felones / pandiada / tanteada <i>Descripción:</i> de eventos <u>Versos:</u> de arte menor, heptasílabos, octosílabos <u>Estrofas:</u> 4 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 2 rimas asonantes y 2 consonantes [abcb/...] 4 coplas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema	119.1 La tragedia de 2 amigos LOZANO, 1986, La Flor de Jimulco <u>Ritmo:</u> OJO: 3/4 <u>Tono y modo:</u> Fa mayor (F) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)	El asesinato a traición o por "mala pandiada" fue socialmente muy penado. Y más cuando son dos amigos, o la amistad lo que se "mata".
120. El correo de San Miguel Tragedia acardenchada, Dimensión política	<u>Estilo:</u> llano, patético (tragedia, valor, desgracia, muerte por accidente de un héroe local, al parecer un rebelde), serio (fecha, eventos y personajes históricos) <u>Figuras/otros:</u> <i>Contracción:</i> 'onde / pasar 'l arroyo <i>Metáfora:</i> dentro de los hilos de agua (río) <i>Español del norte:</i> juerza <i>Sentencia:</i> no todo en el mundo es pintado / ... que uno sabe 'onde nace / pero en el que muere no <u>Versos:</u> de arte menor, octosílabos, heptasílabos ; de arte mayor, eneasílabos (que se pueden convertir en octosílabos) <u>Estrofas:</u> 6 diferentes de 4 versos; 1 parasílabas y 5 imparasílabas, 3 rimas asonantes y 5 consonantes [abcb/] copla+redondilla+redondilla+ 3 coplas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema	120.0 El correo de San Miguel LOZANO, 1986, La Flor de Jimulco <u>Ritmo:</u> OJO: 3/4 <u>Tono y modo:</u> Sol mayor (G) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a. (I, V7) 120.3 El correo de San Miguel CDomene, s/ a, La Flor de Jimulco <u>Ritmo:</u> OJO: 3/4 <u>Tono y modo:</u> Fa mayor sostenido (F#) <u>Estructura armónica:</u> Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)	Esta tragedia se agudiza no sólo por la muerte de una persona, sino porque al parecer esta persona era un mensajero del grupo rebelde del rancho de San Miguel contra el gobierno. Por eso es doble la tragedia porque <i>de qué le sirvió el valor...ya se ahogó / el correo de San Miguel</i> La rebeldía fue un delito muy perseguido durante la revolución. Despedida clásica, como en muchos otros corridos: Vuela vuela palomita...

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
<p>121. Epigenio y Manuel Tragedia acardenchada, Dimensión política</p> <p>La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (tragedia, asesinato entre dos familiares, valentía, traición a la familia), serio (fecha, eventos y personajes históricos)</p> <p><u>Figuras/otros</u>: <i>Contracción</i>: pa' que</p> <p><i>Español del norte</i>: peliando / jue</p> <p><i>Descripción</i>: de eventos</p> <p><i>Simil</i>: murió /pero como gallo fino</p> <p><i>Metáfora</i>: gallo fino (hombre valiente y honorable) / izquierdas con que pelearon (traición a su propia familia)</p> <p><u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos; de arte mayor, eneasílabos (que se pueden convertir en octosílabos)</p> <p><u>Estrofas</u>: 13 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 4 rimas asonantes y 11 consonantes [abcb/abab/abab.../abcb]</p> <p>copla+redondilla+cuarteta+10 coplas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema</p>	Sin audio	<p>Esta tragedia registra las “izquierdas con que se pelearon” dos hombres, y no con “derechas”, no por y con los motivos correctos, pues al pelearse entre cuñados se atenta contra el orden familiar y social; “tres días duraron los cuerpos / para irlos a levantar /como eran de la familia / casi esto fue un ejemplar”.</p> <p>Esta pieza es la única que pide ser “apuntada” en un papel para que no se olvide.</p>
<p>122. Juan de Dios Tragedia acardenchada, Dimensión política</p> <p>La Flor de Jimulco</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (tragedia amorosa, termina en asesinato), serio (fecha, eventos y personajes históricos)</p> <p><u>Figuras/otros</u>: <i>Elemento religioso</i>: Dios</p> <p><i>Metáfora</i>: mata de algodón (mujer) / esa es la que lo ha tumbado (entristecido y causa de asesinato del hermano de la mujer amada)</p> <p><i>Descripción</i>: de eventos / Santiago como auxiliar (cargo laboral de un ejido)</p> <p><u>Versos</u>: de arte menor, heptasílabos, octosílabos</p> <p><u>Estrofas</u>: 5 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 2 rimas asonantes y 2 consonantes [abcb/.../abcd]</p> <p>4 coplas+enlazada o 4 versos libres si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema</p> <p>OJO: la última estrofa nos sirve como dato que indica que posiblemente la estructura enlazada es posterior a las demás (o bien sólo son 4 versos libres), porque es la única estrofa de referencia que menciona directamente al algodón y al amor, en relación. Se menciona el puesto de auxiliar, investigar si es puesto del ejido o desde la hacienda.</p> <p>Aquí la estructura enlazada no aparece rimada con ninguna estrofa, sólo cierra la tragedia.</p>	Sin audio	<p>Por los elementos: llevarse a una mujer, negocio, rebozo, auxiliar (cargo laboral en un ejido), mata de algodón, parece ser del siglo XX.</p> <p>Se menciona el puesto de auxiliar, investigar si es puesto del ejido o desde la hacienda.</p>
<p>123. La Martina Tragedia acardenchada, Dimensión política</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (tragedia amorosa, termina en asesinato por infidelidad de mujer casada), serio (fecha, eventos y personajes históricos)</p> <p><u>Figuras/otros</u>: <i>Metáfora</i>: Ahí la traté de amores</p> <p><i>Contracción</i>: pa' que</p> <p><i>Español del norte</i>: juevas</p> <p><i>Descripción</i>: de eventos</p>	<p>123.1 Canción de la Martina Inédito70s, La Flor de Jimulco</p> <p><u>Ritmo</u>: OJO: 3/4</p> <p><u>Tono y modo</u>: Fa mayor (F)</p> <p><u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)</p>	<p>La infidelidad de la mujer sobre todo de la casada se castiga con la muerte física y social, es permitido por los padres y llevado a cabo por el propio esposo. Esta pieza está muy difundida por el repertorio tradicional mexicano. Muy probablemente deriva del romance <i>La Delgadina</i>. (poner fecha y estrofas)</p>

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
	<p><u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos</p> <p><u>Estrofas</u>: 13 diferentes de 4 versos; imparasílabas, 13 rimas consonantes [abcb/...] 13 coplas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema OJO: es la que más rimas consonantes tiene</p>		<p>Canción muy popular al último tercio del s. XX con intérpretes como Irma Serrano y Antonio Aguilar</p> <p>El caballo ajeno en la casa propia mientras el marido no está, como prueba fehaciente de la infidelidad</p> <p>La primera estrofa y la última contrastan notablemente, la primera hace alusión al paseo por las “orillas de la mar” muy en el sentido de las canciones cardenches y la última es el cierre típico de los corridos; ambas parecen la adaptación de este romance tan popular pero ahora al estilo cardenche</p>
<p>124. La muerte de Melchor Gloria y José Telésforo Tragedia acardenchada, Dimensión política</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (tragedia, asesinato al parecer de dos rebeldes), serio (fecha, eventos y personajes históricos)</p> <p><u>Figuras/otros</u>: <i>Término regional</i>: puyadores (trabajadores de hacienda)</p> <p><i>Contracción</i>: pa´ fuera / usté</p> <p><i>Metáfora</i>: echando fuego traviado (balazos) / las albricias (las primeras noticias)</p> <p><i>Descripción</i>: de eventos</p> <p><u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos; de arte mayor, eneasílabos (que se pueden convertir en octosílabos)</p> <p><u>Estrofas</u>: 10 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 3 rimas asonantes y 7 consonantes [abcb/...] 10 coplas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema</p>	<p>124.1 La muerte de Melchor Gloria y José Telésforo LOZANO, 1986, La Flor de Jimulco</p> <p><u>Ritmo</u>: OJO: 3/4</p> <p><u>Tono y modo</u>: Sol mayor (G)</p> <p><u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)</p>	<p>En 1892 matan los puyadores (trabajadores de hacienda) a dos compadres al parecer por ser rebeldes contra el gobierno. Esta pieza tiene pocas figuras literarias, es muy directa.</p>
<p>125. Macario Romero Tragedia acardenchada, Dimensión política</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (tragedia, asesinato de un soldado a traición, desobediencia, infidelidad de hombre casado), serio (eventos y personajes históricos)</p> <p><u>Figuras/otros</u>: <i>Contracción</i>: ora / salu</p> <p><i>Metáfora</i>: chata / niña (mujer)</p> <p><i>Español del norte</i>: chote (shotiz) / parándose en los estudios / si a capricho lo llevas / lo conozco en el caballo</p> <p><u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos</p> <p><u>Estrofas</u>: 14 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 2 rimas asonantes y 12 consonantes [abcb/...] 14 coplas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema</p>	<p>125.2 Corrido de Macario Romero Inédito70s, La Flor de Jimulco</p> <p><u>Ritmo</u>: OJO: 3/4</p> <p><u>Tono y modo</u>: Sol mayor (G)</p> <p><u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)</p> <p>125.3 Corrido de Macario Romero (otro) Inédito70s, La Flor de Jimulco</p> <p><u>Ritmo</u>: OJO: 3/4 (mazurca)</p> <p><u>Tono y modo</u>: La mayor (A)</p> <p><u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)</p>	<p>“En el nombre sea de Dios comienzo...”</p> <p><i>En el nombre sea de Dios...</i></p> <p>Muchas canciones y corridos tienen la particularidad de que inician el verso encomendándose a Dios o a algún Santo en particular; esta característica muy probablemente tiene que ver con la Rebelión Cristera, como una manera de protección sobrenatural / santiguarse (a consideración)</p> <p>El que el hombre sea casado y ande con otra mujer no es impedimento, no hay sanción “esto no tiene que ver / nos vamos para otras tierras / a darle gusto al placer”, sin embargo la desobediencia a la autoridad sí se condena “Sin mi licencia no vas / y si a capricho lo llevas / en tu salud lo hallarás”</p>

PIEZA DEL CORPUS (Ver letra en Anexo II)	RECURSOS LITERARIOS EMPLEADOS	RECURSOS MUSICALES EMPLEADOS (Análisis sólo de las piezas localizadas en audio / clave de referencia / año / lugar)	FILIACIÓN MUSICO-LITERARIA POSIBLE
			Los elementos de la hombría como el caballo (“lo conozco en el caballo”), el hacer lo que le place, el emborracharse (“ah que Macario tan hombre / no se quiso emborrachar”) son recurrentes en las tradiciones musicales de México Se menciona “mi general”, un “chote andaba bailando” un shotiz y un charro “no más lo andana tanteando”, nos contextualizan la época (buscar)
<p>126. Pioquinto y Perfecto Tragedia acardenchada, Dimensión política</p>	<p><u>Estilo</u>: llano, patético (tragedia, pela entre dos compadres terminada en asesinato de ambos), serio (fecha, eventos y personajes históricos) <u>Figuras/otros</u>: <i>Anáfora</i>: Ya se acabaron.../ya se acabaron... <i>Metáfora</i>: y ahora lo vamos a ver/ qué parieron nuestras madres / negocio (asunto pendiente) / pues tu valor siempre priva (impone) / negocio (asunto pendiente) / campos de honores (lugar donde mueren los valientes hombres) <i>Español del norte</i>: trabaron / octubre /desapartando / parrandillas <i>Símil</i>: pelear como buenos gallos <i>Descripción</i>: de eventos <u>Versos</u>: de arte menor, octosílabos, heptasílabos <u>Estrofas</u>: 16 diferentes de 4 versos; parasílabas e imparasílabas, 3 rimas asonantes y 13 consonantes [abcb/...] 16 coplas si se cambia el orden SI cambia el sentido del tema</p>	<p>126.5 Tragedia de Pioquinto y Perfecto Inédito70s, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: OJO: 3/4 <u>Tono y modo</u>: Fa mayor (F) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)</p> <p>126.1 La tragedia de Pioquinto y Perfecto LOZANO, 1986, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: OJO: 3/4 <u>Tono y modo</u>: Sol sostenido mayor (G#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica y Dominante con 7a. (I, V7)</p> <p>126.4 Tragedia de Pioquinto y Perfecto CDomene, s/a, La Flor de Jimulco <u>Ritmo</u>: OJO: 3/4 <u>Tono y modo</u>: Fa mayor sostenido (F#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica, Subdominante y Dominante con 7a. (I, IV y V7)</p> <p>126.6 Tragedia de Pioquinto y Perfecto 22 INAH, 1978, Sapioriz <u>Ritmo</u>: OJO: 3/4 <u>Tono y modo</u>: Fa mayor sostenido (F#) <u>Estructura armónica</u>: Tónica, Subdominante y Dominante con 7a. (I, IV y V7)</p>	<p>Esta pieza sanciona las peleas entre compadres por líos amorosos En la estructura del corrido encontramos “plantillas” en donde el personaje principal está cenando o tomando café y llegan unos amigos o conocidos por él para invitarlo a un baile, fandango o compromiso establecido; se lo llevan y lo matan</p> <p>Con esta “plantilla” tenemos el Corrido de Lucio Vázquez a 3/4: A las doce de la noche Lucio estaba cenando, llegaron unos amigos para invitarlo al fandango</p>

ANEXO D RESULTADOS SEMIÓTICOS

ESTADOS (78) Y CAMBIOS (48) / 126 PIEZAS

TOTAL 78 Enunciados de estado (21 estados de unión y 57 estados de desunión)

78 estados en 126 piezas 78/126 (61.90%)

Enunciado de estado de desunión: 52/78 (66.67%); 52/126 (41.27%)

Enunciado de estado de unión: 18/78 (23.08%)

Enunciado de estado virtualizado de desunión (estados que van a realizarse a futuro): 5/78 (6.41%)

Enunciado de estado virtualizado de unión: 3/78 (3.85%)

TOTAL 48 Enunciados de acción (14 cambios por unión y 44 cambios por desunión)

48 cambios en 126 piezas 48/126 (38.10%)

Enunciado de acción, cambio por desunión: 26/48 (54.17%); 26/126 (20.63%)

Enunciado de acción, cambio por unión: 13/48 (27.08%)

Enunciado de acción, cambio virtualizado por desunión (cambios que van a realizarse a futuro): 8/48 (16.67%)

Enunciado de acción, cambio virtualizado por unión: 1/48 (2.08%)

SUJETO (131) / OBJETO (180) /126 PIEZAS

TOTAL 131 Sujetos; 131 Sujetos en 126 piezas 131/126 (103.97%)

Sujeto (explícito, 62 e implícito, 38), 1ª. persona del singular (Yo): 100/131 (76.34%)
100/126 (79.37%)

Sujeto, 3ª. persona del plural (Ellos): 17/131 (12.98%)

Sujeto, 3ª. persona del singular (Él o Ella): 14/131 (10.69%)

DESGLOSE:

Sujeto (explícito, 62 e implícito, 38), 1ª. persona del singular (Yo): 100/131 (76.34%)
100/126 (79.37%)

Sujeto (explícito), 1ª. persona del singular (Yo): 62/131 (47.33%)

Sujeto (implícito), 1ª. persona del singular (Yo): 38/131 (29.01%)

sujeto de estado (explícito), 1ª. persona del singular (Yo): 47/100 (47%)

sujeto de estado (implícito), 1ª. persona del singular (Yo): 34/100 (34%)

sujeto de acción, agente (explícito), 1ª. persona del singular (Yo): 15/100
(15%)

sujeto de acción, agente (implícito), 1ª. persona del singular (Yo): 4/100
(4%)

Sujeto, 3ª. persona del plural (Ellos): 17/131 (12.98%)

Sujeto, 3ª. persona del singular (Él o Ella): 14/131 (10.69 %)

Objeto

TOTAL 180 Objetos; 180 objetos en 126 piezas 180/126 (142.86%)

Objeto mujer (84), mujeres (20): 104/ 180 (57.78%); 104/126 (82.54%)

Objetos situación /condición (muerte -vida-, embriaguez -sobriedad-, encarcelamiento - libertad-): 46/180 (25.56%)

Objeto familia, amigos, tierra (pertenencias sociales excluyendo a mujer/mujeres):
24/180 (13.33 %)

Objetos celestiales (astros y Dios): 6/180 (3.33%)

ENUNCIADOR (126) / ENUNCIATARIO (212) /126 PIEZAS

TOTAL 126 Enunciadores; 126 enunciadores en 126 piezas 126/126 (100%)
Enunciador 1ª. persona del singular (Yo, hombre): 126/126 (100%); 126/126 (100%)
TOTAL 212 Enunciarios; 212 enunciarios en 126 piezas 212/126 (168.25%)
Enunciarios mujer/es: 86/212 (40.57%); 86/126 (68.25%)
Enunciarios “todos los escuchas”: 59/212 (27.83%)
Enunciarios familia, amigos, tierra/lugares: 47/212 (22.17%)
Enunciario hombre (a sí mismo): 14/212 (6.60%)
Enunciarios seres celestiales (astros, Dios, santos): 6/212 (2.83%)

ACTORES (711) / FUNCIONES ACTANCIALES (28)/ ACTANTES (702) / 126 PIEZAS

ACTORES/PERSONAJES

TOTAL 711 Actores; 711 actores en 126 piezas 711/126 (564.29%)
Actores hombre (Él): 313/711 (44.02 %); 313/126 (248.41%)
Actores mujer (Ella): 152/711 (21.38%)
Actores colectivos (Ellos, gente/todos): 22/711 (3.09%)
Actores no personas (eso, cosa/situación): 223/711 (31.36%)
 personajes de la naturaleza: 97/223 (43.50%)
 seres del cielo (astros; diurnos,13; nocturnos, 29): 42/97 (43.30 %)
 seres de la tierra (plantas): 19/97 (19.59%)
 seres de la tierra (animales): 6/97 (6.19%)
 seres del agua (elementos del mar, ríos): 14/97 (14.43%)
 seres del aire (aves): 16/97 (16.49 %)
 personajes sobrenaturales (divinos, mitológicos): 27/223 (12.11%)
 objetos físicos/lugares: 62/223 (27.80 %)
 situaciones/emociones: 38/223 (17.04%)

FUNCIONES ACTANCIALES (28)/126 PIEZAS

TOTAL 28; 28 acciones principales en las 126 canciones, con funciones constantes implicadas 28/126 (22.22%):

1. Separarse 27/126 (21.43%) (constante implicada; amor que se deja, migración de él, tristeza, despedida)
2. Cortejar 21/126 (16.67%) (amor de él y exaltación de belleza de mujer y de paisaje)
3. Despreciar 16/126 (12.7%) (amor no correspondido y traición/infidelidad de ella)
4. Amar 13/126 (10.32%) (encuentro amoroso y exaltación de belleza de mujer)
5. Asesinar 9/126 (7.14 %) (venganza, honor, valor, hombría)
6. Abandonar 4/126 (3.17 %) (amor de él a ella y desprecio de ella a él)
7. Traicionar 4/126 (3.17%) (enemistad)
8. Embriagarse 3/126 (2.38%) (dolor físico y emocional)
9. Inmigrar 3/126 (2.38%) (cortejo y exaltación de belleza de mujer y paisaje)
10. Ser valiente 3/126 (2.38%) (muerte)
11. Triunfar 2/126 (1.59 %) (pelear)
12. Aconsejar 2/126 (1.59 %) (consejo sobre amar a mujer)
13. Ser amigo 2/126 (1.59 %) (valor, aconsejar)

14. Apresar 2/126 (1.59 %) (tener querida)
15. Perder la vida 2/126 (1.59%) (ahogarse)
16. Divertirse 1/126 (0.79%)
17. Disfrutar de canto 1/126 (0.79%)
18. Culpar de delito 1/126 (0.79%)
19. Defender honor 1/126 (0.79%)
20. Desobedecer 1/126 (0.79%)
21. Desalojar 1/126 (0.79%)
22. Ser fiel 1/126 (0.79%)
23. Ser infiel 1/126 (0.79%)
24. Ser huérfano 11/126 (0.79%)
25. Pelear 1/126 (0.79%)
26. Pedir no ser abandonado 1/126 (0.79%)
27. Reencontrarse 1/126 (0.79%)
28. Robar caballo 1/126 (0.79%)

ACTANTES

TOTAL 540; 540 *funciones de los hombres* en 126 piezas 540/126 (428.57%)

“el que ama” (corteja, exalta belleza de mujer/es y paisaje, desprecia por no ser correspondido, cela, recuerda, ruega, busca amor, tiene pasión, es fiel, tiene esperanza): 226/540 (41.85%); 226/126 (179.37%)

“el que se separa” (está triste, migra, se despide, es pobre, llora, lo culpan, lo humillan, lo amenazan, lo traicionan): 106/540 (19.63%)

“el que es enemigo/hace lo incorrecto” (asesina, pelea, traiciona, es soberbio, desobedece, es cobarde, delata, roba, se emborracha): 92/540 (17.04%)

“el que es amigo/hace lo correcto” (está alegre, canta, inmigra, triunfa, bendice, deben respetar, Dios le da licencia): 58/540 (10.74 %)

“el que muere” (asesinan): 21/540 (3.89%)

“el que es valiente” (se venga, tiene valor, defiende honor): 19/540 (3.52%)

“el que aconseja” (advierte/amenaza, se queja): 18/540 (3.33%)

TOTAL 113; 113 *funciones de las mujeres* en 126 piezas 113/126 (89.68%)

“la que desprecia” (desaira, no corresponde, rechaza, no ama, no sirve, olvida, abandona, se separa): 34/113 (30.09%); 34/126 (26.98%)

“la ingrata” (paga mal/con falsa moneda, traiciona, es infiel, es culpable, miente): 31/113 (27.43%)

“la que migra” (está ausente, viaja en tren, va a Juárez, se aleja de padres y tierra, se sale del orden): 14/113 (12.39%)

“la que llora” (está triste, es humillada, sufre, es martirizada, recibe malas noticias, tiene temor de padres): 13/113 (11.50%)

“la que ama” (inmigra, recuerda, queda apasionada, sabe amar): 7/113 (6.19%)

“la que es fiel” (esta con esposo, es imposible amar, es exaltada): 5/113 (4.42%)

“la asesinada” (la que debe morir por no saber amar, burla a los de su casa): 5/113 (4.42%)

“la que da consejos” (la madre que advierte): 4/113 (3.54%)

TOTAL 49; 49 *funciones de hombres y mujeres juntos (ellos)* en 126 piezas 49/126 (38.89%)

“los que se aman” (encontrarse de madrugada, ser iguales, tener paciencia, corresponderse en amor): 24/49 (48.98%); 24/126 (19.05%)
 “los que se separan” (se desunen por conveniencia de hombre o mujer o ambos): 10/49 (20.41%)
 “los padres que dan consejos” (opinan, se duelen, se enojan): 6/49 (12.24%)
 “los que migran” (se alejan de tierra): 4/49 (8.16%)
 “la gente que sufre perdida” (ven cadáver, desalojan de pueblo): 3/49 (6.12%)
 “los que traicionan” (casada y amante): 1/49 (2.04%)
 “los que se pelean” (esposo y esposa): 1/49 (2.04%)

PAPEL ACTANCIAL (Valoración, 325; Modalidad, 811) /126 PIEZAS

VALORACIÓN (325)

TOTAL 161; 161 *Valoración de hombres* en 126 piezas, 161/126(127.78%)
 “Estar amando/enamorado, ser el que ama” (estar ansioso, apasionado, engreído, ser cariñoso, ser dueño, ser tuyo): 25/161 (15.53%); 161/325 (49.54%); 24/126 (19.05%)
 “Estar muerto/ser muerto” (ser tragedia, ser mártir): 15/161 (9.32%)
 “Estar en algún lugar” (en las cuevas, entre la chuza, debajo de la Concordia, en el juzgado, aquí, paseando): 14/161 (8.70%)
 “Estar triste” (estar sin tesoro, sufriendo, velando, no divertido, en desgracia, infeliz): 11/161 (6.83%)
 “Ser valiente” (ser defensor, ser violento, ser bueno, estar ganando, estar impuesto): 10/161 (6.21%)
 “Ser traidor/contrario” (ser criminal, ser heridos, ser llorones): 10/161 (6.21%)
 “Ser de alguna condición social” (huérfano, indio, pobre, rico, casado, padre): 8/161 (4.97%)
 “Estar migrando” (estar atravesando tierras, estar ausente, estar lejos, estar marchando): 8/161 (4.97%)
 “Ser mal hombre” (ser soberbio, desobediente, porfiado, templado, desdichado): 8/161 (4.97%)
 “Parecer respecto al amor” (parecer almohada, mejor, verdad, maldición): 7/161 (4.35%)
 “El *no ser* del hombre” (no ser burlado, imprudente, libre, tuyo): 7/161 (4.35%)
 “Ser amigos”: 7/161 (4.35%)
 “Estar/ser borracho”: 7/161 (4.35%)
 “Parecer respecto a los hombres” (parecer cobarde, culpable, de confianza, ladrones, otra persona): 6/161 (3.73%)
 “Ser hombre” (no ser cobarde): 5/161 (3.11%)
 “Ser de algún oficio” (ser juez, auxiliar, jefe de acordada, sabio, pintor): 5/161 (3.11%)
 “Estar/ser preso”: 4/161 (2.48%)
 “Parecer respecto al caballo” (parecer tuyo, perdido): 2/161 (1.24%)
 “Estar vivo”: 2/161 (1.24%)

TOTAL 111; 111 *Valoración de mujeres* en 126 piezas, 111/126 (88.10%)
 “Ser de alguna característica física” (ser alta, delgada, bonita, chinita, chula, luminosa, encantadora, simpática, de boquita risueña, de negros ojos, de chulos ojos, güera, morena, prieta, negra, trigüeña): 32/111 (28.83%); 32/126 (25.40%)
 “Ser amada” (ser adorada, prenda de amor, dueña de mi amor, ángel de mi amor, mi ilusión, preferida, ser mía): 25/111 (22.52%)

“Estar en algún lugar/situación” (estar despierta, dormida, en el balcón, al pie de un árbol, en otro palomar, parada, sentada, viviendo con otro, en tus gustos y glorias): 10/111 (9.01%)

“Ser de alguna condición social” (ser casada, india de “magistral”, catrina de ciudad, güarecita de mi tierra, de su igual): 6/111 (5.41%)

“No ser/estar en alguna situación/condición” (no estar presente, alegre, no ser preferida, tonta, traidora): 6/111 (5.41%)

“Parecer ‘algo’ hermoso” (parecer naranja, amada, ángel, peso): 5/111 (4.50%)

“Parecer infiel”: 5/111 (4.50%)

“Ser ingrata” (ser orgullosa, atrevida): 5/111 (4.50%)

“Estar triste” (estar llorosa, enlutadita, agachada): 4/111 (3.60%)

“Ser culpable” (ser causa): 4/111 (3.60%)

“Estar muerta” (estar en el cielo): 4/111 (3.60%)

“Estar con pretextos” (estar con cosas, fuera del corral, llena de quehaceres): 3/111 (2.70%)

“Parecer dormida”: 2/111 (1.80%)

TOTAL 5; 5 *Valoración de ambos (hombre y mujer)* en 126 piezas, 5/126 (3.97%)

“Estar/ser los padres de alguna condición/situación” (pobres de mis padres, cómo lloraran, mis padres eran una gracia): 2/5 (40%)

“Estar queriendo con disimulo” (nos estamos queriendo, con el mayor disimulo): 1/5 (20%)

“Parecer basura” (haz de cuenta que fuimos basura): 1/5 (20%)

“Ser desalojados” (Pobres y ricos salieron, todos salieron nomás con lo puro encapillado): 1/5 (20%)

TOTAL 48 *Valoración de “eso” (seres, cosas, lugares)* 48 en 126 piezas, 48/126 (38.10%)

“Ser de características positivas” (apreciable/golondrina, tienen muchachas bonitas/barrio, bueno/caballo, chiquititos, parejitos/horizontes, cortadas, mantenidas/flores, delgaditas/torres, ilusión/sonrisa, llave del mundo/estrella del norte, lúcido/Juárez, luminosa/estrella, volar a verte/pajarillo, serena/noche, transparente/mañana, bonito/ canción, estrellas, pájaros, valle, tren, barrio): 22/48 (45.83%) 22/126 (17.46%)

“Estar en alguna posición o situación” (alta, resplandeciente/luna, arriba, falto de alas, cantando/gallo, brillando/caracoles, decretado/matrimonio, en la sierra/Cupido, en medio de la noche/las tres cabrillas, quejándose triste/león, transpuestos en la humedad/los sauces): 13/48 (27.08%)

“Ser de características negativas” (atribulado/marzo, negras, tristes/horas, vana/esperanza, cruel/ilusión, desgraciada/plaza, peligroso/Cuencamé): 8/48 (16.67%)

“No ser/estar” (no estar en paz, no ser pintado/mundo, no aparecer/borrascas): 3/48 (6.25%)

“Parecer ‘algo’ que no es” (de noche como de día, las horas se me hacen años): 2/48 (4.17%)

MODALIDAD (TOTAL 812)

TOTAL 519 *Modalidad de hombres* 519 en 126 piezas, 519/126 (411.90%) 519/812 (63.92%)

“Poderes” (respecto a sí mismos y a otros hombres, 221/519 (42.58%) y respecto a las mujeres/amor, 158/519 (30.44%)): 379/519 (73.03%); 379/126 (300.79%); 379/812 (46.67%)

“Poderes respecto a otros hombres y sobre sí mismos” (Poder: ofender/mandar a otro hombre, llevar a la cárcel, cometer delito, gritar/burlar, pelear/defenderse/combatir, ganar/perder, retar/apostar, advertir/avisar/amenazar, trabar cuestión/arreglar problema, preguntar/pedir/dar consejos, recordar a familia/amigos, matar/dar balazos, despedirse/irse/migrar/embarcarse/navegar, aprender/componer canciones, cantar, bailar, emborracharse, consolarse, cumplir, dañar/hacer mal/desalojar, contar historias, tener amigos/enemigos, desobedecer/reclamar, dormir, ensillar, confiar, ganar/gastar dinero, trabajar, herir, humillar, huir, jugar, robar, traicionar/mentir, tener vicios): 221/519 (42.59%)

“Poder respecto a las mujeres y al amor” (Poder: encontrarla/esperarla, acercársele/estrecharla, amarla/desearla/gozarla/cortejarla/ cortar una flor, proponerle migrar, irse, llevársela/migrar, aconsejar olvidar a mujer, llorar, decir que la mujer ya fue suya, abandonarla/dejarla/despreciarla/engañarla/ofenderla/pagarle mal, separarse de ella, celarla, advertirle/amenazarla/matarla, casarse con india, dolerse porque se lleven a mujer/despedirse, conformarse, coronarla, culparla, despertarla de madrugada, cantarle, regresar a verla, pedirle /rogarle que lo ame, tener amor/amores (mujer y “querida”): 158/519 (30.44%)

“Querer” (Querer: el caballo de otro, a una mujer, a los padres, morir, llorar, aguardar/ recordar/buscar/amar a mujer, casarse, consolarse, ser pajarillo/volar): 43/519 (8.29%)

“No poder” (No poder: ver/encontrar/gozar a mujer, borrar/ olvidar a mujer, abandonar/aborrecer a mujer que no paga mal, consolarse, quedar desairado por mujer, arreglar la traición de hija, cortar flor que otro hombre ya cortó, curarse la cruda, entrar/estar en su tierra, huir, morir de susto, estar en paz/aguantarse de pelear, tener riqueza y familia, volver ver a familia y amigos): 41/519 (7.90%)

“Deberes” (Deber: pasar las noches como días, abandonar y olvidar a mujer, acabar engreimiento, arreglar negocito, rogar y querer a una mujer, buscar una de su igual, no emborracharse, estar preso, despertar, sufrir rigores de la fortuna, irse para no hacer un mal, no hacer una mala parada, volver a su tierra, seguir el orden Dios/padres/ esposa): 16/519 (3.08%)

“No deber” (No deber: andar borracho, perdido, tener amores cuando no hay seguridad, ser tontos/dormir, acostarse en la cama de otro hombre, echarse a los vicios, andar tomando, creer en las mujeres, no dejarse ganar, ser traidor, hacer perjuicio, matarse entre familiares, temer a las balas): 12/519 (2.31%)

“No querer” (No querer: volver a querer a mujer ingrata, olvidar a mujer, consejos de la gente, cambiar de vida, caballo ajeno, rendirse en pelea): 12/519 (2.31%)

“Saber” (Saber: corresponder en amor, que una mujer es de otro hombre, ser amigo, ser enemigo): 9/519 (1.73%)

“No saber” (No saber: cómo conseguir el amor de una mujer, por qué adora a mujer, robar, morir con valor): 7/519 (1.35%)

TOTAL 175 *Modalidad de mujeres* 175 en 126 piezas 175/126 (138.89%)

“Poderes” (Poder respecto al hombre y al amor: no avergonzarse, irle bien o mal, sombreado en un árbol, responder/corresponder a cortejo hombre, platicar/salir/asomarse a ventana, separarse/abandonar/desairar/despreciar a hombre, traicionarlo/andar con otro, adormecer/calmar/consolar/mirar/cuidar/buscar/dar satisfacción a hombre, amar, pedir a Dios, irse/migrar/embarcarse, casarse, cimbrarse,

engreírse, reconocer a hombre, dar consejos (madre), dormir, iluminar, llorar, prometer, tumbar/quitarle la vida a hombre/robarle el alma/pensamiento, tener otro hombre, tener compasión, tener la culpa, ver el sufrimiento de hombre, trascender): 116/175(66.29%)

“Deberes” (Deber: dormir, recordar/mirar a hombre, agradecer, decir la verdad, despedirse de familia, llorar, irse con hombre/migrar, sufrir/aguantar, rogar): 13/175(7.43%)

“Querer” (Querer: irse/migrar, amar a hombre, pedir favor a hombre, pacificar, hacer a un lado a hombre, llorar, morir): 12/175(6.86%)

“No poder” (No poder: querer a otro hombre por estar casada, recordar a hombre, asomarse a la puerta, dar lo bueno/negarse a hombre, ser detenida, servirle a hombre, tener otros amores): 11/175(6.29%)

“Saber” (Saber: de otras tierras, que hombre la ama, que hombre no es burlado, que hombre no puede regresar a su tierra, amar a un hombre, amarse por muchos hombres): 7/175(4%)

“No deber” (No deber: apartarse de familia, burlarse/engañar/abandonar a hombre, tener/acostarse con amante, anunciar romance con hombre, reinar): 6/175(3.43%)

“No querer” (No querer: fiar vino, la neja/el noviazgo, no querer/amar a hombre, salir a ver a hombre): 5/175(2.86%)

“No saber” (no saber: corresponder/amar a hombre): 5/175(2.86%)

TOTAL 40 *Modalidad de ambos (hombre y mujer, ellos, todos)* 40 en 126 piezas 40/126 (31.75%)

“Poderes” (Poder: abandonar, avisar, bendecir, causar temor, martirizar, pedir que hijo no se vaya, dolerse/padres, arreglarse, despedirse, irse, migrar, verse/hombre y mujer, enojarse, cambiar/gente): 23/40(57.5%)

“Deberes” (Deber: cumplir con deber de aconsejar (padres), cuidar la vida, dejar disfrutar la vida): 5/40(12.5%)

“No poder” (No poder: encontrar un cadáver, volver a ver a la familia): 3/40(7.5%)

“No Saber” (No saber: el día en que morimos, de su hijo (padres)): 2/40(5%)

“Saber” (Saber: el día en que nacemos, cuando mueren los valientes): 2/40(5%)

“Querer” (Querer: amarse hombre y mujer, salvar una vida): 2/40(5%)

“No querer” (No querer: familia y gente que hombre y mujer se amen): 2/40(5%)

“No deber” (No deber: enamorarse de una casada): 1/40(2.5%)

TOTAL 78 *Modalidad de “eso” (seres, cosas, lugares)* 78 en 126 piezas 78/126 (61.90%)

“Poderes” (Poder: despertar/gallo, cantar bonito/gallo, zinzontle, gorrión, canarios, cimbrarse/sauces, correr/arroyos de sangre, dar razón, explicación de amor, dirigir rumbo, iluminar/estrellita marinera, llevar carta, obsequios, saludar, avisar, gorjear/paloma, aconsejar/caracoles, agarrar agua/nubes, consolar, divertir, agobiar a hombre/vicios, alumbrar, dejar en un jardín/luna, buscar/golondrina, buscar paloma, caminar parejitos/horizontes, chascar/Tres cabritillas, conceder, dar licencia, decretar, echar a padecer, guardar a mujer/Dios, correr de San Julian a San Blas, de Bermejillo/tren, correr ligero, sacar a hombre/caballo, dar resplandor, guiar de regreso a tierra, brillar/estrellas, dar noticias, respuesta/golondrina, olas, canción, decir, contar/Cupido, palomita, encender, trascender/aroma de flores, naranjo, enseñar canciones/sirena, hacer llorar, servir de memoria/besos de mujer, levantar, despartar/remolino, viento, migrar/golondrinas, resonar, pasar/canción, quejarse/león,

rayar, dar sus rayos/sol, salir/luna, sol, claveles, Tres Marías y Tres Reyes, tener
hombres valientes/Cañón de Picardías, Cuencamé): 67/78(85.90%)
“Saber” (Saber: el destino de las personas, situaciones/Dios, astros): 9/78(11.54%)
“No poder” (no poder: volar/gallo): 1/78(1.28%)
“No saber” (no saber: de mujeres/caballo): 1/78(1.28%)