



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE  
MEXICO

---

---

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

En - canto de Sirenas: La Petenera

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN ETNOMUSICOLOGIA

P R E S E N T A

LÉNICA REYES ZÚÑIGA

DIRECTOR DE TESIS: DR. GONZALO CAMACHO



MEXICO, D.F.

2008



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.

## **DEDICATORIA**

A mis padres.

A mi hermana Emilia, por estar conmigo en todo, por las vivencias,  
risas, llantos y por el gran cariño que está entre nosotras.

A Gonzalo y Lizette, por su invaluable cariño, apoyo y amistad; por  
formar parte de mi vida.

## **AGRADECIMIENTOS**

Escribir esta sección es tal vez una de las partes más difíciles de escribir. Hay tantas personas a las que quisiera agradecerles por darme su apoyo, su paciencia, amistad y cariño para que esta tesis pudiera cobrar vida, que las palabras no alcanzarían para darles justicia.

A Gonzalo Camacho, por todo su tiempo, guía, su paciencia, sus consejos y enseñanzas. Por su lectura cuidadosa y su apoyo para que pudiera sortear los problemas que se fueron presentando a lo largo de la creación de este trabajo. No hay palabras que describan mi agradecimiento.

A Emilia Reyes, por creer en mí siempre, por escucharme, por sus comentarios, por apoyarme en todo, por su ayuda en la escritura y lectura.

A Lizette Alegre, por su gran apoyo, ayuda, sus desvelos, solidaridad y su amistad invaluable.

A Salvador Rodríguez, por su tiempo, sus comentarios y su gran escucha.

A Alonso Posada, por su lectura y comentarios, por su ayuda, por su compañía en este trayecto.

A Rafael García Vera y Sergio Peña por su amistad y su gran ayuda con las partituras.

A Francisco García, por su invaluable ayuda en los asuntos cibernéticos.

A Hans Saettele por su lectura y valiosos comentarios a mi trabajo, por darme ánimos a continuar a construir camino en este terreno.

A Adriana Isla por su sabiduría.

A mis sinodales Dr. Felipe Ramírez Gil, Dr. Julio Viguera y al Mtro. Miguel Ordoñez por su lectura y comentarios valiosos.

Al Seminario de Semiología Musical: Susana González, Mario Stern, Yanna Hadatty, Juan Carlos Zamora, por ayudarme a construir las bases de este trabajo y por su amistad.

A Gonzalo Sánchez por su amistad y por ser un gran compañero de clases.

A Jorge Moreno por su apoyo y guía en los trámites.

A mi escuela, la Escuela Nacional de Música y

A la UNAM, por hacer posible todo esto.

A todos aquellos que me ayudaron de alguna forma a hacer posible la realización de esta tesis. Gracias.

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>1. ETNOMUSICOLOGÍA Y PSICOANÁLISIS.....</b>	<b>5</b>
1.1 Trazando un vínculo entre la etnomusicología y el psicoanálisis.....	6
1.2 Una lectura de la música desde el marco del psicoanálisis: la música como lenguaje.....	9
1.3 La divergencia con las teorías de la comunicación.....	11
1.3.1 <i>Significante vs. significado</i> .....	12
1.4 El sujeto y el lenguaje.....	17
1.5 El lazo social y el Otro.....	21
1.5.1 Desplazamiento y condensación.....	22
1.6 Una propuesta metodológica.....	23
1.6.1 Metáfora y Metonimia.....	24
1.6.2 Análisis Paradigmático de Nicolás Ruwet y Jean-Jacques Nattiez.....	27
1.6.3 ¿Un Análisis Paradigmático Musical Lacaniano?.....	28
<b>2. LA PETENERA Y SUS ANTECEDENTES.....</b>	<b>30</b>
2.1 Aspectos históricos.....	31
2.2 La Petenera española.....	34
2.3 Aspectos generales de La Petenera en México.....	43
2.4 La Petenera Huasteca.....	49
2.4.1 Análisis textual.....	49
2.4.1.1 Forma: La Copla.....	50
2.4.1.2 La Rima.....	50
2.4.2 Características musicales generales.....	54
2.4.2.1 Ocasiones performativas.....	56
<b>3. LAS SIRENAS Y SU INTERPRETACIÓN.....</b>	<b>58</b>
3.1 Antigüedad: Oriente, Grecia y Roma.....	60
3.1.1 Oriente.....	60
3.1.2 Grecia y Roma.....	63
3.2 Edad Media.....	67

3.3 Culturas germánicas.....	70
3.4 Edad Moderna: Renacimiento, el descubrimiento de América y Barroco, Siglo XIX.....	72
3.4.1 Barroco.....	72
3.4.2 Siglo XIX.....	73
3.5 Las Sirenas en México.....	74
3.5.1 Mundo prehispánico y Colonial.....	74
3.5.1.1 Chalchiuhtlicue.....	74
3.5.1.2 Acíhuatl.....	74
3.6 Edad contemporánea: mitos actuales.....	75
3.6.1 Cultura Totonaca.....	75
3.6.2 Otomíes.....	75
3.6.3 Tepehuas.....	76
3.6.4 Tojolabales.....	77
3.6.5 Nahuas del sur de Veracruz.....	78
3.6.6 Zoques de Chiapas.....	78
3.6.7 Nahuas de la Sierra Norte de Puebla.....	78
3.6.8 Tlaxcala.....	79
3.6.9 Nahuas de la Huasteca Potosina.....	81
3.7 Temas de la Petenera.....	83
3.7.1 La mujer inalcanzable.....	84
3.8 Algunos aspectos de la teoría psicoanalítica lacaniana sobre la sexualidad .....	85
3.8.1 Lo Ominoso.....	89
3.8.2 La Sirena ¿representante de la histeria?.....	92
<b>4. ANÁLISIS PARADIGMÁTICO.....</b>	<b>96</b>
4.1 Precisiones teóricas.....	96
4.1.1 Paradigma.....	96
4.2 Descripción del análisis paradigmático aplicado a La Petenera.....	98
4.2.1 Corpus de transcripciones.....	98
4.2.2 Desarrollo del Análisis Paradigmático.....	100
4.3 Explicación de los paradigmas encontrados.....	104

4.3.1. Canto.....	104
4.3.1.1 Paradigmas del grupo de los versos.....	104
Paradigma I.....	106
Sub- paradigma Ia.....	106
Sub-paradigma Ib.....	107
Sub-paradigma Ic.....	108
Sub-paradigma Id.....	109
Paradigma II.....	110
Sub-paradigma IIa.....	110
Sub-paradigma IIb.....	111
Paradigma III.....	112
Paradigma IV.....	112
Paradigma V.....	113
Paradigma VI.....	114
4.3.1.2 Paradigmas del grupo del “Ay la la la”.....	115
Paradigma I-b- Ay la la la.....	116
Paradigma II-b – Ay la la la.....	118
Paradigma III – b – Ay la la la.....	118
Paradigma IV- b – Ay la la la.....	119
<b>RESULTADOS.....</b>	<b>121</b>
A modo de conclusión.....	126
Nuevas interrogantes.....	127
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>129</b>
<b>FUENTES ELECTRÓNICAS.....</b>	<b>140</b>
<b>FUENTES SONORAS.....</b>	<b>141</b>
<b>ANEXO: TRANSCRIPCIONES.....</b>	<b>142</b>

## **INTRODUCCIÓN**

La tesis principal de esta investigación sostiene que la música está estructurada como un lenguaje y por ende puede ser analizada de manera formal como tal. Es así como se aborda de modo general al son huasteco La Petenera, que es estudiado para encontrar sus estructuras subyacentes y por medio de ellas interpretado a partir de elementos formales del análisis de las estructuras del lenguaje. Con este método no sólo se intenta encontrar elementos que permitan descifrar las particularidades lógicas y semánticas de este particular son, sino que además se pretende vincular dos disciplinas que por lo general han trabajado de manera paralela temas coincidentes, pero sin tocarse casi nunca. Me refiero a la disciplina de la etnomusicología y al psicoanálisis, en específico al de corte lacaniano.

Existen Peteneras españolas pero además hay también Peteneras en diferentes estados de la República Mexicana. Dado que en cada región se sostienen significaciones diferentes a partir del contexto social específico en que se gestan, la presente investigación se centrará en la definición de las características y significaciones particulares de la Petenera huasteca.

Para lograrlo, la pregunta eje que se siguió en el trascurso de esta investigación fue:

¿La Petenera contiene en su estructura musical y lírica elementos que la puedan equiparar al concepto de lenguaje propuesto por Jacques Lacan?

A esta pregunta le surgió una secundaria que ayudó a responder la primera:

¿Cuáles son los elementos musicales y literarios variantes y no variantes de las versiones de las Peteneras huastecas?

A partir de estas preguntas se propuso una hipótesis inicial:

Si los versos de las Peteneras huastecas tratan una serie de temáticas definidas -mujer inalcanzable, sirenas, marinos, viajes- y éstas siempre son acompañadas por una serie de características musicales definidas (giro armónico modal, por ejemplo), entonces podríamos decir que tanto las temáticas como las características musicales funcionan como significantes, cuya suma adquiriría en la lectura el carácter de representación<sup>1</sup> en una lógica de cadena de significantes con movimientos metafóricos y metonímicos y por ende una significación particular, mostrando así la relación de la música con el lenguaje.

De manera formal, se analizaron los procesos de estructuración de la Petenera para encontrar sus estructuras musicales y literarias representativas. Como método de análisis etnomusicológico se utilizó el análisis paradigmático propuesto por Jean Jacques Nattiez y Nicolás Ruwet, por medio del cual se encontraron las estructuras invariables y variables del son y a partir de éste se determinaron las lógicas estructurales del mismo. De la misma manera, se buscó encontrar una relación entre las formas musicales de la Petenera con su texto, analizando así la lírica y los contenidos simbólicos de ésta.

En el abordaje de los componentes de la Petenera, detectados a partir del análisis paradigmático y de la lírica y su semántica, se encontraron las lógicas de relación entre todos esos elementos. Es por ello que se menciona en la hipótesis que éstos se conciben como significantes

---

<sup>1</sup> Entiéndase como representación el producto del trabajo que el humano realiza con los elementos del mundo, de tal suerte que la conjunción de estos elementos adquiera un sentido nuevo.

que se relacionan entre sí al modo de los elementos de significación en el lenguaje. Fue analizando tanto los elementos significantes en su especificidad como el lugar y la función que desempeñan en relación con los otros significantes que se buscó una interpretación generalizada de la Petenera huasteca para determinar su significación específica, que le otorga una particularidad concreta frente a otras Peteneras.

De manera concreta, la metodología utilizada para llevar a cabo esta investigación contempló los siguientes aspectos:

- Recolección de ejemplos grabados de Peteneras para conformar un corpus tanto musical como textual (coplas).
- Debido a que la Petenera huasteca pertenece a la música de tradición oral y no se contaba con ninguna partitura, se realizaron las transcripciones correspondientes al material recolectado.
- Una vez realizadas las transcripciones se realizó el análisis paradigmático musical, que consiste en encontrar patrones constantes en una pieza, determinando una cierta estructura. Este comprendió los siguientes aspectos:

a) Melódico: Buscando frases o líneas melódicas que predominen en el son

b) Armónico. Analizando las funciones armónicas, poniendo atención de manera especial en las cadencias modales que utiliza

- En cuanto a análisis de texto, se indagaron las temáticas de la Petenera.

- Aplicación de los conceptos de significante, representación, metáfora y metonimia, a partir del cuerpo teórico desarrollado por Jacques Lacan.
- Articulación de los resultados de los análisis de texto y de los elementos musicales de la Petenera Huasteca para encontrar su relación.

Esta tesis está conformada por cuatro capítulos. En el primero se hacen las precisiones teóricas y metodológicas que conformaron la investigación. En el segundo capítulo se exponen los antecedentes de la Petenera: en él se habla de su pariente, del cante jondo La Petenera y los rasgos tan comunes que comparten ambos; también se habla de las características generales de la Petenera en el resto de la República Mexicana y por último se comentan los aspectos musicales y líricos generales de la Petenera Huasteca. En el tercer capítulo se hace un recorrido histórico del personaje principal de la Petenera huasteca: la Sirena, destacando los aspectos que la hacen ser un personaje mítico universal; esto se hace para poder exponer la interpretación psiconalítica sobre la Sirena, haciendo toda una lectura a este personaje desde los conceptos freudianos-lacanianos. Por último, en el capítulo cuatro se describe detalladamente el método utilizado en el análisis de las estructuras musicales de la Petenera, hilando toda la argumentación hacia las conclusiones finales que muestran la efectividad de nuestra hipótesis.

## **1. ETNOMUSICOLOGÍA Y PSICOANÁLISIS**

Este capítulo abordará el marco general desde donde se realiza la presente propuesta de trabajo que vincula a dos disciplinas: la etnomusicología y el psicoanálisis lacaniano. Este vínculo se efectuará a partir del estudio de un son huasteco: la Petenera, estableciendo nuevas posibilidades metodológicas en el estudio de las estructuras musicales. En un sentido más específico, la metodología creada a partir de esta relación combina el análisis paradigmático usado en los estudios etnomusicológicos y musicológicos con los conceptos de metáfora y metonimia manejados en la teoría lacaniana. Esta relación permite abordar a la música como un lenguaje -en el sentido lacaniano- y ser tratada también como una expresión de contenidos del orden de lo inconsciente, tal como ocurre como toda obra de arte pues, como veremos en este trabajo, presenta los mismos procesos<sup>1</sup>. La Petenera es un ejemplo de cómo operan estos procesos tanto en sus estructuras musicales como en la lírica que contiene. Para llegar hasta ese punto, sin embargo, se considera pertinente trazar de manera detallada el vínculo bosquejado en este texto con respecto a la disciplina de la Etnomusicología y el marco teórico del psicoanálisis lacaniano.

En este capítulo se propone una de nuestras premisas fundamentales, a saber: que la música es un lenguaje, dado lo cual puede ser abordada de manera rigurosa a partir de los elementos pensados para este fin desde las disciplinas interesadas en las estructuras del lenguaje, siendo una de ellas el psicoanálisis. Sin embargo, para ello se requiere una

---

<sup>1</sup> El análisis que se propone en esta tesis es del orden de lo estructural, y buscará procesos específicos en una lectura de los contenidos del son. Serán estos procesos los que serán leídos a la luz de dos conceptos que funcionarán aquí como operativos: la metáfora y la metonimia. Esta mención es pertinente, pues no se abordará aquí sino de manera tangencial el concepto de sublimación, concepto que ha sido comúnmente trabajado desde el psicoanálisis para pensar a la obra de arte. Lejos de cancelar la utilidad del concepto de sublimación, se considera aquí sin embargo que un análisis formal de carácter estructural de los elementos presentes en el texto musical puede aportar mucha luz a la interpretación de la obra de arte, y por ello se buscó ahondar en esta vía de lectura.

introducción al planteamiento de la música como lenguaje, esta noción no es nueva en el campo de la Etnomusicología y la Musicología, pues ha sido trabajada ya desde distintas perspectivas que serán referidas más adelante. El planteamiento en esta investigación difiere del concepto de lenguaje utilizado en dichas lecturas, en las que el lenguaje se enmarca en el campo comunicacional. Antes bien, se considera que el lenguaje funciona en términos representacionales para el sujeto, esto es, el lenguaje representa al sujeto, y por ello es que es allí donde se despliegan sus contenidos subjetivos<sup>2</sup>.

### 1.1 Trazando un vínculo entre la etnomusicología y el psicoanálisis

El presente trabajo implica una lectura de la obra musical como punto de anclaje en el que se juegan tanto elementos del sujeto<sup>3</sup> -ese que es único e irrepetible-, como elementos de lo social, espacio que es conformado por los individuos pero que a su vez conforma al sujeto en tanto que lo sumerge en las estructuras del lenguaje y las significaciones. El planteamiento es, entonces, que el psicoanálisis, disciplina de lo constituyente y constitutivo, en donde lo inconsciente aparece como una parte de lo humano, puede servir también para dar cuenta de procesos musicales en tanto que forman parte de ese acervo de la humanidad. Sigmund Freud, padre del psicoanálisis, dejó como legado textos referentes a aquello que pertenece a la esfera de lo íntimo, pero siempre logró insertarlo en un mundo mucho más amplio. Obras fundamentales, como *Tótem y tabú*, *Psicología de las masas*, *El malestar en la cultura*, entre otras, son a nuestro parecer, puntos de referencia obligada para el estudioso de la etnomusicología, pues estas obras plantean una relación del ser humano con el mundo desde una perspectiva distinta a las

---

<sup>2</sup> Esto es, el lenguaje no significa al sujeto (lo “comunica”), sino que lo representa (“lo evidencia, lo muestra”).

<sup>3</sup> *Cfr.* Chemama, 1996: 424

disciplinas sociales que no debe ser ignorada. En todos esos textos, el autor cuestiona el enfoque racionalista imperante en las disciplinas sociales, que ignora el papel de lo inconsciente en los fenómenos sociales y artísticos.

Para el etnomusicólogo, esta perspectiva puede ser útil en tanto que le interesa precisamente el vínculo entre las manifestaciones musicales y el entorno social desde donde emergen, que no está desmarcado de los procesos subjetivos que acaecen al sujeto que las produce.

Es bien sabido que la etnomusicología es una disciplina que ha tenido una disposición interdisciplinaria y, por lo tanto, puede hacer uso de distintas herramientas teóricas para lograr sus objetivos. En específico, en lo relativo al enfoque de esta investigación, sabemos que existen trabajos etnomusicológicos que consideraron importante abordar el carácter subjetivo de la música. Por ejemplo, Curt Sachs en su libro *Musicología Comparada* (1967), hablaba ya de la dimensión psicológica como parte del estudio de los fenómenos musicales. Por otro lado, Mantle Hood en el *Journal of the American Musicological Society*, nos dice: “La [etno]musicología es la ciencia que estudia la música como fenómeno físico, psicológico, estético y cultural. El [etno]musicólogo es un experto cuyo objetivo primordial es el conocimiento de la música. (1957:2)”<sup>4</sup>. Recordemos además que existen trabajos musicológicos que abordan a la música desde la psicología cognitiva, como los estudios de John Blacking y John Sloboda<sup>5</sup>

Como antecedente teórico al tema propuesto en esta investigación, tenemos en cuenta que a partir de 1950 se fueron incrementando los estudios etnomusicológicos vinculados con la antropología y la lingüística,

---

<sup>4</sup> Myers, en Cruces 2001: 27

<sup>5</sup> Cfr. Blacking, c2006 ; Sloboda, 1985, 2005

utilizando especialmente un enfoque semiótico<sup>6</sup>. En ellos se estudia la música como un símbolo o un sistema de símbolos, sirviéndose para esto de métodos estructurales para el análisis de una cultura. El presente trabajo retoma como referencia estos estudios y se utilizarán como herramientas ciertos aspectos de la teoría psicoanalítica lacaniana, cuya base es, desde luego, la teoría freudiana.

¿Qué nos puede aportar el psicoanálisis a la investigación etnomusicológica? Quizás el aporte más radical sea que proporciona un nuevo abordaje epistemológico al concepto de sujeto. Las culturas del mundo están conformadas por sujetos, y lo social presenta las relaciones entre uno y otro. Freud, a lo largo de sus llamados *Escritos sociales*, explica el papel del sujeto dentro de una sociedad y, podríamos decir también, el papel de la sociedad dentro de un sujeto. Para el psicoanálisis, la concepción del sujeto inmerso en lazos sociales dista mucho del individuo que describen ciertas corrientes de la sociología, como la sistémica; de la filosofía, como las corrientes racionalistas o existencialistas; de la antropología, como la funcionalista o la positivista; o de la psicología, como el *behaviorismo*. En todas ellas encontramos un individuo que toma decisiones autónomas, es un ser racional, se conoce a sí mismo o tiene posibilidades de hacerlo, y se inscribe en una supuesta ética de elección consciente.

A diferencia de esto, para el psicoanálisis, el sujeto no es un ser que se pueda apropiarse a sí mismo como totalidad. Es un sujeto de desconocimiento, siempre sujeto a lo social, sujeto al deseo, a prohibiciones, a lo simbólico y al inconsciente. “Sujeto” es verbo o adjetivo,

---

<sup>6</sup> Cfr. Boilés, 1973; Nattiez, 1997; Pelinski, 2000; Arom, 2001; Camacho, 1996, 2003; Alegre, 2004

nunca sustantivo<sup>7</sup>. Esta distinción lingüística y epistemológica habla del papel del sujeto dentro de una sociedad y marca la diferencia de enfoque o paradigma que esta disciplina propone y que nos lleva a ámbitos de la realidad humana que no habían sido contemplados por otras ciencias.

Antes de continuar es necesario hacer una aclaración sobre aspectos básicos del psicoanálisis. Usualmente hay una tendencia errónea a plantear dualismos como irracional-racional, animal-civilizado, y colocar en un mismo sitio al inconsciente como lo irracional o animal y a lo consciente como lo racional o civilizado. Sin embargo, el inconsciente propuesto por el psicoanálisis no se equipara en lo absoluto con estas concepciones. El inconsciente es una instancia, un lugar. Es, claro, una categoría para referirse a eso desconocido que habla en el sujeto, sin atribuirle escalas valorativas.

## **1.2 Una lectura de la música desde el marco del psicoanálisis: la música como lenguaje**

En todas las culturas del mundo, la música ocupa papeles muy importantes en la vida social. Siguiendo a Jean Molino (1995), “la música es un hecho social total”, pues ésta contribuye a la organización de una sociedad y de sus instituciones, donde se incluyen los aspectos más íntimos del humano. En algunos lugares es utilizada como vehículo de comunicación con los dioses, como transmisora de conocimientos y de tradiciones, y como un elemento capaz de curar enfermedades atribuidas a los espíritus. Los griegos asociaban sus distintos modos musicales con una cualidad moral determinada o un carácter específico, Platón menciona, por ejemplo, que el modo dórico estaba asociado al valor, a lo

---

<sup>7</sup> Téngase en cuenta que nociones como simbólico, imaginario, deseo, prohibiciones y sujeto, tienen connotaciones específicas en el cuerpo conceptual del psicoanálisis y que difieren en contenidos epistemológicos de las categorías utilizadas en antropología.

viril, a lo austero<sup>8</sup>. En la mayoría de las culturas de tradición oral del mundo, la música se utiliza, entre otras cosas, para los ritos de curación o purificación con cantos y con instrumentos musicales. En sociedades como la nuestra, por ejemplo, la música es apreciada sobre todo porque produce e intensifica emociones, provoca imágenes o recuerdos tanto en los compositores e intérpretes, como en los oyentes.

Desde la teoría psicoanalítica se pueden hacer otras lecturas del hecho musical. Freud sostiene que el arte surge como necesidad de conjuro y que en nuestra cultura es a través de la creación artística donde el sujeto puede encontrar la satisfacción de sus deseos prohibidos sin violentar la estructura social; es el lugar donde la omnipotencia de los pensamientos -rasgo infantil común a todos los seres humanos- puede permanecer, ser aplaudida y reconocida socialmente.<sup>9</sup> Dicho de otra forma, el objeto artístico en tanto creación surge como resultado de la sublimación, es decir de la desviación de las pulsiones sexuales hacia la creación de un objeto socialmente valorado<sup>10</sup>.

Siguiendo con esta línea de reflexión –esta vez desde el marco lacaniano-, puede decirse que el arte, en este caso la música, aparece como una metáfora del lenguaje inconsciente, y, como mostraremos más adelante, está estructurada como un lenguaje. La música es un lugar de lo subjetivo innombrable, existe en tanto que el lenguaje no es capaz de nombrar todo lo que existe, llevando al lenguaje más allá de los límites. De

---

<sup>8</sup> Cfr. Platón, 2003:64

<sup>9</sup> “Sólo en un ámbito, el del arte, se ha conservado la ‘omnipotencia de los pensamientos’ también en nuestra cultura. Únicamente en él sucede todavía que un hombre devorado por sus deseos proceda a crear algo semejante a la satisfacción de sus deseos, y que ese jugar provoque - merced a la ilusión artística- unos afectos como si fuera algo real y objetivo. Con derecho se habla del ensalmo del arte y se compara al artista con un ensalmador. Pero acaso esta comparación sea más sustantiva de lo que ella misma pretende. El arte, que por cierto no empezó como ‘l’art pour l’art’, estaba en su origen al servicio de tendencias que hoy se han extinguido en buena parte. Entre ellas, cabe conjeturar toda clase de propósitos mágicos.”, Freud, 1976, Vol. XIII : 93-94; Cfr. Freud, 1979, Vol. XXI; 1979, Vol. XI.

<sup>10</sup> Se considera importante mencionar el tema de la sublimación aunque no es el propósito de este trabajo ahondar en este concepto tan complejo.

este modo, el arte, y por ende los fenómenos musicales, son representaciones del sujeto del inconsciente.

Para entender esto es importante resaltar la distancia epistemológica del concepto lenguaje en el psicoanálisis lacaniano, donde éste no es un medio de comunicación<sup>11</sup>. No se trata de una noción de lenguaje inserto en un sistema de comunicación -para el psicoanálisis la imposibilidad de la comunicación es inherente a la relación del sujeto con el mundo, con los objetos y con los otros-, sino más bien sería un lenguaje que emerge junto con lo humano, y que lo conforma.

### **1.3 La divergencia con las teorías de la comunicación**

La comunicación es conocida comúnmente como una “facultad” que tiene el hombre para relacionarse con otros hombres. Los hombres se hablan y se dicen cosas. Con sus variantes, las teorías comunicacionales explican que existe un emisor – mensaje- receptor y que con este fenómeno el sujeto puede hacerse entender con otros sujetos.

Pero frente a esas tesis sobre la comunicación, Freud ya había demostrado que el sujeto no es dueño de su propio discurso -esto lo pudo mostrar de manera excelente en *Psicopatología de la vida cotidiana*, (1901) con su trabajo sobre los lapsus o con los olvidos-. ¿Por qué plantea el psicoanálisis que el lenguaje no es un medio de comunicación? Para esta disciplina, el sujeto está dividido, escindido, y por esto mismo presenta dos discursos, un discurso consciente y un discurso inconsciente. Ambos discursos se valen del mismo recurso para expresarse: la palabra del sujeto. El psicoanálisis plantea que no hay comunicación humana, porque siempre hay algo que no es escuchado del sujeto -ni por el sujeto mismo- y

---

<sup>11</sup> Dentro de la Semiología Musical existen algunas elaboraciones teóricas que coinciden con la postura de que la música no es un lenguaje comunicacional. Véase Molino, 1995.

que siempre está presente. Aún más, el discurso inconsciente es el discurso que conduce al sujeto en su vida.

El discurso del inconsciente había sido ignorado hasta el descubrimiento de Freud, su gran aporte fue el escuchar y trabajar con este discurso del sujeto del inconsciente: cuando un sujeto habla, está diciendo algo distinto a lo que cree decir y nunca se dirige a la persona a la que le está hablando: siempre su discurso está destinado a alguien más. El intento de comunicarse, de hacerse entender, es fallido, nunca se logra por completo. Lacan nos dice: “Hemos llegado a la noción de que en un discurso intencional donde el sujeto presenta como queriendo decir alguna cosa, se produce algo que supera su voluntad, que se manifiesta como un accidente, una paradoja, incluso un escándalo”<sup>12</sup> Aún más, sabemos que con la palabra no se pueden aprehender las cosas, éstas son inasibles. Esta es la razón por la que decimos que la comunicación es fallida aunque el ser humano no la deje de buscar.

### ***1.3.1 Significante vs. significado.***

Ahora bien, resulta indispensable plantear la teoría del significante desde Lacan, pues sólo así se evidencia por qué, desde los elementos constitutivos del lenguaje, éste no es un medio de comunicación. El psicoanálisis postula una relación intrínseca entre el lenguaje y el inconsciente puesto que remiten a los mismos procesos de relación del hombre con su mundo -procesos, por tanto, que no excluyen los planos con que vivenciamos la cotidianidad, por ejemplo, en el chiste o el lapsus-. Uno de los grandes aportes de Jaques Lacan a la teoría freudiana del inconsciente fue retomar ciertos aspectos de la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure, de quien retomará los conceptos de significante y

---

<sup>12</sup> Lacan, *Seminario 5*, 2003: 53

significado, pero aportando su propia lectura de los mismos y transformando la formulación de la relación entre los mismos.

Lacan otorgará una primacía al concepto de significante que, si bien este concepto lo retoma de Saussure, alcanzará ahora una definición distinta. De la fórmula que Saussure propone:

Significado,           Lacan la invierte y la convierte en:  
Significante

Significante  
Significado

Esta fórmula invertida del signo saussuriano representa a la primacía del significante sobre el significado. Estos dos elementos del signo lingüístico están separados por una barra espesa que impide que se correspondan. Así, el significante rige al significado pues éste último carece de coherencia, pudiéndola adquirir únicamente relacionándose con la red de significantes.

Indudablemente el análisis lingüístico ha evolucionado después de F. de Saussure gracias a la descripción separada del orden de los significantes (semiología) y del orden de los significados (semántica), y esta evolución parece confirmar los puntos de vista lacanianos. Pero los semánticos describen relaciones –separaciones o diferencias, combinaciones- al nivel mismo del significado y descubren luego la estructuración en parte autónoma de este último. Con ello se alejan de Lacan, para quien no hay estructuración verdadera sino en el nivel de los significantes. [...] la preocupación de Lacan no es desarrollar la ciencia lingüística, sino examinar el rendimiento, en el análisis del sujeto, de las categorías elementales de la lingüística. Recargando el significante con las categorías supuestamente fuertes y estables (código o cadena de la lengua, sincronía,

etc.) y reservando para el significado, si no las más débiles, al menos las fluentes (habla, sincronía). Lacan instauro la supremacía del significante y acentúa la barra de separación entre significante y significado.<sup>13</sup>

El significante para Lacan es un elemento que, como en la lingüística, “[...] está separado del referente, pero es también definible fuera de toda articulación, al menos en un primer momento, con el significado. [Por ejemplo], (e)l juego con los fonemas, que tiene un valor absolutamente esencial en los niños, muestra la importancia que tiene el lenguaje para el ser humano más allá de toda intención de significar”<sup>14</sup>. En este marco, la relación del humano con el lenguaje no está dada en términos del significado, esto es, con la función de significar, sino más bien con la de representar: el significante representa al sujeto y lo determina<sup>15</sup>. Es allí donde se encuentra la posibilidad de la interpretación psicoanalítica. Por eso Roland Chemama (1996) afirma que más importante que la referencia a la lingüística, sobre el significante cabe hacer referencia a la poética: “Como el poeta, el analista está atento a las múltiples connotaciones del significante, que abren la posibilidad misma de la interpretación”<sup>16</sup>. Debe resaltarse en este punto que “[...] es a partir de su efecto de sentido, y sobre todo del papel que juegan en una economía subjetiva, como los elementos del discurso pueden tener valor de significantes”<sup>17</sup>

Como se ha visto, en esta tesis se sigue la lectura de Lacan sobre la primacía del significante y por lo tanto no se busca encontrar significados.

---

<sup>13</sup> FAGES, 1993: 74-75

<sup>14</sup> Chemama, 1996: 402.

<sup>15</sup> La función significante “se habilita por el hecho de que no es la palabra lo que representa, sino precisamente el significante, es decir, una secuencia acústica que puede tomar sentidos diferentes”. (*Ibid*: 404).

<sup>16</sup> *Loc. Cit.*

<sup>17</sup> *Loc. Cit.*

Con lo que sí se trabaja es con las significaciones que aparecen en la cadena de significantes al interior del son de la Petenera.

La significación se da dentro de una cadena de significantes, cuando hay un corte. En otras palabras cuando una frase termina de decirse. Sólo hasta ese momento se da la significación, por retroacción. Este concepto de la significación es pues, con el que daremos sentido a la lectura de las estructuras musicales.

Para Lacan el lenguaje es una estructura configurada por significantes<sup>18</sup>, en donde la unidad mínima de significación es la frase: STE + STE + STE + STE y donde la significación corre bajo la cadena de significantes, que adquiere sentido cuando se le asigna una puntuación, un corte.

Por ejemplo, si empiezo una frase, no comprenderán ustedes su sentido hasta que la haya acabado. Es del todo necesario – ésta es la definición de la frase – que haya dicho la última palabra para que comprendan dónde está la primera. Esto nos proporciona el ejemplo más tangible de lo que se puede llamar la acción *nachträglich* [retroactiva] del significante. Precisamente es lo que les muestro sin cesar en el texto de la propia experiencia analítica, en una escala infinitamente más grande, cuando se trata de la historia del pasado.<sup>19</sup>

La línea de significantes está en el plano temporal y, por tanto, es infinita. El plano espacial también está presente: cada significante de la cadena enunciada, a su vez, puede asociarse con otros significantes.

Como ya lo he enunciado varias veces a lo largo de los años precedentes, las características del significante son las de la existencia de una cadena

---

<sup>18</sup> Cfr. Lacan, 2003, *Seminario 5*:11-144

<sup>19</sup> *Ibid*:17

articulada, que, añadido en este artículo, tiende a formar agrupamientos cerrados, formados por una serie de anillos que se enganchan unos con otros para constituir cadenas, las cuales a su vez se enganchan con otras cadenas a modos de anillos.<sup>20</sup>

Los procesos descritos en torno a la dinámica del significante -como la retroacción- son los mismos que acontecen al sujeto mismo, y es por ello que la lógica de la estructura del lenguaje es la lógica misma del sujeto.

Ahora bien, como ya se ha mencionado, en esta tesis se sostendrá que la música está estructurada como un lenguaje, por lo que se intenta vincular los conceptos antes descritos con este nuevo elemento de la música como lenguaje. Queda aquí claro que esta afirmación, al tiempo, difiere sustancialmente de las nociones de lenguaje implicadas en las teorías de la comunicación. Algunas tesis en el campo de la Etnomusicología no están exentas de esta perspectiva.

En la actualidad hay una diversidad de teorías musicológicas y etnomusicológicas que abordan a la música como un lenguaje y como sistema comunicacional. Anthony Seeger, por ejemplo, en su artículo “La Etnografía de la Música” la define así “La música es un sistema de comunicación que comporta eventos sonoros estructurados, producidos por miembros de una comunidad que se comunican con otros miembros”<sup>21</sup>. Leonard Meyer nos dice: “Los compositores e intérpretes de todas las culturas, los teóricos de las diversas escuelas y estilos, los especialistas en estética y los críticos de tendencias muy diferentes están de acuerdo en que la música posee un significado y en que dicho significado se comunica de algún modo a los que toman parte en ella y a

---

<sup>20</sup> *Idem*:33

<sup>21</sup> SEEGER, 1992: [s.n]

los oyentes”<sup>22</sup>. Estos estudios etnomusicológicos, mantienen una visión del sujeto (musical) -llámese intérprete, compositor, audiencia, etc.- que tiene control de su discurso: el músico puede explicar sus intenciones, sus inspiraciones y el público receptor dice saber lo que pasa cuando escucha ciertas ejecuciones musicales, por dar un ejemplo. No obstante, haciendo referencia al lenguaje que hemos querido explicar, hay una dimensión que no puede ser consciente en el sujeto que es determinante para la realización de las prácticas musicales y que no está siendo contemplada por éstos. Si bien hay estudios dentro de la etnomusicología que no conciben a la música como un sistema de comunicación, éstos la abordan desde una perspectiva muy diferente a la que se está planteando aquí.

Articulando este principio psicoanalítico con el tema de la Petenera, tanto en la ejecución como en la percepción musical, se podrá ver que en este son -tomado como caso o ejemplo paradigmático- se llevan a cabo ciertos procesos que tienen que ver con la constitución de cada sujeto, donde lo inconsciente y lo simbólico, lo propio del lenguaje se va transmitiendo subjetivamente. Como se explicó anteriormente, se dice más de lo que se cree y va dirigido siempre hacia alguien más. Entra en juego la transmisión significativa y las representaciones que están en cada sujeto, que son siempre del orden de lo inconsciente. En los capítulos siguientes se intentará demostrarlo.

#### **1.4 El sujeto y el lenguaje.**

Es por vía del vínculo entre la estructura del lenguaje y el sujeto desde donde se plantea precisamente la cuestión del lazo social, marco en el que aparecen las obras musicales que interesan a la disciplina de la etnomusicología, interesada en la relación entre la obra y el entorno social

---

<sup>22</sup> Meyer, 2001:23

que la crea. Porque, ¿de dónde le viene el lenguaje al sujeto? En el proceso de conformación del sujeto, el niño nace enunciado por otros – los padres- y es la lengua de la madre la que lo va introduciendo al lenguaje, la que le otorga los significantes, lo va conformando en un mundo simbólico. El ser humano no nace humano: deviene humano y deviene social en tanto que es hablado.

La transmisión de lo humano comienza en un lugar muy familiar: el hogar. Es en ese espacio donde se constituye el sujeto. Es ahí donde otros – llámese madres, padres, tíos, abuelos – le donan su historia. La vida de un sujeto es escritura, es un relato que se va escribiendo a través de las relaciones y vínculos con los demás que incluso comienza a escribirse desde antes de su nacimiento: en el pasado y las tradiciones, en la historia de los padres y abuelos. La madre dentro del núcleo familiar es quien inicia la asignación de sentido, dándole al nuevo ser toda su historia y valores culturales por medio de la palabra y de sus expresiones de afecto. El bebé responde a esto a través de mensajes que son validados dentro de un proceso de intercambio constante insertándose en el mundo del lenguaje, de lo simbólico, de lo humano. Al nuevo ser se le inscribe – escribe- todo aquel mundo de la madre para que él ingrese en este entorno. Por tanto el primer lazo normalmente lo dan ellas, las madres, las mujeres, las encargadas del espacio de la intimidad, de la escritura en el cuerpo del recién llegado. Después se completa el nudo con la presencia de otro, el hombre (padre, abuelo, tío, padrino, etc.) que introduce al pequeño a la cultura. De ahí en adelante, cultura y sujeto, lenguaje y mirada, escritura y cuerpo, palabra y costumbres, memoria y cosmovisión irán de la mano.

El universo de las culturas, eso que se perpetúa como identidad y ser pasa como historia por medio del lenguaje, ese decir cultural seguirá siendo dicho en el sujeto, quien volverá a hablar de su vida, de su saber, lo

volverá a transmitir. Con ello lo imaginario cobra cuerpo: cuerpo de enunciación mítica, lengua que sostiene lo ancestral. Gracias a esta transmisión se perpetúa el discurso, la identidad e historia de una cultura acompañadas siempre de los sentires y anhelos.

Es en este proceso cuando la lengua materna pareciera tomar prestados los principales aspectos de la música para entrar en relación con el bebé. Se ha observado que desde muy temprano los elementos musicales están presentes en la vida de los individuos. Las mamás, al hablar con sus bebés, en los intercambios prosódicos, utilizan todos los aspectos propios de la música: ritmo, tono, cambios en la dinámica, juegos tímbricos, y demás. Estos aspectos sirven como una forma de transmisión. Así, puede observarse que en este momento fundamental de la conformación del sujeto la música juega un papel, sin duda, determinante. La mamá le habla a su hijo usando diferentes entonaciones y ritmos en la voz, haciendo cambios en la agógica y en la dinámica (cambios en la intensidad y en la velocidad).

Marie-Christine Laznik-Penot (1997) hace referencia al fenómeno: “lengua de la melopea”, explicando que es un momento muy importante en el que el cambio de entonaciones de la voz son las que permiten al bebé registrar los sonidos y por lo tanto los significantes de la madre:

Este fenómeno es, al parecer, universal y se produce casi automáticamente en la mayoría de las personas que se encuentran en una situación maternal frente a un bebé. Son indispensables para que el registro sensorial de este último esté en condiciones de percibir y de registrar los sonidos que le son dirigidos. Sin estas alteraciones, la cadena sonora producida por el enunciado del adulto quedaría inaudible para el lactante y no sería registrable. La psicopatología del lactante nos permite conocer casos- bastante poco frecuentes- donde la madre se dirige a su bebé como

si le hablase a un adulto. Entonces las reacciones del niño parecen indicar que no puede sostener el discurso materno, que tiende a agotarse, ya que la madre no puede dirigir la palabra a su niño [...], la ausencia de esta forma particular del habla tiene como efecto que el niño quede afuera, más allá de todo discurso.<sup>23</sup>

Más adelante, la autora explica que es gracias a los silencios prolongados en este tipo de lenguaje que la madre va confeccionando los cortes que permitirán el surgimiento de la significación. Con el habla de la melopea reconoce la existencia de dos planos opuestos inherentes a toda lengua: la alienación en la melopea materna y la operación de corte que produce la significación. Ambos niveles son necesarios para que el bebé pueda escuchar. La música está formada por sonidos y silencios ordenados por un ritmo. Desde los primeros momentos el bebé entra en contacto con ella, alienándose en el habla sonora con la madre, obteniendo la posibilidad de adquirir la escucha, de oír la falta, el corte, de la ausencia y presencia de los sonidos. Este planteamiento podría arrojar luz sobre el lugar que ocupa la música en el ser humano y explicar las razones de la emotividad que produce su escucha o su creación.

Este sujeto, entonces, inmerso en los procesos de conformación a través de la transmisión del lenguaje –que, se ha visto ya, sostiene de manera integral a la música como parte de la misma articulación- aparece siempre dentro del lazo social: el lazo con el Otro que lo inserta en el orden simbólico, en el orden social. Es de esta forma que la obra del sujeto está impregnada para siempre de este lazo, de donde adviene y al que se encuentra sujetado en su devenir. Es aquí en donde se ubica la relación entre la obra de arte y el sujeto, entre la estructura de esta obra y la estructura del mismo, entre el entorno simbólico y esta obra artística.

---

<sup>23</sup> Laznik-Penot, 1997:44

## 1.5 El lazo social y el Otro

Ahora bien, hablar de un mundo simbólico donde rige el lenguaje es una noción compleja. Jacques Lacan distingue tres registros de relación del sujeto con el mundo: lo simbólico, lo imaginario y lo real. El registro simbólico es el que articula las significaciones sociales de la diferencia y los límites (imponiendo al sujeto una sumisión al lenguaje, esto es, a la imposibilidad de alguna –cualquier- totalidad: el lenguaje, en tanto que es siempre cadena de significantes –nunca se alcanza a decir todo- implica que el sujeto reconozca los límites humanos). El registro de lo imaginario se entiende a partir de la imagen y de las identificaciones. En las relaciones del sujeto con el otro donde siempre se introduce algo ficticio -la proyección imaginaria sobre el otro que le sirve de pantalla-. “Es el registro del yo (*moi*), con todo lo que este implica de desconocimiento, de alineación, de amor y de agresividad en la relación dual”<sup>24</sup>. El registro de lo real es la cosa inaprensible del mundo. Lo real es aquello que no puede ser ni será expresado por ningún lenguaje pero que siempre está presente. Con estos tres registros anudados se puede entender que cada sujeto es real, simbólico e imaginario. Entonces, el humano adviene sujeto al entrar al mundo simbólico, que siempre lo hace a través del plano imaginario, pero siempre con la imposibilidad de alcanzar totalmente al mundo.

Lo que está detrás de esta teoría propuesta por Lacan es su teoría del lenguaje. Para el psicoanálisis lacaniano el lenguaje es siempre el lenguaje del Otro. El Otro es aquella entidad con la que el sujeto se relaciona, y que se origina con aquellos (madre y padre) cuya función conforma el deseo del niño. Esta entidad (Otro) se funde con el orden del lenguaje.

---

<sup>24</sup> Chemama, 1996: 218

Precisamente por ese motivo, Lacan se interesa por los procesos inherentes al lenguaje, en donde tanto el sujeto como el Otro están implicados. Dicha relación aparece evidente en todos los elementos de la estructura del lenguaje, esto es, que tiene manifestaciones diversas. Es en esta línea que se explica que los mecanismos del inconsciente descritos por Freud funcionan de manera similar a los mecanismos del lenguaje. Más aún, es por esta relación intrínseca que Lacan formula que en las formaciones del inconsciente pueden encontrarse de manera llana dos figuras: la metáfora y la metonimia (o condensación y desplazamiento según Freud): “[...] la metáfora y de la metonimia. Esas fórmulas son equivalentes para todo ejercicio del lenguaje y también para aquello estructurante que, del lenguaje, encontraremos en el inconsciente. Son las fórmulas más generales, y la condensación, el desplazamiento y los otros mecanismos que Freud pone de relieve en las estructuras del inconscientes, no son en cierto modo sino sus aplicaciones”<sup>25</sup>.

### **1.5.1 Desplazamiento y condensación.**

En la *Interpretación de los sueños*, Freud (1979, Vol. IV y V) habla de los dos mecanismos del inconsciente que descubrió en el análisis del sueño: la condensación y el desplazamiento. Ya explicamos que Lacan los manejará como equivalentes a sus conceptos de metáfora y metonimia, respectivamente (condensación – sustitución y desplazamiento – combinación).

Para Freud, el desplazamiento es la:

Operación característica de los procesos primarios [el momento en el que ocurre el sueño] por la cual una cantidad de afectos se

---

<sup>25</sup> Lacan, *Seminario 5*, 2003: 89

desprenden de la representación inconsciente a la que están ligados y se ligan con otra que tiene con la precedente lazos de asociación poco intensos o incluso contingentes. Esta última representación recibe entonces una intensidad de interés psíquico sin común medida con la que normalmente debería tener, en tanto la primera, desafectada, queda así como reprimida. Tal proceso se vuelve a encontrar en todas las formaciones del inconsciente.<sup>26</sup>

La condensación es el “mecanismo por el cual una representación inconsciente concentra los elementos de una serie de otras representaciones”<sup>27</sup>, podría decirse que la condensación es una forma particular de sustitución

## **1.6 Una propuesta metodológica**

El objetivo metodológico de este trabajo es articular los usos que Jacques Lacan le da a los conceptos de metáfora y metonimia con un tipo de análisis musical particular: el análisis paradigmático de Nicolás Ruwet y Jean-Jaques Nattiez. La intención es verificar si en la Petenera hay paradigmas musicales que permitan identificar estrategias de creación y definir su interacción con el texto, para así indagar la relación de la música con el lenguaje.

Como primer acercamiento, se abordará en el presente apartado la propuesta de Lacan sobre la metáfora y la metonimia, con el fin de precisar los dos conceptos operativos del presente análisis.

---

<sup>26</sup> CHEMAMA, 1996:97

<sup>27</sup> *Ibid*: 59

### 1.6.1 Metáfora y Metonimia

Es bien sabido que a partir del uso particular que Lacan dio a estas figuras retóricas, pudo sustentar una de sus principales formulaciones: “El inconsciente está estructurado como un lenguaje”. En el *Seminario 5. Las Formaciones del Inconsciente*, dedicó todo un apartado denominado “Las Estructuras freudianas del espíritu” (2003:11-144) a abundar en ambos procesos. Allí relaciona la función del significante con los movimientos metafóricos y metonímicos, mostrando la manera en que el significante está vinculado con los mecanismos del inconsciente. Esto lo logra, fundamentalmente, con el análisis que hace sobre el texto de Freud, *El chiste y su relación con el inconsciente* (1979).

Roman Jakobson<sup>28</sup> fue el teórico quien refirió que la metáfora y la metonimia eran las funciones principales del discurso. Para Jakobson, los dos ejes principales en los que se mueve el lenguaje son el eje paradigmático (de la metáfora) y el eje sintagmático (de la metonimia)<sup>29</sup>. Insistimos en mencionar que para Lacan, la metáfora sería análoga al proceso psíquico llamado por Freud condensación, tal como el proceso psíquico denominado desplazamiento sería análogo a la metonimia. Esta analogía le permite formular que “El inconsciente está estructurado como un lenguaje”, puesto que obedece a sus leyes: la metáfora y metonimia.

La metáfora, refiere, es la sustitución de un significante por otro en un cierto lugar, dando la posibilidad a la creación de nuevos sentidos. Es

---

<sup>28</sup> Cfr. Jakobson, 1986:7-22

<sup>29</sup> *Loc. cit*

gracias a esta posibilidad de sustitución que el mundo se renueva. Lacan dice que la metáfora es fuerza creadora o engendradora<sup>30</sup>.

La posibilidad de un surgimiento metafórico se da cuando hay algo que sustituir “Pero no se trata simplemente de un reemplazo de una palabra por otra: Una ha sustituido a la otra tomando su lugar en la cadena significante, mientras que el significante oculto permanece presente por su conexión (metonímica) con el resto de la cadena”<sup>31</sup> Se insiste en que la sustitución es lo que da la posibilidad de que surjan nuevos sentidos: “La vía metafórica preside no sólo la creación y la evolución de la lengua sino también de la creación y la evolución del propio sentido, quiero decir, el sentido no sólo en cuanto percibido, también en cuanto en él se incluye el sujeto –es decir, el sentido enriquece nuestra vida.”<sup>32</sup>. Así, la creación de sentido es el fin de la metáfora. Por otra parte, la sustitución de significantes presupone el hecho de que cada significante tenga ya un lugar definido en la cadena. En palabras de Lacan:

[...], la noción de sustitución de un significante por otro exige que su lugar esté ya definido. Es una sustitución posicional, y la propia posición requiere la cadena significante, o sea, una sucesión combinatoria. No digo que requiera todas sus características, digo que esta sucesión combinatoria se caracteriza por elementos que yo llamaría, por ejemplo, intransitividad, alternancia, repetición.<sup>33</sup>

Para Lacan, la función metonímica se observa en el transcurso de la cadena significante del discurso y es el resultado de una conexión de significantes cuya asociación está establecida por una relación de contigüidad. “La metonimia se debe a la función que adquiere un

---

<sup>30</sup> Lacan, *Seminario 5*, 2003: 34

<sup>31</sup> CHEMAMA, 1996: 271

<sup>32</sup> Lacan, *Seminario 5*, 2003: 36

<sup>33</sup> *Ibid*: 79

significante S en tanto que está relacionado con otro significante en la continuidad de la cadena significante [...]. Se trata, pues, claramente, de una transferencia de significación a lo largo de la cadena.”<sup>34</sup> Ahora bien, estas combinaciones de significantes a través de la cadena son las que permiten la posibilidad de que pueda surgir la metáfora: la metonimia es la que posibilita la metáfora. “[...] la metonimia es la estructura fundamental en la que puede producirse ese algo nuevo y creativo que es la metáfora. Aún cuando algo de origen metonímico se encuentre en posición de sustitución,[...]. Por decirlo todo, no habría metáfora si no hubiera metonimia.”<sup>35</sup>

En el desplazamiento metonímico sucede lo que Lacan llama el deslizamiento del sentido, lo cual pone de manifiesto la incapacidad de la palabra para aprehender la realidad:

Ahora quisiera indicar en la cadena metonímica otra dimensión, la que llamaré deslizamiento del sentido. Ya les he indicado su relación con el procedimiento literario que se acostumbra designar con el término de realismo [...] todo discurso que aspira a abordar la realidad se ve obligado a mantenerse en una perspectiva de perpetuo deslizamiento del sentido. En ello reside su mérito y también la razón de que no haya realismo literario. En el esfuerzo de ceñirse más a la realidad enunciándola en el discurso, sólo se consigue mostrar lo que añade de desorganizador, incluso de perverso, la introducción del discurso a dicha realidad.<sup>36</sup>

Serán ambas funciones, la metafórica y la metonímica, las que se indaguen durante la interpretación del análisis paradigmático propuesto por Ruwet y Nattiez, que será descrito a continuación.

---

<sup>34</sup> *Ibid*: 78

<sup>35</sup> *Idem*: 80

<sup>36</sup> *Ibidem*: 81-83

### 1.6.2 Análisis Paradigmático de Nicolás Ruwet y Jean-Jacques Nattiez

Nicolás Ruwet (1972) fue uno de los primeros musicólogos que retomó los conceptos de la lingüística estructural para aplicarlos al análisis formal de la música. Ruwet estudió algunas monodias medievales a través de la segmentación de sus componentes: analizaba qué se repetía y qué se transformaba. Los conceptos lingüísticos que Ruwet utiliza en su estudio son los de código y mensaje: para él, código y mensaje son sinónimos de la lengua y el habla que aporta Saussure<sup>37</sup>. Así, para Ruwet, en el código se dan las reglas del funcionamiento de la sustitución y combinación de los elementos de un sistema musical determinado (en su caso, por ejemplo, de una monodia medieval). El mensaje, a su vez, sería el conjunto de ejemplos musicales que emanan de ese código, por ejemplo, el *Liber Usualis*, libro que compila varios cantos gregorianos que se cantaban en los servicios religiosos durante todo el año litúrgico.

A partir del trabajo de Ruwet, el canadiense Jean-Jacques Nattiez (1973) desarrolla toda una metodología para abordar el análisis formal de la música “culta” y la de tradición oral: el Análisis Paradigmático. Esta metodología sigue los principios que usa Ruwet: consiste básicamente en segmentar una pieza musical con base en el criterio de repetición, es decir, que los fragmentos iguales son agrupados de forma vertical y separados de los que son diferentes en otro eje horizontal. Estos fragmentos son reducidos a su mínima expresión a partir de las combinaciones posibles de los elementos que la conforman, extrayéndose así las estructuras paradigmáticas o unidades mínimas que constituyen la obra musical.

---

<sup>37</sup> Para Saussure, la lengua es el conjunto de convenciones necesarias adoptadas socialmente, es la parte social del lenguaje. Frente a ello, el habla es de carácter individual; a través del habla cada persona hace uso distinto de la lengua para expresar sus pensamientos. Cuando varios sujetos coinciden en su habla, se establece o modifica la lengua. Así pues, ambos están relacionados y funcionan de manera recíproca.

La idea de este trabajo es que se aplique la misma metodología al corpus representativo seleccionado para encontrar los puntos de construcción (paradigmas) de la Petenera huasteca. Nattiez afirma que con este análisis se pueden encontrar las reglas de combinación y transformación de las estructuras paradigmáticas que hacen posible la obra musical y conocer, por tanto, la estructura sintáctica de la pieza. Una vez encontradas estas reglas, se puede llegar a conocer la gramática musical de un estilo, de un género, de un autor, y demás, aunque cabe hacer la aclaración que esto último no es la pretensión de esta tesis.

### **1.6.3 ¿Un Análisis Paradigmático Musical Lacaniano?**

El método del análisis paradigmático de Nattiez y el de Ruwet proporcionan al análisis formal de la música numerosas herramientas de estudio que han enriquecido varios trabajos etnomusicológicos<sup>38</sup>. En nuestro país existen ya investigaciones que han usado este tipo de análisis<sup>39</sup>. Sin embargo, pensamos que se podría enriquecer con la teoría lacaniana y obtener resultados que no se habían contemplado antes.

Estos resultados son, como se verá en el desarrollo de la tesis, que dado que la música es un lenguaje, ésta puede ser abordada rigurosamente con los mismos instrumentos que tradicionalmente se utiliza para las obras artísticas con estructuras formales del lenguaje. Los alcances de esta tesis llevan a enriquecer el bagaje de herramientas metodológicas con las que es posible estudiar las estructuras musicales. Si bien esto ya ha sido planteado en el campo de la etnomusicología, el alcance último que se infiere del uso de conceptos psicoanalíticos es que

---

<sup>38</sup> Cfr. Nattiez, 1997:7-20; Nattiez, 1990; Pelinski, 2000: 43-72 y Arom, 2001: 203-232.

<sup>39</sup> Cfr. Alegre, 2004: 113-175; Camacho y González, inédito

en la música se encuentran los mismos procesos que se pueden ubicar en el resto de las formaciones del inconsciente y que, en su último estadio, llegan a conformar lo que se ha dado en llamar un proceso sublimatorio.

Mi propuesta a desarrollar es tomar un corpus musical específico y realizar un análisis paradigmático como tal, pero leyendo sus combinaciones y sustituciones a la manera en que Lacan aborda el estudio de las leyes significantes: metáfora y metonimia. En este capítulo he dejado claro que considero a la música como un lenguaje y que pretendo hacerla compatible a los conceptos que Lacan maneja, donde la música se pueda ver como una manifestación del inconsciente que sigue las mismas leyes del significante como cualquier otra producción. El análisis de Lacan muestra el funcionamiento de las leyes significantes de un discurso dado. Así pues, el ejercicio será hacer una lectura similar con un ejemplo musical.

Una vez definido el marco teórico y explicado la metodología empleada, se proseguirá a exponer los antecedentes generales del son La Petenera para mostrar los elementos que consideramos pertinentes para efectuar todo el análisis propuesto.

## **2. LA PETENERA Y SUS ANTECEDENTES**

El presente apartado da cuenta de las características históricas de las que surgió La Petenera huasteca y habla de las características generales musicales que la conforman. Aquí veremos que aunque el origen de este son es incierto, seguramente fue conformado a partir de la música que llegó a nuestro país cuando arribaron los españoles a América y que, en específico, tiene sus antecedentes en las peteneras andaluzas del cante flamenco. Al llegar a la zona de la Huasteca, la música española fue mezclándose con la cultura de la región, dando lugar a las manifestaciones que conocemos hoy día.

Existen Peteneras en varias regiones de México, en España y en algunos países de América Latina. Cada una de estas versiones tiene elementos característicos propios correspondientes a su zona geográfica y cultural. Sin embargo, un tema recurrente en las coplas de todas las Peteneras es el lamento por la mujer inalcanzable. La Petenera en la Huasteca se fue amoldando a la tradición musical de esta región para interpretarse con instrumentos propios: actualmente, violín, jarana y huapanguera. También hubo cambios importantes en los textos de las coplas, pues además de la mujer, la Petenera al llegar a la Nueva España, en especial en la zona de la Huasteca, se incorpora la temática de la Sirena, los marineros y las aventuras de éstos. En cuanto a la música, las Peteneras huastecas emplean recursos armónicos característicos, que van marcando cierta diferencia con respecto a la mayoría de los sones huastecos, por ejemplo, el uso de cadencias modales y la alternancia de la tonalidad menor con su relativo mayor.

## 2.1 Aspectos históricos

La región Huasteca comprende los estados de Tamaulipas, Veracruz, San Luis Potosí, Puebla, Hidalgo y Querétaro, algunos autores como Álvarez Boada (1997) incluyen a Guanajuato. El origen del nombre "Huasteca" proviene de uno de los grupos que habitaron esta región desde tiempos prehispánicos: los huastecos o teenek. Este grupo fue tan importante que llegó a abarcar casi toda la región antes mencionada "Los Huastecos ocuparon fundamentalmente la amplia faja costera que se extiende desde Soto la Marina hasta el río Cazones, pero en su expansión territorial ocuparon también parte de San Luis Potosí, Querétaro, Veracruz, Hidalgo y posiblemente lugares de Puebla"<sup>1</sup>

Además de esta cultura, en esta región habitaron pames, nahuas, otomíes, tepehuas, totonacos y población negra, entre los que se mantenía un importante intercambio cultural, social y económico. A la llegada de los españoles, como en el resto del país, se introdujeron numerosos elementos culturales que fueron adoptados por estos grupos. Actualmente continúa esta fuerte mezcla cultural que se traduce en una riqueza de manifestaciones, tradiciones musicales, dancísticas, gastronómicas, etc. Desde entonces, estos grupos conviven junto con la población mestiza.

En cuanto a la música, el son huasteco constituye una de las expresiones más características de esta región. En ellas, como ya lo indica Eduardo Bustos<sup>2</sup>, podemos notar una mezcla de elementos prehispánicos, españoles y africanos. En el país el son aparece desde los siglos XVII y XVIII y surge como una expresión de la nueva identidad del mexicano. Sus elementos principales son el canto y el baile: "principia siempre con un trozo instrumental, [...]; sigue el canto con diversas formas estróficas o de

---

<sup>1</sup> Piña Chan, 1967: 83

<sup>2</sup> Bustos, 1997: 189

simple copla, alternando muchas veces con estribillos y con la parte instrumental, en la cual se bailan y ejecutan múltiples mudanzas o se zapatea...”<sup>3</sup>

Por un lado, encontramos al son de costumbre, los minuets y canarios, y otros géneros utilizados principalmente en ceremonias religiosas y en los ciclos agrícolas. El Huapango, en cambio, se vincula al ciclo de vida: “Siguiendo su evolución, el son de la Huasteca continúa sirviendo para representar la actividad del hombre, primero en sus labores de trabajo y otros marcados instantes de su ciclo vital, después en sus fiestas, jolgorios, ambiente que ve nacer al huapango”<sup>4</sup> Usualmente se le llama fandango o huapango a la fiesta donde se toca y bailan sones huastecos. Algunos autores coinciden en que la palabra Huapango proviene de la palabra *Cuahpanco* en náhuatl, que significa sobre la tarima o tablado y que por sus características deriva de los bailes españoles, principalmente del fandango<sup>5</sup>. Otros, como Baqueiro Foster (1989), aseguran que es el resultado de la unión de las palabras *Huastecas* y *Pango* (conocido actualmente como Pánuco), cuyo significado sería *el arte de los huastecos*. En la actualidad se han realizado diversos estudios sobre el Huapango, tanto en lo que concierne a la música como al baile, que buscan dar un mayor acercamiento a esta fiesta.<sup>6</sup>

En el Huapango, los sones huastecos son interpretados por un trío, generalmente conformado por hombres: el “trío huasteco”. La jarana y la huapanguera son instrumentos cordófonos que derivaron de guitarras y

---

<sup>3</sup> Mendoza, 1984: 65

<sup>4</sup> Bustos, *op. cit.*: 190

<sup>5</sup> *Cfr.* Saldívar, 1987; Álvarez Boada, 1985, 1986, 1997

<sup>6</sup> *Cfr.* Saldívar, 1987; Baqueiro Foster, 1989; Álvarez Boada, 1985, 1986, 1997; Núñez y Domínguez, entre otros.

vihuelas, las cuales fueron traídas por los españoles durante la Colonia y, en su transformación, adquirieron un carácter regional<sup>7</sup>

La jarana es un cordófono pequeño de cinco órdenes y de cuerdas sencillas, ésta cumple una función armónica que acompaña a la melodía del violín o de la voz; se ejecuta rasgueando las cuerdas, siendo en algunas ocasiones punteada. Su afinación, partiendo del quinto orden es: Sol<sub>4</sub> – Si<sub>5</sub> – Re<sub>5</sub> – Fa#<sub>5</sub> – La<sub>5</sub>.

La quinta o huapanguera es un cordófono similar a la jarana pero de proporciones mayores. Tiene cinco órdenes de cuerdas, generalmente la primera y la segunda sencillas, y dobles la tercera, cuarta y quinta, aunque puede variar de acuerdo a los músicos en particular. Cumple, al igual que la jarana, una función armónica. Su afinación es, partiendo del quinto orden : Sol<sub>3</sub> – Re<sub>4</sub> – Sol<sup>3</sup><sub>4</sub> – Si<sub>4</sub> – Mi<sub>4</sub>.

El violín huasteco tiene las mismas características que el violín occidental. Su afinación es: Sol<sub>4</sub> – Re<sub>5</sub> – La<sub>5</sub> – Mi<sub>6</sub>

Aunque la música comparta las mismas características en la Huasteca, cada estado que la conforma mantiene un sello distintivo: “la música adquiere un toque regional según el estilo de tocarla[...]; es por ello que hay variedad de estilos, cada uno definido por el lugar de origen general o específico. Encontramos los estilos hidalguense, tamaulipeco, veracruzano o bien serrano, panuquero, chiconero.”<sup>8</sup>

La temática de los sones es muy variada: hablan de amor, muerte, alegría, tristeza, etc. El falsete y la improvisación de versos son recursos

---

<sup>7</sup> Contreras, 1988: 129

<sup>8</sup> Bustos, *op.cit.*: 197

muy utilizados. En muchas ocasiones se produce una alternancia o confrontación entre los versadores a través de las coplas improvisadas.

Autores como Vicente T. Mendoza consideran que la mayoría de los sones huastecos tradicionales se derivaron de las formas de la música tradicional española manteniendo inclusive los nombres originales, como El fandanguito, La Malagueña, la Guasanga, y, La Petenera.

Dentro del numeroso repertorio que existe de sones huastecos, La Petenera es uno de los sones más antiguos que se conocen. Tiene características muy particulares que permiten distinguirla de otros, por ejemplo, su armonía, y es difícil de interpretar por el carácter virtuoso y veloz que lleva la melodía ejecutada por el violín.

El origen de este son es un poco incierto. Uno de sus antecedentes más directos es la Petenera andaluza, pieza perteneciente a la música tradicional española.

## **2.2 La Petenera española**

La Petenera española pertenece al repertorio del llamado Cante Flamenco, que incluye canto y baile acompañados de una guitarra. Es un cante de difícil interpretación, de entonación pausada, solemne y dramática que está basada en el modo frigio (modo de mi). La Petenera está muy diferenciada de otros palos del flamenco y es uno de los que más polémica ha generado a través de la historia de este gran sistema musical.

Entre los estudiosos del flamenco existen muchas versiones sobre este género y no es objetivo de este trabajo profundizar en este tema, antes

bien este apartado podrá aspirar sólo a dar una pequeña introducción al tema.

Se dice, por ejemplo, que Estebanez Calderón (1831) menciona por primera vez la palabra *petenera*. Ahí, el autor describe una fiesta en Triana, barrio de Sevilla, en la que una cantaora llamada Dolores entonaba coplas llamadas “peteneras”: unas seguidillas vivas cantadas con melancolía.

Existe una investigación que es pilar en la bibliografía sobre el cante flamenco de España: “Colección de cantes flamencos, corregidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez”, mejor conocido como “Demófilo”(1881). Sus informantes fueron Juanelo de Jerez y Silverio Franconetti, cantaores que proveyeron mucha información sobre la Petenera. Veamos unos ejemplos de coplas de la Petenera española que Juanelo le dictó a “Demófilo” para su colección:

*Quien te puso Petenera  
no te supo poner nombre,  
que debió de haberte puesto,  
¡niña de mi corazón!,  
la perdición de los hombres.*

*Malhaya La Petenera  
y quien la trajo a esta tierra,  
que la Petenera es causa,  
soleá y más soleá,  
que la Petenera es causa,  
de que los hombres se pierdan.*

*Petenera de mi vida;  
Petenera del corazón;  
por causa de La Petenera,  
soleá y más soleá,  
por causa de la Petenera  
estoy pasando dolor. [...]*

*Er que quiera cantar bien*

*cante cuando tenga pena;  
la misma pena me jase  
cantar bien, aunque no quiera. [...]*

*Del año de las peteneras  
tenemos que acordar,  
que anduvo Pura y Limpia  
en el canasto del pan.<sup>9</sup>*

Para Tomás Andrade de Silva, la Petenera es uno de los cantes andaluces más antiguos y singulares. “La Petenera es uno de los cantes más individualizados y autóctonos del folclore andaluz, al que casi es imposible hallarle una genealogía convincente e indiscutible. No ha inspirado, ni influenciado siquiera, a cante posterior alguno, ya que nace y muere en él mismo, y se ha prestado a varias controversias y discusiones sobre sus orígenes entre teóricos y especialistas”<sup>10</sup>

Su origen ha despertado diversas controversias, unos consideran que su origen es judío: lo comparan a los cánticos de las sinagogas judías españolas aunque otros estudiosos, como García Matos le niegan esta ascendencia. Otra teoría es que la Petenera proviene de un pueblo llamado Paterna de la Rivera, Cádiz y que el nombre de este cante es una deformación del nombre Paterna, donde había una cantaora que era conocida como “La Patenera. Se dice que ella recogió un canto popular del siglo XVIII y le dio su estilo propio. De ahí surgió el cante que llevaba su apodo, apareciendo el término “salirse por Peteneras”. Veamos este verso de Petenera:

Si Cai tiene murallas  
y tiene la salinera,  
a Cai le mira así  
Paterna de la Ribera<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Ríos Ruiz, 1997: 184-185

<sup>10</sup> Andrade de Silva, [s.f.: 79]

<sup>11</sup> El mundo del flamenco: <http://serraniaderonda.com/flamenco/lapetenera.htm>

Otros aseguran que más bien proviene de Málaga. Y aún otros piensan que se engendra en La Habana, Cuba, porque hay una copla de la Petenera que habla de esa región:

En la Habana nació yo  
debajo de una palmera  
allí me echaron el agua  
cantando la Petenera<sup>12</sup>

Antonio Sevillano (1996) retoma la polémica sobre su origen y en su artículo “La Petenera” sugiere que este cante proviene de Paterna del Río en Almería, Andalucía. Hipólito Rossy (1998) en su *Teoría del Cante jondo* asegura que el ritmo y compás de La Petenera corresponde a algunas “villanescas” del S. XVI, aunque va más allá, apoyando la teoría que es de origen semita. Veamos esta versión de Petenera interpretada por Rafael Romero:

Ven acá, remediadora,  
y remedia mis dolores;  
que está sufriendo mi cuerpo  
una enfermedad de amores

¿Dónde vas, bella judía,  
tan compuesta y a deshora?  
Voy en busca de Rebeco,  
que espera en la sinagoga

Al pie de un árbol sin fruto  
me puse a considerar:  
¡qué pocos amigos tiene  
el, que no tiene qué dar!<sup>13</sup>

Existe un registro de una Petenera Sefardí que interpretó Carmen Linares en el espectáculo “Diquela de la Alambra” con esta letra:

---

<sup>12</sup> Glosario del Flamenco:  
[http://www.espanolsinfronteras.com/CulturaEspanola01ElFlamencoA.htm#ANTECEDENTES\\_MUSICALE](http://www.espanolsinfronteras.com/CulturaEspanola01ElFlamencoA.htm#ANTECEDENTES_MUSICALE)  
S

<sup>13</sup> Andrade de Silva [s.f.]: 80

¡Ay que llanto en toa España  
por toas las juderías!,  
cristianos diz que por Cristo  
muchos miles matarían,

Reconquistá Andalucía,  
¡cuantos judíos perdían!  
que por saqueá sus bienes  
¡muchos miles matarían!<sup>14</sup>

López Chavarri (1927), en su libro *Música Popular Española*, sugiere que la Petenera proviene de las canciones con estribillo que cantaban los musulmanes hispanos en romance vulgar, lengua que se hablaba en Andalucía entre musulmanes y cristianos. Estas canciones se popularizaron tanto que toda la gente: nobles, plebeyos, cristianos y moros la utilizaban comúnmente, sobretodo el tipo llamado *zejel*, con la forma *aa bba, cca, etc.*, forma que adoptaron muchos cantos populares españoles, entre ellos, la Petenera.

Análoga es la forma de ‘petenera’ andaluza que tanto se había de popularizar en los tiempos alfonsinos del siglo XIX:

Dos besos tengo en el alma  
que no se apartan de mí;  
(bis)  
el primero de mi mare  
¡niña de mi corazón!,  
el primero de mi mare  
y el último que te dí.  
dos besos tengo en el alma  
que no se apartan de mí.<sup>15</sup>

Como nos lo indica Manuel Ríos Ruiz (1997), muchas de estas coplas se siguen usando en las versiones actuales de La Petenera, donde vemos que siguen siendo de carácter triste y dramático. Según este autor,

---

<sup>14</sup> El mundo del flamenco: <http://www.serraniaderonda.com/flamenco/lapetenera.htm>

<sup>15</sup> López Chavarri, 1927: 24

este cante tuvo su auge en 1881, fecha en que se publicó el libro citado de “Demófilo”.

En cuanto a su forma musical, la Petenera se divide en antigua y moderna, y esta última en corta y larga. Joseph Crivillé I Bargalló (1997) indica que la versión antigua estaba en modo dórico, de carácter anacrúsico, compás de 3/4 y constaba de seis fragmentos cadenciales. También otros mencionan que esta se identifica con la Petenera llamada “La Rubia” un tipo de petenera que se canta sólo en Málaga, conocido así por ser la cantaora “La Rubia” quien la divulgó en esa región.

La versión moderna es la más famosa, como la versión que puso de moda la cantaora “La Niña de los Peines”, tendiendo más bien a la tonalidad menor, desdibujándose la entonación modal, donde el molde poético es de una quintilla. Bargalló comenta la peculiaridad rítmica de este cante: “Puede que su peculiaridad más característica sea la de presentar el ritmo Aksak en la combinación de 3+3+2+2+2, cosa que la personaliza enormemente. Es frecuente en ella la combinación rítmica que se apunta.



Dicha fórmula rítmica, u otras de ella derivadas, simetrizan con las que presenta la Guajira, especie de claro origen antillano.”<sup>16</sup>

Del tipo moderno, la Petenera corta es la más conocida de todas, es de carácter tético, aspecto que la diferencia de otros cantes del repertorio flamenco, es sesquiáltera (6/8 y 3/4) por lo que es muy sincopada; este tipo

---

<sup>16</sup> Criville I Bargallo, 1983: 302

de Petenera no contiene tantos melismas y es muy métrica, haciéndola muy apta para el baile.

La Petenera larga es parecida a la corta pero se canta con mucha más libertad, la melodía tiene más adornos intercalados que imponen muchos cambios de compases, lo que la hace más difícil de bailar. La tonalidad es menor (desdibujándose el modo) y utiliza la modulación a su relativo mayor. Veamos los versos de un ejemplo de Petenera Larga

Ar pie de tu seportura  
-Aaaaayyyyyy-  
ar pie de tu seportura  
mi retrato vi poné  
pa que se entere to er mundo  
-mare de mi corazón-  
pa que se entere to er mundo  
-Aaaaayyyyyy-  
que aquí feneció un querer,  
ar pie de tu seportura  
-Aaaaayyyyyy-  
mi retrato vi poné<sup>17</sup>

El estilo de la petenera moderna pertenece a la forma flamenca llamada Soleá, de hecho hay un estilo llamado soleá petenera.

Por mucho tiempo este cante estuvo considerado como un cante de *mal fario* (mal augurio), tanto que los gitanos se negaban a interpretarlo y cuando escuchaban su nombre se persignaban. Esta superstición alrededor suyo fue alimentándose por varias historias que perduran de forma mítica: se dice que varios de los amantes de Dolores “La Patenera” murieron de forma trágica; también, en 1945, una bailaora llamada Mari Paz murió instantáneamente después de actuar en un acto en el que simulaba el entierro de Dolores “La Patenera”. Reforzado el prejuicio

---

<sup>17</sup> El mundo del flamenco: <http://www.serraniaderonda.com/flamenco/lapetenera.htm>

además, porque sus coplas siempre son de contenido triste y melancólico debidos al mal de amores que causa La Petenera.

Uno de los cantaores que volvió muy popular este cante fue José Rodríguez Concepción mejor conocido como “Medina el Viejo”. Este cantaor gozaba de mucha popularidad e hizo de La Petenera emblema representativo en la década de 1880’s. Muchos autores consideran que él fue quien definió el estilo interpretativo que siguieron utilizando las generaciones siguientes. El cantaor Antonio Chacón reprodujo el estilo de “Medina el Viejo”, no sin darle su sello particular. Sin embargo, fue una mujer quien se apropió de La Petenera: La cantaora sevillana María Pastora Pavón (1890-1969) mejor conocida como “La Niña de los Peines” considerada como una de las voces femeninas más importantes que ha dado el flamenco.

Y fue La Niña de los Peines la voz más divulgadora de las peteneras, pues además de que echaba mano de este cante en sus actuaciones en público casi siempre, grabó por peteneras en todas las casas de discos y con todos sus tocaores: Niño Ricardo, Currito de la Jeroma, Ramón Montoya, Luis Molina, Manolo de Badajoz y Melchor de Marchena, hasta sumar casi una veintena de interpretaciones, siempre siguiendo su concepción del estilo basada en la línea estilística de Medina el Viejo y realizando gracias a sus extraordinarios dones y maestría jonda un cante que ha sido seguido por los intérpretes posteriores generalmente.<sup>18</sup>

Se sabe que la popularidad de este cante fue decayendo por los 40’s, seguramente por la dificultad que implica interpretarlo, aunque años después La Petenera empezó a tener empuje otra vez y cantaores como Enrique Morente, Carmen Linares, Naranjito de Triana, Rafael Romero, Jacinto Almadén se destacaron en su interpretación. Además de esto, hay

---

<sup>18</sup> Ríos Ruiz, 1997: 186

que destacar que La Petenera es un cante que se baila, las bailaoras Soledad Miralles y Rosa Durán han difundido ampliamente su estilo de bailarlo.

La Petenera fue tan popular que incluso inspiró obras literarias, entre ellas el poema *Gráfico de la Petenera* de Federico García Lorca; y *La Petenera* (1928), obra de teatro de Serrano Anguita y Manuel de Góngora, donde se narra la vida de este personaje.

#### Más coplas de Peteneras Españolas:

La Petenera se ha muerto,  
Y la llevan a enterrar,  
Y en el panteón no cabe  
La gente que va detrás...[...]

En el Café de Chinitas  
Dijo Paquito a su hermano  
Soy más valiente que tú,  
Más torero y más gitano,  
Sacó Paquirri el reloj  
Y dijo de esta manera:  
Este toro va a morir  
Antes de las cuatro y media.  
Al dar las cuatro en la calle  
Salieron del Café;  
y era Paquiro en la calle  
un torero de cartel...[...]

El que se tenga por grande  
Que se vaya a un cementerio  
Y verá lo que es el mundo;  
¡es u metro de terreno! [...]

[copla grabada por Pepe el de la Matrona]:

Compañera de mi arma,  
Dices que no siento ná  
Y las carnes de mis huesos  
A pedazos se me van...  
Compañera de mi arma,  
De mi arma compañera,  
Dices                    que                    no                    siento                    ná.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> El mundo del flamenco: <http://www.serraniaderonda.com/flamenco/lapetenera.htm>

### 2.3 Aspectos generales de La Petenera en México

Como ya vimos, aunque no se tenga una referencia exacta, se piensa que en el siglo XVII, La Petenera, junto con otros cantos del repertorio andaluz fue traída por los españoles a México. Este canto fue asimilado por los diversos pueblos del país manteniendo el mismo nombre, pero como sucedió con otras manifestaciones culturales, fue transformado en algo nuevo llamado *son*. No es nuestra intención en este trabajo entrar en la discusión sobre lo que implica la denominación de este género, nos basta, por lo pronto, describirlo como comúnmente se conoce.

Vicente T. Mendoza tiene varios escritos<sup>20</sup> donde menciona la presencia de este son en nuestro país. En ellos sugiere que desde el siglo XVII La Petenera ya se interpretaba en el Coliseo de México junto con las tonadillas escénicas.

En nuestro país podemos encontrar sones llamados Peteneras en diferentes estados: Veracruz, Guerrero, Jalisco, Oaxaca, Yucatán y en toda la zona de la Huasteca, cada una de ellas tiene sus características particulares<sup>21</sup> pero en todas podemos encontrar semejanzas con la Petenera andaluza. Por ejemplo, además de su nombre, en muchas regiones se conservaron casi intactas ciertas coplas, modificándose sólo ciertas palabras. Veamos una muestra de la copla andaluza:

Quien te puso Petenera  
no te supo poner nombre  
que debió de haberte puesto  
¡niña de mi corazón!

---

<sup>20</sup> Véase: Mendoza, 1957; 1956; Kuri Aldana y Mendoza, *Vol. I*, 1988

<sup>21</sup> Echevarría, 2000: 58

la perdición de los hombres.

En México, en la zona istmeña la podemos encontrar de esta manera:

Quien te puso Petenera  
no supo ponerte nombre  
mejor te hubiera llamado  
¡Ay, Soledad, Soledad!  
la perdición de los hombres<sup>22</sup>

También, por ejemplo, podemos ver que en su estructura armónica generalmente aparecen los giros típicos españoles (el modo en mi, en este caso). En cuanto a su lírica, si bien en México la Petenera pierde la característica de traer mala suerte a los que la interpretan o la escuchan, la temática en todas ellas sigue siendo la misma: el sufrimiento por una bella mujer que causa la desesperación en los hombres. En *Glosas y décimas de México* (1957), Vicente Mendoza transcribe unas glosas de Petenera dictada por el profesor José Luis Melgarejo Vivanco de la Costa de Actopan, Veracruz, donde podemos ver el carácter dramático de este son:

Quisiera verte y no verte ,  
quisiera hablarte y no hablarte,  
quisiera darte la muerte  
y la vida no quitarte

Por el mal comportamiento  
que tu conmigo has tenido,  
quisiera echarte en olvido;  
pero ¡ay!, ¡no!, que me arrepiento,  
si fuiste mi pensamiento  
desde antes de conocerte,  
pero hoy, por mi mala suerte  
a mí tu amor me ha ofendido,  
y yo por este motivo  
quisiera verte y no verte

Quisiera que un cruel castigo

---

<sup>22</sup> Ejemplo sacado del fonograma *Melancolías. Canciones zapotecas en la voz de Margarita Chacón*, 2002

a ti te enviara el Creador  
o el más punzante dolor  
por lo que has hecho conmigo;  
pero, ¡ay!, ¡no! ¡qué es lo que digo!  
mejor será el perdonarte,  
en un trono colocarte,  
en un trono colocarte  
siquiera por un momento  
pero hoy por un sentimiento,  
quisiera hablarte y no hablarte.

Por las muchas amenazas  
que has echado dondequiera,  
me alegraría que una fiera  
de ti hiciera mil pedazos;  
pero, ¡ay!, ¡no!, si yo en tus brazos  
muy dichosa fue mi suerte,  
y el día que dejo de verte  
un rato no hallo consuelo,  
pero hoy, por un fuerte celo,  
quisiera darte la muerte.

Quisiera verte tendida  
que te estuvieran velando,  
y a tu familia llorando  
por ver a tu alma perdida  
pero, ¡ay!, ¡no!, prenda querida,  
para qué es un mal desearte,  
si sólo quiero explicarte  
que mi corazón es bueno;  
quisiera darte veneno  
y la vida no quitarte.

Este ejemplo es muestra de la temática trágica que heredó este son de su antecesora española. A continuación transcribiremos otras coplas de Peteneras de distintos estados del país proporcionadas por Mario Kuri Aldana y Vicente Mendoza Martínez (1988):

La Petenera. (Versión de Oaxaca)

Vi a mi madre llorar un día,  
cuando supo que yo amaba.  
vi a mi madre llorar un día,  
cuando supo que yo amaba.

Quién sabe quién le diría  
que eras tú a quien yo adoraba.  
quién sabe quién le diría  
que eras tú a quien yo adoraba.  
después que lo supo todo  
la vi llorar de alegría.

Petenera, Petenera.  
Petenera, desde mi cuna,  
mi madre me dijo a solas  
que amara nomás a una.

Una vela se consume  
a fuerza de tanto arder,  
Una vela se consume  
a fuerza de tanto arder.

Así se consume mi alma  
por una ingrata mujer.  
Así se consume mi alma  
por una ingrata mujer.

Petenera, Petenera.  
Petenera, desde mi cuna;  
por qué no sales a verme  
en esta noche de luna.

Ay soledad, soledad,  
qué soledad y qué pena:  
aquí termino cantando  
versos de la Petenera.<sup>23</sup>

La Petenera (Versión guerrerense)

Dicen que La Petenera  
es una santa mujer,  
es una santa mujer  
dicen que la Petenera.

Que se va a lavar de tarde  
y viene al amanecer,  
y viene al amanecer,  
que se va a lavar de tarde.

Ay, Soledad,  
Soledad que así decía:

---

<sup>23</sup> Kuri Aldana, 1988: 182

-Regálame un vaso de agua  
que me muero de sequía.

Ay, Soledad,  
Soledad que así decía....

Dicen que la Petenera  
es una mujer bonita,  
es una mujer bonita,  
dicen que la Petenera.

Que se va a lavar de tarde  
y viene a la mañanita  
y viene a la mañanita,  
que se va a lavar de tarde.

Ay, Soledad,  
Soledad de aquel que fuera  
a darle agua a su caballo  
pa' que no se le muriera.

Ay Soledad...  
Soledad de aquel que fuera....

Dicen que la Petenera  
es una mujer honrada,  
es una mujer honrada,  
dicen que la Petenera.

Que se va a lavar de tarde  
y vuelve a la madrugada,  
y vuelve a la madrugada,  
que se va a lavar de tarde.

Ay, Soledad,  
Soledad de aquel que fue...

A orillas de un camposanto  
yo vide una calavera,  
Yo vide una calavera,  
a orillas de un camposanto.

Con un cigarro en la boca  
cantando la Petenera,  
cantando la Petenera,  
con un cigarro en la boca.

Ay, Soledad,  
Soledad de cerro en cerro,  
todos tienen sus amores

y a mí que me muerda un perro

Ay, Soledad....

Soledad de cerro en cerro...<sup>24</sup>

La Petenera (Veracruzana)

Petenera, Petenera,  
dame tu pala un ramo.  
Petenera, Petenera,  
dame tu pala un ramo;  
¿quién te puso picarona?  
-Ahí solita, ya lo ves;  
¿quién te puso picarona?  
-Que Petenera me llamó;  
Petenera, Petenera,  
dame tu palo un ramo.

Ay, solita, soledad,  
soledad que ya quisiera,  
Ay solita, soledad,  
soledad que ya quisiera  
que usted se volviera anona  
y que ya me la comiera  
madurita, madurona,  
que del palo se cayera.

Quien te puso Petenera  
no te supo poner nombre,  
quien te puso Petenera  
no te supo poner nombre,  
que tú te habías de llamar,  
-Ahí, solita, ya lo ves,  
que tú te habías de llamar  
la perdición de los hombres.  
quien te puso Petenera  
no te supo poner nombre.  
Ay, solita, soledad....

Quien te puso Petenera  
seguro no estaba en sí,  
quien te puso Petenera  
seguro no estaba en sí  
que tú te habías de llamar  
la perdición para mí  
quien te puso Petenera  
seguro no estaba en sí.

---

<sup>24</sup> *Idem*, 498-499

Ay, solita, soledad...<sup>25</sup>

## **2.4 La Petenera Huasteca**

En este apartado se hablará de las principales características que conforman a La Petenera huasteca. Se mencionarán las características musicales y las coplas que la conforman. Antes de continuar, es necesario comentar que una de las investigaciones que han sobresalido sobre La Petenera huasteca, es la realizada por Jesús Echevarría Román (2000), este trabajo se enfoca sobre todo en la descripción de los aspectos musicales y literarios, gran aporte que va llenando huecos en el saber sobre este enigmático son, pero aún deja muchos interrogantes abiertos. A continuación describiremos las características principales de este son basándonos en las transcripciones<sup>26</sup> que conforman el corpus de estudio de esta tesis y en los resultados del estudio mencionado.

### **2.4.1 Análisis textual**

Es en la región Huasteca donde se presenta un elemento nuevo que no encontramos en las Peteneras de otras zonas del país: la aparición de la Sirena como personaje principal. A primera impresión, este personaje vela un poco el contenido dramático que contienen la Peteneras del resto del país, o incluso de la española, pues en la Huasteca, la Sirena es generalmente amigable y no temida. Para poder entender la presencia de este personaje en La Petenera huasteca, se abordará con más profundidad en los capítulos siguientes. Por lo pronto, empezaremos por destacar sus características generales musicales y líricas.

---

<sup>25</sup> *Idem*, 604-605

<sup>26</sup> Véase Anexo

### 2.4.1.1 Forma: La Copla

En La Petenera huasteca todos los ejemplos analizados presentan una misma estructura: la copla ampliada a sextilla con versos octosílabos. Podemos decir que son sextillas con repetición de versos, siempre con el verso intercalado: “Ay la la la”. Por ejemplo:

La sirena se embarcó  
En un buque de madera  
La sirena se embarcó  
En un buque de madera  
Como el viento le faltó  
Ay la la la  
Como el viento le faltó  
No pudo llegar a tierra  
A medio mar se quedó  
Cantando la Petenera<sup>27</sup>

Sin repeticiones y sin el falsete queda de esta manera:

La sirena se embarcó  
En un buque de madera  
Como el viento le faltó  
No pudo llegar a tierra  
A medio mar se quedó  
Cantando la Petenera

} Sextilla

### 2.4.1.2 La Rima

En todos los ejemplos estudiados se encuentra una rima consonante del primero, tercer y quinto verso, y del segundo, cuarto y sexto, siendo su forma: *abab*.

Una práctica frecuente en la Petenera huasteca es la de hacer encadenamientos de las coplas, utilizando el último verso como primer

---

<sup>27</sup> Véase transcripción 1 y 8 en el anexo

verso de la siguiente copla, pero se tienen que utilizar versos que pertenezcan exclusivamente a la Petenera:

Que tiene el reino extranjero  
 Una gran fotografía  
 Que tiene el reino extranjero  
 Una gran fotografía  
 Yo vide un barco velero  
 Ay la la la  
 Yo vide un barco velero  
 Que venía desde Oceanía  
 Andaba de pasajero  
 Por las playas de Turquía

Por las playas de Turquía  
 Paseándome con afán  
 Por las playas de Turquía  
 Paseándome con afán  
 Navegando noche y día  
 Ay la la la  
 Navegando noche y día  
 Vide un vapor alemán  
 Y el patrón que yo traía  
 De la feria de San Juan, etc.<sup>28</sup>

De las 10 versiones utilizadas para este análisis, se observa que dos de ellas (la núm.3 y la núm. 10) utilizan el encadenamiento y usan el mismo número de coplas (contienen 8 cada una). Las coplas son las mismas, salvo el principio y el final.

**Inicio (pieza 3)**

**Inicio (pieza 10)**

<p>Que tiene el reino extranjero / una gran fotografía          Yo vide un barco velero/Ay la la la /          Yo vide un barco velero/ que venía desde Oceanía          Andaba de pasajero / por las playas de Turquía</p>	<p>Entre buenos cantadores / me he paseado con esmero          Dándoles distribuciones/Ay la la la /          dándoles distribuciones en todito el mundo entero          Y toditas las naciones / que tiene el reino extranjero          Que tiene el reino extranjero / una</p>
---	--

<sup>28</sup> Véase transcripción 3 y 10 del anexo

Por las playas de Turquía / paseándome con afán Navegando noche y día/Ay la la la / navegando noche y día /vide un vapor alemán Y el patrón que yo traía / de la feria de San Juan	gran fotografía Yo vide un barco velero/Ay la la la /yo vide un barco velero/ que venía desde Oceanía Que andaba de pasajero / por las playas de Turquía
<b>Final (pieza 3)</b>	<b>Final (pieza 10)</b>
Con marineros de Francia / salí pa la Gran Bretaña Fue tanta nuestra constancia/ Ay la la la / que se me hizo cosa extraña Yo vi el arca de la alianza / cuando llegamos a España	Que en Rusia quedara anclado / un barco con elegancia Y allí salió mejorado/Ay la la la / por vapor y esperanza Porque venía tripulado / con marineros de Francia
Cuando llegamos a España / por lo mismo te repito Recordé la Gran Bretaña/Ay la la la / cuando pasé por Puerto Rico Y se me hizo cosa extraña / cuando yo salí a Tampico	Con marineros de Francia / salí pa la Gran Bretaña Fue tanta nuestra constancia/Ay la la la / que parecía cosa extraña Yo vi el arca de la Alianza / cuando llegamos a España

Se encontró que las piezas transcritas que utilizan el recurso del encadenamiento hablan de los viajes de los marinos y no usan coplas que hablan de la Sirena. El resto de las Peteneras del corpus sí usan coplas que hablan de este personaje, a excepción de la pieza 4 que no utiliza ninguna copla que haga mención de hable de la Sirena. Sin embargo, como veremos más adelante, la Sirena siempre estará presente. De las diez Peteneras transcritas una de ellas se encuentra cantada en náhuatl, desafortunadamente por cuestiones ajenas a nosotros, no se tuvo la oportunidad de obtener la letra y traducirla para verificar si sus coplas hablan de este personaje.

A continuación se transcriben las coplas que hablan de la Sirena:

La sirena se embarcó /en un buque de madera (bis)  
Como el viento (aire) le faltó /**Ay la la la** /  
Como el viento (aire) le faltó /no pudo llegar a tierra

A medio mar se quedó / cantando la Petenera (pieza 1 y 9)

Dicen que el agua salada / tiene varias erupciones (seducciones)  
(bis)

La cosa está comprobada / **Ay la la la** /

La cosa está comprobada/ que mantiene a tiburones

Que mantiene a tiburones / y a la sirena encantada (pieza 2, 5 y 6)

La Sirena de la mar / me dicen que es muy bonita (bis)

yo la quisiera encontrar (tocar)/ **Ay la la la** /

yo la quisiera encontrar (tocar) y besarle su boquita

Pero como es animal / no se puede naditita (pieza 5 y 7)

Seis años y un mes anduve / de marinero en el mar (bis)

Por una razón que tuve / **Ay la la la** /

Por una razón que tuve / que tú<sup>29</sup> te ibas a embarcar

En una preciosa nube / de las que bajan al mar (pieza 5)

La Sirena allá en el agua / luce en todo su esplendor (bis)

Pero no se le compara / **Ay la la la** /

Pero no se le compara / a una muy hermosa flor

Ella vive allá en Paniagua / y es la dueña de mi amor (pieza 6)

Petenera, Petenera / quién te pudiera comprar (bis)

Ojalá que yo pudiera / **Ay la la la** /

Ojalá que yo pudiera/ cuando menos entonar

Como entona la Sirena / entre las olas del mar (pieza 7 y 9)

Estando yo recostado / en lo fresco de la arena (bis)

Oí la voz de un pescado/ **Ay la la la** /

Oí la voz de un pescado/ que le dijo a la Sirena

Que trabajos he pasado / por amar a esa morena (pieza 9)

También La Petenera habla de los marinos en situaciones peligrosas  
o excitantes:

Cuando un marinero mira / la borrasca por el cielo (bis)

Alza la cara y suspira / **Ay la la la** /

Alza la cara y suspira / y le dice al compañero

Si Dios me salva la vida / no vuelvo a ser marinero (pieza 1, 4)

Yo vide una embarcación / que venía saltando a tierra (bis)

Y era Cristóbal Colón / **Ay la la la** /

Y era Cristóbal Colón / que venía de Venezuela

Junto con su expedición / dando vueltas a la tierra (pieza 4)

---

<sup>29</sup> Se infiere que el tú hace referencia a la Sirena

Conoci la embarcación / que el Rey d'Italia tenía  
Y también a su patrón / **Ay la la la** /  
Y también a su patrón/ a quien tierra dirigía  
Era Cristóbal Colón / que desde Europa venía (pieza 7)

O contiene coplas de pescadores:

Un pescador en la barra / ay no pudo dar con bola  
Por pescar a una mojarra/ **Ay la la la** /  
Por pescar a una mojarra / pescó un sapo de la cola  
Pescó un sapo de la cola / que no cualquiera lo agarra (pieza 1, 4)

Pescador y marinero / ha sido mi profesión  
Conozco al pescado mero/ **Ay la la la** /  
Conozco al pescado mero / también conozco al salmón  
Que si no cae con anzuelo / solamente con arpón (pieza 5 y 7)

Generalmente el que narra la historia es un sujeto externo, aunque, como se observa, existen coplas donde hay un “yo”, que narra su propia historia. Por otro lado, como se puede ver, el verso “Ay la la la” interrumpe al que lo precede, dejándolo, digámoslo así, en suspenso. Éste concluye cuando termina el “Ay la la la” no sin antes tener que repetirse. Se destaca este fenómeno pues será tema importante en el capítulo 5.

#### **2.4.2 Características musicales generales**

En este apartado se explican las características musicales generales de La Petenera, el análisis formal de más profundidad se explicita en el capítulo 5.

Como otros sonos huastecos, La Petenera presenta una combinación de compases de 6/8 con compases de  $\frac{3}{4}$ , es decir, son sesquiálteros. El efecto que esta combinación logra es el alto número de síncopas dentro de la melodía. Este son se caracteriza armónicamente por el uso de cadencias modales frigias y por la alternancia de la tonalidad menor con su relativo

mayor utilizando la dominante artificial del tercer grado. De manera generalizada (salvo pequeñas modificaciones), en las Peteneras transcritas se puede observar esta secuencia armónica:

Violín:

<i>/:i - V7- i - VII -VI - V7 :/</i>	<i>VII D.A -III - III - VII D.A. - III - VII -VI -V7</i>
<i>Tono menor (cadencia frigia)</i>	<i>relativo mayor</i>
<i>(intro- violín)</i>	<i>(desarrollo-violín)</i>

Voz:

<i>/:i - V7- i - VII -VI - V7 :/</i>	<i>VII D.A -III - VII D.A.</i>	<i>/:i - V7- i - VII -VI - V7 :/</i>
<i>tono menor (cadencia frigia) ;</i>	<i>relativo mayor</i>	<i>tono menor (cadencia frigia)</i>
<i>(versos)</i>	<i>(Ay la la la)</i>	<i>(versos)</i>

Es importante destacar que la secuencia armónica que está en tono menor, con su cadencia modal, la podemos escuchar de forma similar a la de la Petenera española. Es evidente que este giro modal fue heredado por la Petenera española y la constituye como una de las características definitorias de la Petenera.

La Petenera empieza con una introducción ejecutada por el violín y el acompañamiento de la jarana y huapanguera y siempre se da una alternancia del violín con la parte del canto. En ocasiones el canto, además de ir acompañado de los instrumentos que hacen la armonía, también puede ir acompañado de violín, pero la mayoría de las veces va sólo con el acompañamiento de la jarana y la huapanguera. En ocasiones el músico que toca la huapanguera se une a la melodía, punteando su instrumento. La Petenera es uno de los sones más complicados de interpretar, pues la

melodía, que es llevada por el violín, es muy rápida, permitiendo que el violinista luzca sus cualidades interpretativas.

#### **2.4.2.1 Ocasiones performativas**

La Petenera pertenece al contexto de lo humano, es decir que se puede tocar en bodas o fiestas en general. Sin embargo, Maurilio Hernández, músico de la Huasteca Potosina, nos explicó:

Dentro del repertorio de los sones o huapangos hay algunos que son de alguna forma sagrados y que en ellos se respeta la manera en que se tocan, evitando por ejemplo la improvisación. Estos son: El Huerfanito, La Llorona, El Sacamandú y La Petenera. Ningún otro huapango se toca como la Petenera, es única. Al escucharla aún sin el texto es fácil reconocerla: tanto la línea del violín, como la del acompañamiento tienen giros que hacen que sea reconocible y más aún inconfundible. Los versos originales son los que se refieren a la diosa del agua, al agua y a los marinos.<sup>30</sup>

A través de este recorrido hemos podido ver los antecedentes que fueron conformando a la Petenera en la Huasteca. Iniciamos situando esta región, definiendo los aspectos generales regionales e incluyendo una pequeña descripción de las prácticas musicales que se desarrollaron en esta zona. En esa sección, introducimos una descripción también general sobre la Petenera en la Huasteca (la descripción detallada, con su análisis musical e interpretación temática se expondrán con detalle en los siguientes capítulos).

---

<sup>30</sup> Testimonio de Maurilio Hernández Nicanor; Chilocuic, S.L.P., 2002

Como antecedente inmediato hablamos de la Petenera andaluza, hicimos un panorama general de las características históricas, musicales y literarias de este cante flamenco. Nos queda claro que ciertas características musicales de la Petenera andaluza se heredaron a nuestro país, perviviendo a pesar del sincretismo que hubo en cada región.

A continuación se abordará el tema de la Sirena haciendo un recorrido histórico-mítico de este personaje. Se considera que sus características principales son universales, y creemos, justo, que estas características son las que explican que la Petenera se convierta en Sirena en la Huasteca.

### **3. LAS SIRENAS Y SU INTERPRETACIÓN**

La sirena es un personaje mítico que aparece en casi todas las culturas del mundo, principalmente en Europa y Asia. Este capítulo tendrá dos partes: en la primera, se recorrerá el linaje mítico de la sirena dentro de las culturas en las que ésta haya jugado un papel importante y buscaremos entre todas ellas las semejanzas que permitan emparentarlas. En el segundo apartado se realizará una interpretación psicoanalítica de este personaje que explique la universalidad de sus características, desde el plano subjetivo de lo humano.

La figura de la Sirena es el tema central de la Petenera huasteca. La Sirena es un personaje de carácter universal que encontramos en la mitología de muchas culturas del mundo, siempre es una mujer atrayente y peligrosa. Hay que decir que este personaje no figura dentro de las cosmovisiones indígenas de la región: no la encontramos como tal dentro de los mitos de la Huasteca excepto en el son que nos ocupa. Las Sirenas en las Peteneras huastecas son siempre bonitas y jóvenes, normalmente aparecen como seres indefensos y siempre, como inalcanzables. Abordamos este tema para encontrar puntos de anclaje en la articulación de dos culturas, la europea, concretamente la cultura española y la mexicana, en específico, la cultura huasteca. Ambas culturas utilizaron la figura de la sirena para representar una imagen ominosa de la mujer en el sentido freudiano del término: familiar y cercana a la vez, peligrosa y desconocida.

La representación gráfica que se le da a las sirenas es similar en casi todas las mitologías: son parte animal, pueden tener cola de pez, de serpiente y a veces cuerpo de ave (estas últimas, de humano sólo poseen el rostro), por lo general, además del rostro, el torso es también humano, femenino.

Una de las características más importantes de las sirenas, en casi todas las culturas del mundo, son las dualidades: mujer-animal, bondad-maldad y belleza-fealdad. A menudo esconden bajo su apariencia, débil o tierna, una personalidad terrible y asesina, por lo general su rostro es bello, mientras que su cuerpo animal resulta repulsivo, dando como resultado, en la combinación de estos rasgos, un efecto ominoso. Además de todo esto, en muchas culturas aparecen con una cualidad que las hace aún más atractivas y cautivadoras: el don de la música. Generalmente su canto hace que los hombres enloquezcan y se entreguen a ellas sin importar las consecuencias. Esta característica será muy importante en nuestro tema de la Petenera.

La seducción y la sensualidad son atributos que caracterizan a las sirenas alrededor del mundo, estos seres se han dedicado a buscar el amor de los hombres, un amor que estará destinado a fracasar: se trata de una unión imposible para los seres humanos. Aquellos hombres, dispuestos a amarlas, siempre tendrán un desenlace fatal.

Estas hadas del agua han consagrado su existencia al amor: pero lo mismo que las mantis religiosas que devoran a su macho después del coito, las sirenas y las ondinas asfixian a sus amantes bajo sus suaves caricias, los envenenan con sus besos y los ahogan bajo el torrente de sus lágrimas. El universo propio de los genios femeninos del agua está dominado por la pasión, la sensualidad y el amor, pero se trata de un amor desesperado, siempre doloroso y a menudo, fatal.”<sup>1</sup>

Por último, como veremos más adelante, en varias culturas las sirenas tienen poderes curativos y adivinatorios.

---

<sup>1</sup> Brasey, 2001: 12

En las culturas occidentales los seres acuáticos femeninos se dividen en: sirenas, ondinas, ninfas, náyades y nixes. Esta diferenciación está basada, sobre todo, en el lugar donde habitan, pero, como ya se mencionó, todos estos seres comparten atributos de belleza, seducción, amor y fecundidad.

Si bien los genios del agua comparten todas las mismas características esenciales, se distinguen unos de otros por su hábitat: las sirenas viven en el mar, las ondinas frecuentan los torrentes y las cascadas, mientras que las nixes se encuentran en los lagos y las marismas. Cada estado propio del agua y de sus metamorfosis da lugar así a un tipo de espíritu preciso. Y como hay agua en todas partes, incluso en el aire y en la tierra, las señoritas del agua son en número infinito.<sup>2</sup>

### **3.1 Antigüedad: Oriente, Grecia y Roma**

#### **3.1.1 Oriente**

En la mitología, los primeros personajes marinos fueron masculinos. En general, podemos decir que la principal tarea de los seres masculinos es la de resguardar y proteger a los hombres y los mares.

En la India, el dios *Varuna*, era un dios pez que ayudaba a los marinos, haciendo avanzar los barcos soplando sus velas.

En Japón habitaba el dios *Kompira*, protector de los marinos guerreros, quien arrojaba monedas al mar. En las costas de la isla Kotohira es donde se localizaba el santuario donde se le rendía culto a esta deidad. De esta forma, Japón creía tener la seguridad de ser una de las principales potencias marítimas del mundo.

---

<sup>2</sup> *Idem*: 13

En el mundo asirio-babilónico encontramos a *Dagón*, deidad de la sensualidad entre los filisteos, con cara humana y cuerpo de pez. Por otro lado, encontramos al dios *Ea* o *Apam Napat*, (o *Enki* para los sumerios), quien era considerado espíritu de las aguas de la cultura persa, y dios de los abismos pues era el encargado de llevar las almas de los muertos a las ‘Islas Afortunadas’, este aparecía representado como humano, pez y macho cabrío.

También en Babilonia encontramos a *Oannes*, un ser que aparece representado con cuerpo semejante al de las sirenas. *Oannes* tenía voz humana, con la que enseñó a los hombres las ciencias, las técnicas y las artes necesarias para desarrollar su cultura civilizada. Se dice que salía cada mañana de las aguas del mar a transmitir su conocimiento y regresaba por las noches al océano. Se sabe de una representación suya en una estatua del siglo VII a.C. localizada en el palacio de Sargón II, en Khorsaba.

Medio hombre medio pez, tocado con una tiara y con una larga barba negra, rodeado por un pez, un cangrejo de mar y un centauro alado, *Oannes* se representa con la mano derecha levantada, en actitud de bendecir a la flota caldea. Enseñaba las artes y las ciencias a los hombres durante el día, pero por la noche volvía a sumergirse en el fondo de las aguas del Golfo Pérsico. Este dios pez encarnaba para sus adoradores la fuerza civilizadora dirigida hacia el bien, la luz y la vida. Representaba los valores positivos vinculados al mar.<sup>3</sup>

Jorge Félix Báez (1992: 49) halla nexos simbólicos entre *Dagón*, *Ea* y *Oannes*. Este autor sugiere que es en Babilonia donde podemos encontrar el origen de la imagen de mujer-pez.

---

<sup>3</sup> *Idem*: 22

Por otro lado, la presencia de seres marítimos femeninos, descendientes de los dioses marinos benefactores, se caracterizará, desde un inicio, como una presencia seductora y fatal. De éstos, las sirenas y las ondinas son las primeras diosas que adoraron los hombres.

En Marruecos, por ejemplo, aparece *Aicha Kandicha*, un personaje con faz femenina, muy hermosa, pero con patas de cabra o asno que vive en las fuentes o mares, quien goza de seducir a los jóvenes.

Por otra parte, las *Apsaras* son ninfas que están presentes en casi toda la literatura hindú :

En el Rig Veda se dice que las *apsaras* frecuentan los ríos y corrientes de agua, y que aparecen en forma de ave acuática, por lo general el cisne. La más célebre de ellas, URVASI recibe también el nombre de *Apya Yasha*, la mujer de las aguas. Por lo general se las considera como ninfas benévolas y de buen augurio. Físicamente, el rasgo fundamental de las *apsaras* es una belleza perfecta y arrebatadora, a menudo empleada, por orden de los dioses, como medio de seducción de ascetas y santos para poner a prueba su distanciamiento del mundo corpóreo<sup>4</sup>

Las *apsaras* pueden aparecer interpretando música, sus instrumentos favoritos son los címbalos y la flauta. Son seres que propician los amores y la procreación.

Según Édouard Brasey (2001), la primera sirena oficial fue *Atargatis*, contraparte de *Oannes*, diosa de la luna y de la fecundidad que representaba las fuerzas oscuras del amor y su poder destructor. También encontramos a la diosa siria *Derceto* (*Derketo* para los griegos). Ambas

---

<sup>4</sup> Izzi, 1996: 42

diosas fueron retomadas por los romanos sintetizándolas en la diosa *Diasuria* “Los cultos dedicados a Derceto y Atargatis se transmitieron a la diosa romana *Diasuria*, cuya estatua era sumergida dos veces al año durante las peregrinaciones a la ciudad de Hierápolis, en Siria. En señal de respeto, sus fieles no debían comer ni siquiera tocar los peces.”<sup>5</sup>

### 3.1.2 Grecia y Roma

Las primeras referencias sobre la existencia de sirenas en el mundo griego aparecen en *La Odisea*, de Homero. En ella menciona su lugar de origen, la isla *Sirena*, situada entre Aea y la isla Sicilia, en Italia. Si bien menciona el lugar donde habitaban, el poeta griego no dio ninguna descripción sobre su apariencia física. También se pensaba que vivían en una isla entre Escila y Caribdis, en Grecia.

Algunos autores, ligan el parentesco de las sirenas griegas al de las representaciones egipcias del Ba representadas por un ave pequeña con cabeza de algún difunto. Estas representaciones son muy semejantes a las mujeres-ave de la Grecia de la Edad de Bronce. “De acuerdo con las investigaciones de Emily Vermeule, hay pocas dudas de que la representación del alma-*ba* egipcia fue el modelo del ala-ave griega y de su descendencia mitológica de Sirenas y Arpías asociadas con la muerte. Los egipcios la figuraban como una pequeña ave cuya cabeza reproducía los rasgos del difunto.”<sup>6</sup>

Los romanos situaban la isla de las Sirenas o la Florida cerca al litoral de Campania; también en la isla de Antemusa, en el cabo Píloro y en las costas de Capri.

---

<sup>5</sup> Brasey, 2001: 23

<sup>6</sup> Félix Báez, 1992: 37

A pesar de que no se contaba una descripción precisa sobre ellas, las sirenas fueron objeto de inspiración para los artistas griegos y aparecieron diversas representaciones donde se les daba cuerpo de ave y cara de mujer, se les unía siempre con la música y el canto y con este aire ominoso que las caracteriza. Tanto en la cultura griega como en la romana, las sirenas no eran imaginadas con cuerpo de pez o serpiente, aunque su concepción siempre estuvo ligada a las aguas marítimas, como su filiación lo muestra.

La cultura griega distingue una enorme diversidad en los seres acuáticos, donde el mar era el reino de la muerte. Esta diversidad surge de la unión incestuosa entre el dios *Océano* y su hermana *Tetis*. De su descendencia se pueden mencionar a las trescientas ninfas del agua, las oceánidas, entre las que está *Euromine*, representada como una sirena y *Dóride*, mujer de *Nereo*, que procreará otras cincuenta ninfas del agua, las nereidas.

Nereo y Dóride tuvieron a su vez otras cincuenta ninfas del agua, las nereidas, que simbolizan las virtudes y la justicia: Leagoré, Evagoré, Laomedea, Polinoé, Lysianassa, Temisto, Pronoé y Anfitrite, que fue la mujer del dios del mar Poseidón y dio a luz a los tritones. Así es como los atributos pisciformes de la antigua diosa marina Atargatis fueron transferidos a los tritones y a las nereidas.<sup>7</sup>

Las nereidas son un tipo de sirenas que vivieron en el Mar Mediterráneo y el Mar Egeo. Ellas son las que, en la antigüedad griega, constituían la escolta de *Afrodita*, diosa griega del amor, las artes y la fecundidad, nacida de la espuma del mar y *Anfitrite*, esposa de *Poseidón*, dios del mar. Las nereidas protegían a los marinos y sólo cantaban para su padre, *Nereo*, no para hundir a los barcos, como lo hacían las sirenas

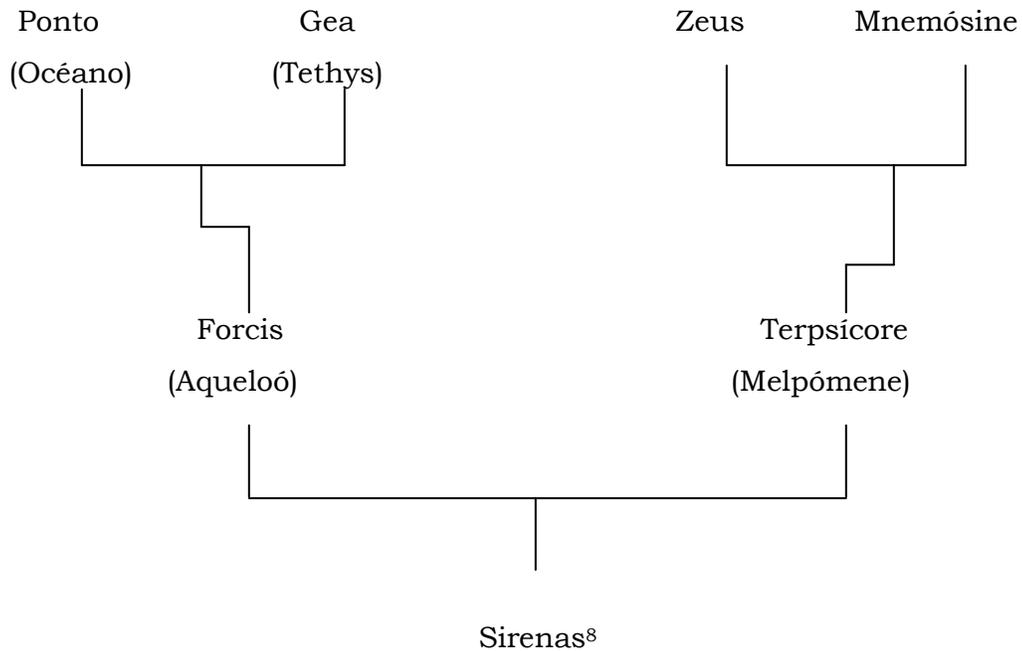
---

<sup>7</sup> *Idem*: 25

Plinio el Viejo, en su *Historia Naturalis* (s.f.), menciona que las nereidas tenían escamas que cubrían su cuerpo, incluso en la parte humana y que, además, eran protectoras de los marinos y no destructoras, como las sirenas.

Posteriormente, las nereidas fueron convertidas en sirenas. Según Robert Graves (1967), las Nereidas fueron transformadas en sirenas (mujer-ave) por *Afrodita*, quien las transformó en aves a raíz de que éstas nunca habían querido, por orgullo, dar su virginidad a ningún dios ni a ningún hombre. Otra versión dice que las sirenas eran sirvientas de *Proserpina*, ninfa raptada por *Plutón*. *Ceres*, madre de *Proserpina* se vengó de las sirenas, que habían dejado que se llevaran a su hija, transformándolas en aves con cabeza de mujer.

Félix Báez (1992) y Edouard Brasey (2001) comparten la versión de que las sirenas descienden por la línea paterna de *Forcis*, o de *Aqueloo*, el dios fluvial griego más antiguo. Del lado materno, aparece *Calíope*, musa de la poesía épica, *Terpsícore*, musa de la poesía lírica y la danza, *Melpómene*, musa de la tragedia, o *Euterpe*, patrona de la música. Aunque encontramos cierta ambigüedad en cuanto a la filiación, podemos ver que las sirenas heredan su lado artístico del lado femenino:



Jean Richepin (2002) comenta que generalmente son tres las sirenas en el mundo griego. Cuando son descendientes de *Terpsícore* son llamadas: *Parténope*, *Leucosia* y *Ligea*; cuando se les da por hijas de *Melpómene* se llaman *Telxípea*, *Aglaope* y *Pesinoe*.

Tal vez la característica más importante de las sirenas es el poder que tiene su canto. Con él encantan, seducen y atrapan a cualquier mortal para lograr sus caprichos. Como pudimos observar, esta cualidad musical tan poderosa es herencia de las musas.

Según Pierre Grimal (1981), la leyenda griega más antigua cuenta que las sirenas cantaban para atraer a los marinos que navegaban por sus aguas. Estos hombres, fascinados por su música, dirigían sus navíos hacia las rocas y zozobraban inevitablemente. Los marinos eran devorados por las sirenas y estas se llevaban sus almas. En el mito de los Argonautas se cuenta que cuando estos pasaron por las aguas de las Sirenas, *Orfeo*

---

<sup>8</sup> Felix Báez, 1992: 36

comenzó a cantar de manera hermosa para que los marinos no escucharan el canto de las sirenas y de esta manera no cedieran a la tentación de arrojarse a las aguas en busca de las sirenas. En la *Odisea*, *Ulises*, siguiendo los consejos de *Circe*, se hizo amarrar al mástil del barco para poder escuchar el seductor canto de las sirenas, pero sin que ello derivara en el trágico e inevitable desenlace anunciado. Para el mismo efecto, ordenó que sus hombres se taparan los oídos con cera; de manera que el canto de las sirenas pasara completamente desapercibido por ellos.

De estos mitos comenzaron a derivarse distintas versiones sobre sus poderes atrayentes. Por ejemplo, según Cicerón (106-43 d.C), las sirenas ofrecían a los hombres el conocimiento supremo, revelaban los secretos de la inmortalidad y la gloria. Platón comparó el canto de las sirenas con los discursos de Sócrates, abriendo con esto, la concepción de que la belleza de las sirenas residía en sus discursos más que en su canto.

Por último, en la cultura romana, encontramos uno de los mitos que describe el paso de la sirena, de mujer-ave a mujer-pezu. Pausanias relata la manera en que las Sirenas desafiaron las habilidades musicales de las Musas. Las sirenas, hasta el momento mujeres-ave, fueron derrotadas, desplumadas y humilladas. Por esta humillación sufrida se arrojaron al mar y se convirtieron en seres marinos; conservaron sus dones musicales pero se convirtieron en seres malignos que seducen a los jóvenes con sus cantos.

### **3.2 Edad Media**

A principios de la Edad Media la sirena seguía siendo representada mayoritariamente como una mujer-ave, y desde inicios del cristianismo fueron clasificadas como seres infernales. El alto contenido erótico al que

fueron vinculadas desde las culturas griega y romana, motivó a que fueran consideradas como prostitutas, aunado esto a la marginación sufrida por las mujeres en esa época. Este rechazo hacia las sirenas se correspondía con el mandato de los clérigos de destruir cualquier manifestación pagana y así garantizar la instauración de la religión cristiana.

Los tratadistas eclesiásticos calificaron el canto de las Sirenas como símbolos del mal; Clemente de Alejandría (siglo III d.n.e) compararía el martirio de Cristo al que sufriría el héroe griego al escucharlo. Sirenas demoníacas las llamó Basilio, uno de los máximos doctores de la iglesia en el siglo IV. En el siglo V, San Máximo de Turín (Homilía XLIX) refirió el relato de Homero asociado al misterio de la Cruz Salvadora. El escolástico Virgilio Sevio Gramaticus (IV-V siglos d.n.e ) reducía las Sirenas al rango de prostitutas. Máximo, quien fuera obispo de Torino entre 466 y 470, formularía una alegoría cristiana con base en una serie de parangones inspirados en *La Odisea*; Itaca= la patria celeste; el mar = el mundo hostil; Ulises = la condición humana; la nave = la iglesia guiada por Cristo; las Sirenas = el placer pernicioso, etc.<sup>9</sup>

Es interesante observar como en el siglo III, en este proceso de cristianización, algunos padres de la iglesia siguieron usando símbolos paganos para poder ganar adeptos a la nueva religión. Así, el episodio de *Ulises* atado a un mástil resistiendo al canto de las sirenas fue equiparado con Cristo en la cruz, y el episodio de *Orfeo*, protegiendo a los Argonautas del canto de las sirenas con su música, fue equiparado al trabajo de Jesús con sus apóstoles.

No es sino hasta el siglo octavo o noveno, que en el *Liber Monstrorum* ('El Libro de los Monstruos') la sirena empieza a aparecer con cola de pez. Este cambio es comentado por Eduard Brasey:

---

<sup>9</sup> *Idem*: 56

Si la sirena-ave ha perdido las alas en los primeros siglos del cristianismo es tal vez para evitar su identificación con el ángel. La sirena es un ángel caído, caído en el mar de las pasiones y transformado en parte en pez. Pero esta metamorfosis tardía tuvo por consecuencia el conferir a la sirena el símbolo mismo del cristianismo: ¡el pez! Esta paradoja nunca ha sido comentada por los teólogos cristianos, y sin embargo está intensamente cargada de sentido.<sup>10</sup>

Desde entonces, las sirenas medievales aparecerán representadas con apéndice de pez en los diferentes Bestiarios (compendios de bestias donde se describían animales, plantas, rocas etc.) Así, por ejemplo, en el *Bestiario de amor*, Richard de Fournival (1201-1260?) habla de tres tipos de sirenas, una de ellas con cuerpo de ave, todas con dones musicales maravillosos y con instintos asesinos. En el Bestiario de Cambridge del siglo XII, son representadas con garras de ave y cola de pez. Todas siempre remitiéndose a la mujer impura y lujuriosa.

Uno de los personajes más famosos de la Edad Media muy relacionado a las sirenas es *Melusina*, una mujer hermosa con cola de serpiente. Este personaje inspiró a muchos autores a escribir numerosas leyendas sobre su vida. Una de las versiones más completas sobre la historia de *Melusina* es la de Jean d'Arras, escrita a fines del siglo XIV. Muchos historiadores vinculan a *Melusina* con Leonor de Aquitania, condesa de Poitieu, reina de Francia e Inglaterra en el S. XII. Este personaje es considerado como progenitora de linajes de familias nobles de Inglaterra y Francia.

*Melusina* es un hada que se cree que habitaba las tierras de Francia y Alemania llamada también “vouivres”. Su historia se puede resumir en la historia de un hada muy hermosa que está encantada y condenada a

---

<sup>10</sup> Brasey, 2001: 49-50

convertirse en mujer-serpiente los sábados. Un hombre llamado *Raimondín* se enamora de ella y le propone matrimonio, ella accede poniéndole como condición que los sábados no se vean y nunca intente averiguar el lugar donde se encuentre ella, a cambio le ofrece toda su riqueza y una descendencia numerosa. *Raimondín* acepta la condición impuesta y se casan. Por muchos años viven felices y enamorados, y esta unión trae grandes riquezas a la familia. Al final *Raimondín* no resiste la curiosidad y rompe su promesa espiando a su mujer el día sábado, la descubre bañándose en una tina convertida en mujer-serpiente, cuando ella se da cuenta huye volando y nunca más se vuelven a ver.

Como podemos ver, esta historia, como la de las sirenas en otras culturas que buscan acercarse a los hombres, tiene desenlace trágico. Nunca se puede mantener la unión amorosa.

### 3.3 Culturas germánicas

En toda Europa existen numerosas referencias de la sirena:

Las Sirenas se llamaron *Nix* o *Meterfrau* en Alemania; *Nexk* o *Meerminne* en los Países Bajos; *Marmenill* en Islandia; *Syrenaiia* en Hungría; *Mermaid* en Inglaterra; *White lady* o *Lady of Lake* en Escocia; *Merow* en Irlanda; *Morgreg* en Bretaña; *Seraine*, *Marfeye* (hada del mar), *Martine*, *Guivre* o *Vouivre* en otras regiones de Francia; *Rousalky* (del antiguo eslavo rousa=río) en Rusia.<sup>11</sup>

En Rusia existen diferentes tipos de sirenas: las *Rusalkas*, espíritus de mujeres ahogadas con cuerpo de pez, conocidas por seducir a los hombres que se acercan a ellas; las *Vodianoï*, mujeres con cuerpo hinchado como el de los ahogados que provocan hidropesía a quien las

---

<sup>11</sup> Felix Báez, 1992: 70

vea, y por último, las *Moreski Gudi*, *Memozini* (versión rusa de *Melusina*). Todas ellas tienen las características de componer y cantar bellas canciones.

En las culturas germánicas tenemos la mención de *Hayfrue* (Dama del Mar), mitad pez, mitad mujer y el *Sjöra*, del lago de Tjurken, Suecia, vista en arrecifes. En esta mitología generalmente son malvadas y tienen la costumbre de seducir a los jóvenes atrayéndolos al fondo del agua para matarlos. Uno de los personajes más importantes de estas culturas fue *Lorelei*, sirena que seducía a los marinos con su canto haciéndolos estrellarse en los riscos.

Por el contrario, en los países celtas y normandos, las sirenas no eran temidas por los hombres, se consideraba que su presencia era positiva.

Esta visión benévola se debe sin duda a la veneración que los celtas rinden a las imágenes de la feminidad: desde las hadas hasta las sirenas, las representaciones legendarias de la seducción femenina no se consideran símbolos de perdición o de condenación eterna, como lo imaginan los latinos influidos por la Iglesia de Roma, sino alegorías del amor fiel, benévolo y maternal que estas mujeres marinas sienten por los elegidos de su corazón.<sup>12</sup>

Diversos personajes son muestra de ello. En Noruega aparece la *Fossegrim*, una náyade muy amigable que canta a los niños de la región; en Bretaña existen las *Marie-Morgans*, mujeres que ofrecían su amor y su reino en el fondo del mar a los hombres. Los que aceptaban su amor tenían que renunciar a ver el mundo humano pero eran siempre reconfortados por el amor de estas criaturas.

---

<sup>12</sup> Brasey, 2001: 92

### **3.4 Edad Moderna: Renacimiento, el descubrimiento de América y Barroco, Siglo XIX**

En el Renacimiento las sirenas fueron unos de los principales seres que conformaron el folklore y el arte de la época. Al mezclarse las leyendas grecorromanas con las medievales se fue modificando el concepto maligno que se tenía de las sirenas. Poco a poco fueron convirtiéndose en seres benignos, aunque siempre poseyendo los atributos eróticos y de seducción. Aparecen, en las historias renacentistas, las sirenas defensoras de los marinos, las sirenas vírgenes, sirenas sabias, etc. Muestra de esto son, por ejemplo, las representaciones de ellas en escudos, en las proas de los barcos y en las efigies que adornaban las cartas marinas.

En esta transformación, poco a poco su presencia va pasando del mundo de los mitos y leyendas, al mundo real, como si fueran personajes de la vida cotidiana. Las descripciones de ellas fueron siendo más frecuentes en las crónicas de viajeros hacia el siglo XV. No debe olvidarse, por ejemplo, el relato de Cristóbal Colón en su diario: el día miércoles 9 de enero de 1493 describe haber visto tres sirenas en su viaje de regreso de Santo Domingo a España. También empezaron a predominar diversas crónicas donde se mencionaba la captura de sirenas, sobre todo difundidas en los medios de entretenimiento y espectáculos, donde se anunciaba la exhibición de cuerpos disecados de estas criaturas.

#### **3.4.1 Barroco**

En este periodo la sirena siguió siendo parte de los medios de entretenimiento. En las cortes de Francia, Italia e Inglaterra eran muy populares los espectáculos acuáticos donde cantaban sirenas y tritones. De hecho, se tiene el registro de que el Rey Sol de Francia interpretó el papel de Neptuno en una representación.

Por otro lado, Edouard Brasey (2001) comenta que aún seguía considerándose su presencia en la vida real, por ejemplo, Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (1676-1764), en su obra *Teatro Crítico Universal* asegura que las sirenas son producto de una relación sexual entre un hombre y un animal marítimo. En 1748, Benoit Maillet, cónsul de Luis XIV publicó un escrito *Telliamed*, donde habla de testimonios de la existencia de sirenas, asegurando que son una especie primitiva semihumana.

### **3.4.2 Siglo XIX**

A pesar de los avances científicos y tecnológicos de este siglo, en algunos lugares se seguía teniendo la idea de que las sirenas existían realmente. Según Brasey (2001), se tienen registros de que en España, hasta mediados del S.XIX, los marineros y pescadores tenían que jurar ante magistrados que nunca tendrían relaciones sexuales con sirenas si llegaban a encontrarlas.

Por otro lado, las sirenas fueron tema frecuente en la literatura y la pintura, especialmente en la corriente simbolista.

## **3.5 Las Sirenas en México**

### **3.5.1 Mundo prehispánico y Colonial**

Es bien sabido que desde tiempos de la Colonia, la Iglesia católica, en su labor de introducir su religión a los habitantes de nuestro país utilizó ciertos símbolos propios del México prehispánico para cumplir con su tarea. Se usaron expresiones coincidentes en ambas culturas para introducir la fe cristiana. En este sentido, las expresiones de las diferentes deidades femeninas relacionadas al agua como *Chalchiuhtlicue*, deidad azteca, fueron asociadas a seres malignos de los que habría que protegerse. Así, las sirenas en México son una muestra más del sincretismo que se dio en la época colonial.

#### **3.5.1.1 Chalchiuhtlicue**

En la cosmovisión mexicana aparece *Chalchiuhtlicue*, dueña del agua terrestre como contraparte de *Tlaloc*. Ella estaba relacionada al agua de la tierra: océanos, lagos, ríos, etc., *Tlaloc* a las aguas celestes, más relacionado a la lluvia que cae a la tierra. Se consideraba que al llover se efectuaba la unión sexual entre ambas deidades para mantener la vida en el planeta. *Chalchiuhtlicue* era la depositaria del líquido fluvial de *Tlaloc* y era la encargada de procrear la vida. Al estar encargada de las distintas aguas de la tierra, tenía diferentes formas de aparecer ante el ser humano.

#### **3.5.1.2 Acíhuatl**

*Acihuahatl* es sirviente de *Tezcatlipoca*, en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, Ángel M. Garibay (1979) nos muestra que es descrita como mitad mujer, mitad pez. Esto indica que la imagen propia de la sirena, mujer-pezu, también estuvo presente en las culturas mesoamericanas.

### **3.6 Edad contemporánea: mitos actuales**

A continuación veremos cómo aparece en distintos pueblos indígenas, personajes muy similares a la Sirena que encontramos en otras partes del mundo.

#### **3.6.1 Cultura Totonaca**

En la cultura totonaca aparece la Sirena, considerada como Dueña del Mar. Alain Ichon (1973), en su investigación sobre las creencias religiosas de los totonacos, dedica todo un apartado sobre este personaje. Según este autor, la Sirena es representante del mar de *Aktsini* (San Juan Bautista o San Juanito). *Aktsini* es considerado una de las principales deidades del agua, uno de los cuatro pilares del mundo y uno de los grandes Truenos. A la Sirena se le rinden oraciones y ofrendas para evitar sus arrebatos continuos de dejar el mar y esconderse en los pozos, lo que haría crecer las aguas e inundar las poblaciones. Este personaje está asociado a *Uixtocihuatl*, diosa de la sal, y a *Chalchiuhtlicue* (diosa del agua) ambas deidades de la cultura mexicana.

#### **3.6.2 Otomíes**

Entre los otomíes de Tenango de Doria (Hidalgo), aparece *Maka Xumpø Dehe*, llamada también la Señora Sagrada del Agua, diosa del agua

fresca quien, se cree, aparece en un lago subterráneo de la Ciudad de México. Algunos investigadores como Yolanda Lastra (2006:343) asocian esta deidad con la diosa azteca *Chalchiuhtlicue*, encontrando una similitud entre el color verde de la diosa otomí y la falda turquesa de *Chalchiutlicue*.

Se dice que esta diosa canta desde los arroyos unas hermosas melodías y que se usan en los rituales que se realizan en su nombre. La gente le brinda ofrendas y cuida de no beber las aguas donde habita para evitar la muerte:

Los otomíes hacen los ídolos que representan a la Señora Sagrada del Agua valiéndose de una botella que llenan en uno de los arroyos sagrados. El recipiente se viste con ropa miniatura y se le coloca en la boca una ramita de *Dexandøhu*, planta sagrada que se recolecta en las montañas. Después, el chamán encargado de la preparación de la figura le adhiere varias muñecas de papel metálico verde para ‘atraer el *Zaki* de la diosa’. El procedimiento no está exento de riesgos: ‘Si se apodera del *Zaki* de una persona y ésta cae enferma, hay que ofrecerle una gallina y ramas de toronjil.’<sup>13</sup>

Los otomíes hacen peregrinaciones a México Chiquito en Veracruz, donde encuentran la morada sagrada de *Maka Xumpø Dehe*, un lugar resguardado por serpientes.

### 3.6.3 Tepehuas

En Pisaflores, Veracruz, Roberto Williams García registró las primeras referencias de la Sirena en el pueblo tepehua<sup>14</sup>. De acuerdo con los testimonios, existen los espíritus cuidadores del agua llamados Serena

---

<sup>13</sup> Felix Báez, 1992: 116

<sup>14</sup> Cfr. Williams García, 1963

y Sereno (*Ixpayixnatixkán*), ellos se encargan de cuidar al Señor del Agua *Xalapana.k Xkán*. Esta deidad es considerada por los tepehuas como los padres que cuidan a sus hijos dándoles alimento.

El Sereno se dedica a producir truenos para pedir que se le brinden ofrendas a la deidad (mediante rituales de costumbre), la Sirena se dedica al cuidado del agua. El color que se le da a la representación de estos seres es el verde, similar a otras deidades acuáticas de otros pueblos indígenas como el otomí, que ya mencionamos.

El Sereno, al que se imagina vestido de verde, es también ‘patrón de todos los animales’. A la Sirena (o Serena) se le concibe igualmente vestida de verde y con ‘patas de pato’ para posarse en el agua. Los adivinos aseguran que vive en una laguna situada en un lugar escondido desde donde envía la lluvia y el viento. Williams García aprecia que este lugar mítico ‘pudiera ligarse con el mar si se toman en cuenta los nombres de Sireno y Sirena’. Sugiere, además, que la Sirena con extremidades de pato puede corresponder a la ‘escultura que representa un pato, catalogada como monumento 9 de San Lorenzo Tenochtitlán’.<sup>15</sup>

Los tepehuas realizan diversos rituales a esta deidad llamados *costumbres*, donde se brindan ofrendas y se interpreta música especial para la ocasión (sones del Sereno y de la Serena) Con estos, se pide buen tiempo para las cosechas y salud para su gente.

### 3.6.4 Tojolabales

Félix Báez (1992), habla del trabajo de Mario Humberto Ruz (1994), quien realizó una investigación con los tojolabales en el sur de Chiapas. En ella habla sobre la *Xinanil há*, llamada también Sirenita o Dueña del

---

<sup>15</sup> Félix Báez, 1992: 118

Agua, la cual tiene una contrapartida masculina, el *Sinalil há*. Se cree que su presencia es benefactora pues favorece a las mujeres en la pesca. Estos seres disfrutaban bañarse en la superficie y según los tojolabales, la espuma de las aguas son prueba del jabón que usan. Por el hecho de que son seres cercanos a Dios, se les ofrenda velas e incienso, como a cualquier santo.

### **3.6.5 Nahuas del sur de Veracruz**

En el libro *Las voces del agua*, Félix Báez (1992) menciona un relato nahua registrado por Marcelo Díaz de Salas, donde se explica la historia de la Sirena asociándola al misterio del Jueves Santo. En este relato, se dice que una mujer se metió a bañar en un río en Jueves Santo, día que está prohibido hacerlo. En castigo a su acto Dios la convirtió en sirena. Esta historia la encontramos en los zoque-popolucas y en los nahuas de la huasteca potosina como veremos más adelante

### **3.6.6 Zoques de Chiapas**

Entre los zoques de Chiapas aparece *Piowačwe*, una deidad con cola de pez y vagina dentada y *Nøwayomo*, una ‘mujer mala del agua’ también con vagina dentada, que castra a los hombres en la relación sexual. “[...] resalta la figura de Nawayomo, que traducido sería ‘la mujer de los vellos pluvianos-rayo’. Esta figura [...], cuando se presenta de mujer rubia es una expresión de peligro para las personas con tendencias a matrimonios exógamos, de hombres zoques con mujeres mestizas.”<sup>16</sup> Estos personajes habitan las aguas y son asociadas a las serpientes.

### **3.6.7 Nahuas de la Sierra Norte de Puebla**

---

<sup>16</sup> Lisboa, 2004: 233

Entre los nahuas de esta región existe un personaje llamado *Itecoatl*, un personaje que es identificado como una dualidad: masculino o femenino. Lourdes Báez (2004) comenta que este personaje es llamado también como la Sirena, que se considera dueña del agua, también es llamada “la llorona”. Es un personaje muy temido por la comunidad y se cree que si algún habitante la encuentra, inevitablemente caerá enfermo y tendrá consecuencias fatales.

Esta asociación de la Sirena con el personaje de la Llorona, es muy llamativo, no nos es posible ahondar más en el tema, pero por lo menos consideramos pertinente hacer la mención.

A esa dimensión superestructural, pertenece la asociación simbólica entre La Llorona (fantasma femenino que llora trágicamente por sus hijos, a tiempo que seduce a los noctámbulos) y la Sirena, presente en una narración folklórica registrada en 1942 por un lingüista-misionero del controvertido Instituto Lingüístico de Verano, en Zacapoaxtla, Puebla. De acuerdo con el informante (hablante de náhuatl) las Sirenas se llamaban, en los tiempos antiguos *Swateyomeh*. Lavaban en el río y ‘eran completamente blancas’. Sus largos cabellos caían sobre sus tobillos. Frías y huecas eran sus manos, monstruosidad que no era obstáculo para perseguir a los hombres. La Sirena ‘viajaba por el viento’ y ‘lloraba como una mujer’. En realidad al principio eran ‘mujeres reales’, pero su corazón ‘se puso amargo’, se transformó en Sirena y ‘hundió a su hijo dentro del agua. De ahí su nocturno lamento.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> *Idem*: 151

### 3.6.8 Tlaxcala

Pilar Alberti (2004), nos cuenta la existencia de un personaje femenino que aparece en muchas leyendas y relatos en la comunidad de Santa María Nativitas en Tlaxcala:

Asociada a la zona arqueológica [de Xochitécatl, en el municipio de Santa María Nativitas, Tlaxcala], está la leyenda de la reina Xóchitl, tradición oral que transmiten los habitantes de varias comunidades cercanas. El relato es el siguiente: cuenta la leyenda que había una bella y joven mujer que vestía de blanco y vivía en el cerro, donde había muchas flores. A ella la llamaban la reina Xóchitl. Aparecía los días de lluvia y si se encontraba con algún campesino le pedía que le cargara para ayudarla para cruzar el río Atoyac. Sin embargo, la reina advertía al hombre que no volteara a verla durante la travesía. Un campesino la cargó a su espalda pero, conforme iba pasando el río, la sintió muy pesada y volteó a verla. En ese momento la reina se convirtió en serpiente; el hombre la soltó muy asustado y corrió a la otra orilla. Cuando miró al río vio que la reina estaba del otro lado en forma de mujer, esperando a que la cruzaran. Sin embargo, en cada intento, la reina Xóchitl se convertía en serpiente y nunca ningún hombre la pudo pasar.<sup>18</sup>

Para esta autora, este personaje es el resultado del sincretismo de creencias prehispánicas y coloniales que relacionan la fertilidad con el agua, la serpiente y la mujer y que, de alguna forma, existe en el imaginario de la comunidad para “liberar” de alguna forma al rol que tiene el género femenino de esa comunidad.

---

<sup>18</sup> Alberti, 2004 :184

### 3.6.9 Nahuas de la Huasteca Potosina

En el mes de Noviembre de 2002, se realizó un trabajo de campo en una comunidad nahua, en Chilocuil, Tamazunchale, S.L.P., con el fin de sacar una primera impresión sobre la significación de la Petenera en este lugar y de la Sirena en específico. El informante, Maurilio Hernández Nicanor, es músico y se ha dedicado a tocar en trío huasteco en diversos eventos, tanto en fiestas sagradas: tlamanes, Xantolo, etc., como en el ámbito profano: fiestas, bodas, cantinas, etc. Toca sobre todo el violín y canta, pero también toca la jarana. A continuación se detallará la información que se obtuvo con preguntas abiertas, dejando que el informante nos explicara el origen que él le atribuye a este son.

La Petenera tiene su origen en la Semana Santa en los días de cuaresma. En estos días sagrados, es importante respetar los mandamientos de Dios, y entre ellos está uno muy específico que atañe directamente al uso del agua: no se permite bañarse en los días santos.

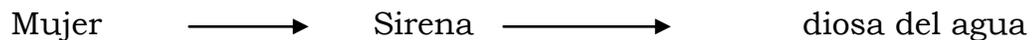
La Petenera era una mujer que desobedeció los mandamientos y se bañó en el mar en estos días, de esta manera, Dios decidió convertirla en sirena para ponerla de ejemplo a los demás de que se tenía que obedecer. Con el tiempo, la sirena se convirtió en la diosa del agua. Actualmente la diosa del agua es respetada por la gente porque viene de Dios. Otro ejemplo que Dios utilizó fue el de Jonás. La “matriz” de la diosa del agua está en el mar, pero ella reina en todos lados donde haya agua: pozos, ríos, lagos, etc. y se encarga de todo lo que habita dentro de ella. Nadie la puede ver, pero existen “señores” que la ayudan:

- Huey Atata: son los jefes de la sirena

- Chiconayahuatl: Son los siete aires que hacen que se muevan las nubes y traigan el agua
- Chiconmar: Son los dueños del mar que trajeron la lluvia a otros lugares.

Las personas de la comunidad le tienen un gran respeto al agua por temor a que los “Señores” se los puedan llevar. Las almas de los ahogados permanecen ahí, y si en la comunidad en un pozo alguien muere ahogado es importante hacerle al pozo un “trabajo” con el curandero del pueblo, estos trabajos son privados y no comunales. Si alguien hace enojar a los ahogados, éstos se pueden llevar a la gente. Por medio de los versos de la Petenera se intenta agradar y conquistar a la diosa del agua.<sup>19</sup>

La historia que Maurilio cuenta sobre el surgimiento de la Sirena se puede esquematizar de esta manera:



Hicimos un recorrido de la historia de las Sirenas, donde vimos que en las distintas partes del mundo, incluyendo nuestro país, son personajes llenos de placer, dolor, miedo, seducción. Todas las historias donde aparecen las sirenas contienen prácticamente las mismas características. En sentido estricto sabemos que las costumbres y creencias son distintas en cada cultura y que su diferencia depende del entorno en el que se desarrollan. No podríamos decir que la cultura griega y la cultura nahua son similares; lo que sí podríamos decir es que la Sirena griega y la Sirena nahua contienen aspectos que las hermanan, y a sus creadores también, pues en ellas existen ciertos temas que encontramos en todo el ámbito humano. Creemos que la forma en que el hombre fantasea su relación con

---

<sup>19</sup> Testimonio de Maurilio Hernández Nicanor; Chilocuic, S.L.P., 2002

la mujer y con la muerte se expresa en cada mito de las Sirenas en el mundo.

Las aproximaciones de los estudios sobre las sirenas están enfocadas principalmente a las cosmovisiones de las culturas, a las relaciones del hombre con su entorno y a la explicación de su origen. Más allá de las conclusiones que encontramos en varias investigaciones sobre sirenas, para nosotros lo relevante de este personaje es que condensa aspectos muy importantes de la subjetividad humana: la sexualidad y la muerte, presentes en la Petenera huasteca. Esto se retomará y profundizará en el apartado siguiente.

### **3.7 Temas de la Petenera**

En el presente apartado se abordará desde el marco teórico del psicoanálisis lo que en esta tesis se considera el elemento fundamental de La Petenera huasteca: la Sirena. Entre los temas que aparecen en éste son huasteco, figuran:

- 1) La Sirena y la mujer inalcanzable
- 2) El hombre narrador, observador
- 3) Los marineros
- 4) Los viajes a tierras extranjeras

Se ha elegido centrar el análisis en el primer tema, la sirena y la mujer inalcanzable, puesto que es éste el que nos interesa para ponerlo en relación con el psicoanálisis lacaniano. Una vez trazadas las características principales de las Sirenas, se cuenta ahora con elementos suficientes que permitan hacer este abordaje teórico.

### 3.7.1 La mujer inalcanzable...

La mujer dentro del arte se ha representado de diversas formas: como símbolo de pureza y de fertilidad, como símbolo de peligro y destrucción o como una forma ambivalente entre estas dos opciones. En todas estas opciones, la sexualidad toma un lugar fundamental para dicha representación. En el caso del papel de la mujer en la sociedad, éste es explicado por la antropología a través del análisis de cada cosmovisión. En *Tamoanchan y Tlalocan*<sup>20</sup>, por ejemplo, Alfredo López Austin, nos comenta: “El sexo pertenece al ámbito femenino del cosmos. Por ello los varones son inferiores a las mujeres en potencia sexual. Mientras que el hombre sólo participa en el proceso sexual durante la cópula, la mujer lo domina todo, desde el fenómeno de la menstruación hasta el parto, y más allá, hasta la muerte en el parto”<sup>21</sup>. El poder que tiene la mujer dentro de la cultura es explicado aquí, principalmente, en términos de la maternidad. Sin embargo, dentro de la música de las culturas indígenas y mestizas de nuestro país - lo cual atañe directamente a esta investigación- las mujeres suelen ser representadas como personajes mágicos y misteriosos y como causa de la desgracia de los hombres, lo cual apunta a otra dirección, una dirección que tiene que ver más con aquella región oscura de la sexualidad -región propia de los intereses psicoanalíticos- que con la cuestión social de la reflexión antropológica en la que, por supuesto, cabe pensar la maternidad como centro de la problemática de la mujer.

En la descripción realizada sobre la presencia de la Sirena se pudo observar que este personaje presenta características similares a través de toda la historia en las principales culturas del mundo. Posee cualidades

---

<sup>20</sup> López-Austin, 1994:172

<sup>21</sup> *Loc. Cit.*

duales: puede ser hermosa o grotesca, en ocasiones es malévola, en ocasiones es benefactora, pero siempre aparece con atributos que la vuelven irresistible ante los hombres, trayendo generalmente la desgracia, inclusive la muerte. Uno de sus atributos más característicos es su voz encantadora, con la que seduce a todo el que se acerque a ella. La Sirena de la que habla la Petenera Huasteca forma parte de la misma serie en cuanto a los atributos de seducción y sensualidad. Ahora, se intentará presentar una lectura psicoanalítica de este fenómeno de coincidencia en estas representaciones. Para entrar de lleno a nuestra lectura de la Sirena a partir de ciertos conceptos lacanianos, se iniciará con la explicación de algunos aspectos teóricos básicos.

### **3.8 Algunos aspectos de la teoría psicoanalítica lacaniana sobre la sexualidad**

Los conceptos que se propondrán para pensar la representación de la Sirena son los de la castración, el falo y lo ominoso, en torno a los cuales se articularán algunos otros. Para ello es menester hacer una referencia inicial al célebre complejo de Edipo, propuesto por Sigmund Freud para explicar los procesos de conformación de la subjetividad. Será este planteamiento también el que le permitirá hacer un puente entre los procesos de cada sujeto con los procesos sociales, pues Freud encontró que existen similitudes entre la problemática social y la individual.

El complejo de Edipo es una estructura de relaciones en el entorno nuclear familiar que consiste en la ambivalencia entre la necesidad de mantener las prohibiciones incestuosas como única manera de poder vivir en sociedad, y por otro lado, la frustración surgida por no poder satisfacer los deseos pulsionales. En nuestros días estas prohibiciones siguen estando vigentes y son las que dan forma tanto a lo social, como a lo

individual. La aceptación e interiorización de estas prohibiciones se da en relación al concepto de castración, que surge como angustia del sujeto ante la amenaza de perder algo al no cumplir tales prohibiciones.

La castración es un concepto que explica el desarrollo de la sexualidad del sujeto. Es importante mencionar que la sexualidad a la que Freud se refiere no es la genitalidad, como término intercambiable en el habla coloquial, sino que se refiere a algo construido socialmente. Esto es, el concepto es más complicado que el mero hecho biológico y se remite más bien a una historia de relaciones intersubjetivas.

El psicoanálisis no se ocupa del sexo como diferencia anatómica, sino de la sexualidad como construcción psíquica, como posición del sujeto con respecto al deseo. Éste se diferencia del amor en la medida en que está estrechamente ligado al cuerpo; pero se distingue asimismo de la necesidad porque su satisfacción depende de condiciones fantasmáticas que determinan tanto la elección del objeto como el tipo de actividad sexual.<sup>22</sup>

La castración, entonces, permite al sujeto acceder a la sexuación, cuando el sujeto se define entre los términos hombre o mujer. A diferencia de otras teorías de la sexualidad humana, el psicoanálisis postula que es sólo con este proceso que puede enunciarse el sujeto como hombre o mujer y no antes. Como se dijo, la sexualidad no es sólo biológica y por ende los genitales no son los que la determinan. Esto es, ser mujer o ser hombre implica más que tener genitales femeninos o masculinos.

Para acercarse a lo que es el concepto psicoanalítico de la castración es necesario introducir un concepto que ha producido interpretaciones

---

<sup>22</sup> Tubert, 2000: 92

equivocadas en el ámbito científico: el concepto de falo. Esta palabra es usada generalmente como sinónimo de pene. En los diccionarios encontraremos el falo definido como miembro viril, pero para el psicoanálisis el falo se convierte en un concepto teórico que habla de aspectos más complejos en cuanto a la constitución del sujeto. Este hecho ocasiona severas confusiones a muchas personas que se acercan de manera superficial a la teoría psicoanalítica. El falo es confundido con el pene por ser éste uno de los símbolos inmediatos que lo representa, aunque no el único.

El falo es un significante, un significante que designa la falta en el sujeto, y a partir de éste, se puede decir que comienza la búsqueda del ser humano. Esta falta es representada, como se dijo, en símbolos. En la niñez se crean las representaciones por primera vez en la etapa de la investigación sexual infantil: cuando el niño<sup>23</sup> percibe la diferencia anatómica entre hombre y mujer elabora ciertas teorías para explicar esta diferencia<sup>24</sup>. Al principio el niño no ubica la diferencia en términos genitales pues supone y fantasea que todos son como él (que todos, niños y niñas tienen pene). Cuando un niño ve los genitales de una niña puede no reconocer en ella la falta del pene y construir muchas fantasías que expliquen esta ausencia<sup>25</sup>. Por ejemplo, en muchas ocasiones puede llegar a la conclusión de que la niña no lo tiene después de haber sido despojada del miembro, como una forma de castigo (castigo probablemente debido a una fuerte actividad masturbatoria). Es decir, que interpreta la ausencia de pene en la niña como producto de algo ajeno y no por considerar que es una diferencia sexual. Esta interpretación le genera una angustia de vivir esa experiencia en carne propia.

---

<sup>23</sup> Por lo pronto sólo se explicará el proceso de castración de un niño ya que el proceso de la niña es distinto. Para los fines de la presente investigación, se considera suficiente por el momento esta explicación.

<sup>24</sup> Véase Freud, 1979, Vol. IX: 183-202

<sup>25</sup> Freud se basó en su experiencia analítica con niños y de su lectura de mitos y leyendas infantiles relacionados a la castración

Por eso es importante destacar, siguiendo la sugerencia de Jacques Lacan, que el *falo*, en este contexto, no debe entenderse como órgano peniano, ni siquiera como una imagen, sino como la *creencia en la universalidad del pene*, como el persistente desconocimiento de la diferencia entre los sexos. De la confrontación de esta premisa fálica con la diferencia anatómica entre los sexos- percibida como carencia en la mujer- resulta el *fantasma de castración*, un intento de explicar una realidad perceptiva enigmática perturbadora<sup>26</sup>.

Esta angustia ante la amenaza de castración no se refiere a una pérdida real de una parte del cuerpo. Estará enfocada más bien a objetos imaginarios, que tienen que ver con la imagen propia, narcisista, y el peligro subjetivo que esta imagen corre. Para que se desencadene la angustia de castración el niño tiene que vivir dos situaciones: ver los genitales femeninos y sufrir una amenaza, real o fantaseada, sobre la prohibición de la masturbación.

La “resolución” de la castración se da con la interiorización de las prohibiciones culturales, por la renuncia de los deseos edípicos transformados en identificaciones y por la incorporación de la autoridad paterna (que le impone al sujeto el significante de los límites, el significante de ‘no’ en el interior: esto es, el superyó). Es importante recalcar que esta mudanza de deseos no es la mera transformación de sentimientos. Es, más bien, una operación simbólica que determina el establecimiento de la estructura psíquica del sujeto. Esta estructura se consolidará dependiendo de la forma en que se de éste proceso en cada sujeto. Esto determinará asuntos sustanciales en la vida amorosa de cada persona. Y podríamos decir, en la constitución particular de cada

---

<sup>26</sup> Tubert, 2000: 111

producción humana, no solamente en el ámbito individual, sino social, como en las producciones mitológicas.

A partir de esto, surge la pregunta: ¿cómo se juega el complejo de castración en el personaje que nos ocupa, la sirena? Más adelante se propondrá la respuesta.

### **3.8.1 Lo Ominoso**

Cuando Freud utiliza el término “ominoso” se refiere al efecto que se produce cuando algunas representaciones reprimidas resurgen a partir de un encuentro con un objeto o suceso que remita a ellos. El sujeto no percibe esta relación entre el objeto y aquello a lo que es remitido: sólo da cuenta de la angustia generada por este encuentro. La característica principal de lo ominoso es que justamente no es algo nuevo lo que produce la angustia, sino algo ya conocido, algo familiar antiguo que fue llevado a la represión. Esto reprimido que luego reaparece con el efecto ominoso, se remonta a la vida anímica infantil. Ahora bien, lo que causa esta sensación es explicado por Freud de esta manera:

[...] a menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado, y cosas por el estilo. En ello estriba buena parte del carácter ominoso adherido a las prácticas mágicas.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Freud, Vol. XVII, 1976: 244

En primer lugar, para Freud, el conjunto o grupo de factores que convierten lo angustioso en ominoso estaría conformado, entre otros, por el animismo, la magia y los encantamientos, la omnipotencia de los pensamientos, el nexa con la muerte, la repetición no deliberada y el complejo de castración. Pero, además de esta categoría de lo ominoso, Freud reconoce que en el ámbito del arte existe lo ominoso de la ficción, de la fantasía, de lo literario. Esto ominoso puede existir también en el mundo de la fantasía: no necesariamente tiene efecto angustiante justo porque se sabe que no es real, pero, paradójicamente, el mundo de la fantasía tiene el poder de provocar o exaltar efectos ominosos que no existen en la realidad al intentar colocarlos en una situación semejante a la vida real. “El resultado, que suena paradójico, es que muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son en la creación literaria, y en esta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real.”<sup>28</sup>

La aparición de personajes míticos o seres deformes en los cuentos se da sin causar angustia aparente en el hombre. Sin embargo, esto no deja de ser ominoso. Por ejemplo, en el escrito *La cabeza de la Medusa*, Freud hace una breve interpretación de este personaje mitológico. En este escrito habla del terror que despierta la Medusa, asociándolo con el terror a la castración<sup>29</sup>. La cabeza de la Medusa sería una figuración del genital femenino:

Si el arte figura tan a menudo los cabellos de la cabeza de la Medusa como serpientes, también éstas provienen del complejo de castración y, cosa notable, por terrorífico que sea su efecto en sí mismas, en verdad contribuyen a mitigar el horror, pues sustituyen el pene, cuya falta es la

---

<sup>28</sup> *Ibidem*: 248. En cursivas en el original.

<sup>29</sup> Concepto psicoanalítico que explica la conformación de la sexualidad en los sujetos. Véase apartado anterior

causa del horror. Aquí se corrobora una regla técnica: la multiplicación de los símbolos del pene significa castración.<sup>30</sup>

Siguiendo esta línea de reflexión, surge una pregunta: ¿Es la sirena un personaje análogo al personaje de la Medusa? Esto es: ¿la figura de la sirena conllevaría las mismas posibilidades de análisis que hace Freud sobre la Medusa? Así como en la medusa los cabellos son representados comúnmente como serpientes para cubrir una falta (la falta en la mujer, que no ha sido tolerada por un sujeto), en las sirenas las extremidades inferiores son representadas como cola de pez la mayor parte de las veces. Como hemos visto en la historia de la sirena, la cola de las sirenas también ha sido representada con el mismo animal del que se trata en la cabeza de medusa, la serpiente. Esta analogía no necesariamente es suficiente para ir tan lejos como se antojaría al leer el análisis tan fino de Sigmund Freud; sin embargo, lo mantendremos presente para valorar tanto las semejanzas como las diferencias que pudiesen ser establecidas entre estos dos personajes.

En la figura de la sirena se reconocen los siguientes elementos:

- a) Cuerpo de mujer (torso desnudo)
- b) Extremidad en forma de pez (en un momento se representó también con forma de serpiente)
- c) Mujer-animal

Justo la parte del cuerpo que se transforma (de la cintura para abajo) es la parte de los genitales, la parte que marcaría la diferencia

---

<sup>30</sup> Freud, 1976 Vol. XVII, 1979: 270

anat6mica de la mujer y el hombre. Esta parte modificada, velada, puede ser pensada, siguiendo la lnea del an6lisis freudiano mencionado, como un s6mbolo f6lico. En otras palabras, la sirena ser6a la representaci6n metaforizada, la encarnaci6n de una mujer con falo y, como la Medusa, es ominosa porque sugiere la castraci6n (la falta), donde la cola de pez sustituye esta falta, la falta que es insoportable al sujeto. Ahora bien, surge otra posibilidad de interpretaci6n psicoanal6tica sobre estas caracter6sticas de las sirenas que complementa esta lectura.

### **3.8.2 La Sirena ¿representante de la histeria?**

Debe recordarse una de las principales caracter6sticas, ya trabajada, que rodean a este personaje m6tico: la imposibilidad de acceder a ella. Se trata de un personaje seductor pero impenetrable. Se han mencionado historias que son paradigmas en casi todas las culturas del mundo: el hombre no puede acceder a esta mujer tan particular sin tener consecuencias fatales y ella siempre se quedar6a sola. Ella buscar6a siempre hombres que la amen, pero nunca podr6a disfrutar de aquel amor. Pueden encontrarse dos vertientes: que ella desee el amor de un hombre, seduci6ndolo para ser amada, pero que su condici6n generalmente se lo impida; o bien que ella desee la adoraci6n de 6l y lo seduzca usando todos sus encantos para despu6s matarlo. Dos vertientes, un solo desenlace: la imposibilidad de la uni6n del hombre con esta mujer-animal.

Este rasgo de la sirena en las mitolog6as llama la atenci6n por su similitud con un fen6meno que ocurre en el plano humano: cierto tipo de

relación muy particular entre un hombre y una mujer. Para ser más específicos, se trata de la relación entre una histérica y un obsesivo<sup>31</sup>.

Sin profundizar en la teoría psicoanalítica que explica esta estructura psíquica, puede decirse que la mujer de estructura histérica busca encarnar el falo. Generalmente es la mujer seductora, la coqueta, quien busca a alguien que le reafirme todo el tiempo que ella ES (que es el falo). Al final jamás logra sostener una relación amorosa con nadie, estará destinada a fracasar en sus relaciones. En pocas palabras, se puede decir que está imposibilitada para amar. En la vida cotidiana pueden encontrarse comúnmente casos así.

Uno de los aspectos clínicos característicos de la histeria es que el cuerpo del sujeto histérico sufre de una “partición”: la parte genital es “anestesiada”, es decir, que sufre inhibiciones sexuales (frigidez, eyaculación precoz, impotencia, repugnancia a lo sexual, etc.), mientras que, por otro lado, el resto del cuerpo es erotizado en exceso. Y no sólo eso, sino que histeriza (erotiza) a todo su entorno, libidinizando a los otros que le rodean (por ejemplo sus gestos, palabras, y demás). Juan David Nasio comenta:

Pues el cuerpo del histérico no es su cuerpo real, sino un cuerpo sensación pura, abierto hacia fuera como un animal vivo, como una suerte de ameba extremadamente voraz que se estira hacia el otro, lo toca, despierta en él una sensación intensa y de ella se alimenta. Histerizar es hacer que nazca en el cuerpo del otro un foco ardiente de libido.[...] Histerizar es erotizar

---

<sup>31</sup> La estructura histérica y la de neurosis obsesiva no se determinan por el sexo del sujeto, sino por ciertas condiciones. Existen hombres y mujeres tanto de estructura histérica, como de estructura obsesiva. En este caso hablaremos de la histeria en la mujer

una expresión humana, la que fuere, aun cuando por sí misma, en lo íntimo, no sea de naturaleza sexual<sup>32</sup>.

Esto quiere decir que una mujer histérica transforma todo signo en una evocación de una eventual relación sexual que no podrá ser nunca cumplida. Así pues, cuando se dice que la mujer histérica erotiza todo su cuerpo (salvo lo genital) se dice también que ella misma encarna el falo, encarna eso que tanto teme perder. Nasio (1997) comenta, además, que los histéricos son extrasexuales, es decir, que ignoran en un nivel psíquico la diferencia de sexos (no existe esta oposición en ellos). Esta situación permite al sujeto tomar el papel masculino o el papel femenino en sus relaciones de forma indistinta. “[...] (El) histérico ignora si es un hombre o una mujer. El histérico es histérico porque no ha logrado tomar para sí el sexo de su cuerpo [...], el problema de la histeria reside precisamente en la imposibilidad de asumir psíquicamente un sexo definido”<sup>33</sup>. No debe olvidarse que todo esto se entiende más si se remite al momento en que surge la angustia de castración. Como se ha visto anteriormente, la angustia de castración sería correlativa de la no diferenciación sexual, misma que no se remite a lo biológico sino a lo psíquico.

En resumen, la histeria es una estructura psíquica que, como cualquier otra, se establece a partir de la angustia de castración y que define los tipos de relación de un sujeto con sus semejantes. Esta forma de relacionarse está determinada por cierta lógica subjetiva (llamada fantasma) en la que se coloca el sujeto histérico en el papel de víctima, viviendo una constante insatisfacción, quien se encargará (inconscientemente) de encontrar en otros sujetos, rasgos que le provean esta infelicidad, haciendo también que esos otros sujetos con quienes se

---

<sup>32</sup> Nasio, 1997: 18-19

<sup>33</sup> NASIO, 1997: 68-69

relaciona sean insatisfechos. Así, buscará en cada situación ser reafirmada como falo, pero como no lo es, quedará atrapada en esta demanda al otro.

En la clínica psicoanalítica se ha mostrado que esta situación es muy común y el proceso analítico intenta llevar al sujeto histérico a resignificar su historia para producir un movimiento que modifique esta “escena” construida, permitiendo el surgimiento de otras posibilidades. Todo esto será, entre otras cosas que no se tratarán aquí, en torno a la castración y la sexuación.

Con esta pequeña explicación sobre la estructura histérica, se reafirma la idea de hacer la analogía entre la sirena y la histérica. Ambas aparecen como historias que se imprimen en su cuerpo y que viven en sus relaciones con los hombres una y otra vez con el paso del tiempo y en cualquier lugar. La sirena es la “mujer” erotizada, seductora que encanta con su voz, pero inaccesible por estar su cuerpo “cerrado”, cuerpo determinado por su estructura histérica. La mujer-peze, la mujer-animal es la figuración fantástica y ominosa de la mujer que quiso encarnar al falo, la que en el fondo es pura simulación, simulación de ser lo que no es, lo que no llegó a ser y lo que teme ser: mujer. En este sentido, podríamos señalar: ser mujer, humana, en contraposición a la mujer-animal representada por este personaje mitológico.

## **4. ANÁLISIS PARADIGMÁTICO**

Este capítulo describirá el método utilizado para el análisis musical del corpus de La Petenera y mostrará los resultados obtenidos con éste. En el primer capítulo se refirió de manera introductoria lo que es el análisis paradigmático, quiénes lo conformaron y quiénes lo han utilizado. Aquí se explicará el propósito práctico de este tipo de análisis. Veremos que sirve para encontrar estructuras musicales en general y, particularmente con la lectura lacaniana de los resultados, servirá para ver la similitud que tiene la estructura musical con la estructura del lenguaje.

### **4.1 Precisiones teóricas.**

Antes de pasar a explicar lo que es el análisis paradigmático, es necesario establecer ciertas precisiones teóricas en cuanto a los conceptos que utilizaremos en todo este capítulo, para dar mayor claridad al lector.

#### **4.1.1 Paradigma**

Según el etnomusicólogo Simha Arom :

Un paradigma está constituido por el conjunto de unidades que tienen entre ellas una relación virtual de sustituibilidad: pertenecen a un mismo paradigma todas las unidades susceptibles de sustituirse unas por otras en un mismo contexto. Los términos de un paradigma deben –por definición- comportar un elemento que les sea común y uno o diversos elementos variantes, y presentar al mismo tiempo rasgos parecidos y rasgos diferentes.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> AROM, 2001: 209

Para realizar este tipo de análisis, Arom (2001) concibe cinco conceptos extraídos de la lingüística estructural que ayudan a la construcción y lectura de los paradigmas: *unidad distintiva pertinente o fenómeno, segmentación, paradigma, conmutación y clase de equivalencia*.

La *segmentación* es un procedimiento que consiste en dividir un enunciado, o, en música, una secuencia musical en unidades discretas. El segmento es el resultado de esta operación, considerando tanto los elementos idénticos que aparecen en entornos diferentes como los elementos diferentes que aparecen en entornos idénticos. La *clase paradigmática o paradigma* es la agrupación en una misma clase, de aquellos elementos o unidades que pueden ser sustituidos unos por otros, es decir, que poseen las mismas propiedades distribucionales. Las unidades de un paradigma deben tener un elemento que les sea común y uno o diversos elementos variantes. En el análisis musical, la *clase paradigmática* se constituye por unidades que pueden presentarse en un sitio concreto de una secuencia musical. La *conmutación* es una operación que prueba la identidad de los elementos de un paradigma, es decir, su capacidad para entrar en las mismas construcciones, para ser sustituidos unos por otros. La *conmutación* es posible cuando hay dos o más elementos que, por presentar las mismas propiedades distribucionales constituyen una *clase de equivalencia*<sup>2</sup>

Aquí se tendrá una lectura más amplia de lo que es un análisis paradigmático. Esta denominación no sólo corresponderá al método denominado así por Nattiez, sino que abarcará en su generalidad lo que es propiamente la elaboración de un paradigma para leer una estructura. Así pues, se propone la elaboración de un paradigma desde un marco lacaniano en el que se resalten los elementos principales de la estructura del son.

---

<sup>2</sup> Alegre, 2004: 117

## 4.2 Descripción del análisis paradigmático aplicado a La Petenera

En este apartado se exponen los resultados obtenidos a partir del análisis paradigmático realizado a 10 diferentes versiones del son La Petenera que conformaron el corpus de estudio de esta tesis. Los paradigmas obtenidos son los modelos que conforman la estructura musical de este son huasteco.

### 4.2.1 Corpus de transcripciones

Para realizar dicho análisis fue necesario conformar un corpus de diferentes versiones de Peteneras huastecas y realizar sus transcripciones<sup>3</sup>. Se usaron diez ejemplos. Se transcribió la parte del violín, la voz y el acompañamiento armónico (cifrado en acordes) de la jarana y la huapanguera. En la partitura se registra el tempo aproximado, las referencias de los músicos, de año y lugar de ejecución de cada pieza. Una práctica común en la música tradicional en la Huasteca es afinar los instrumentos medio tono debajo de nuestro referente musical (*la 440*). Estas versiones no fueron la excepción: la mayoría de las piezas se encuentran afinadas medio tono abajo, incluso, una se encontró un tono entero abajo. Por cuestiones prácticas, se igualaron las versiones a la afinación *La 440*, es decir todas están transcritas en mi menor. La elección de distintas versiones de la Petenera por región y por año nos ayudará a comparar las diferentes maneras de ejecución de este son y por ende a tener más elementos para determinar su estructura musical.

---

<sup>3</sup> Ver las transcripciones en el anexo

## PETENERAS QUE CONFORMAN EL CORPUS DE TRABAJO

No.	Nombre	Músicos	Fecha de grab.	Lugar de procedencia	Ficha	Duración
1	<b>La Petenera</b>	Sin registro	1997	Sin referencia	<i>"Viva México" El Viejo Elpidio. El son Huasteco.</i> Orfeón Videovox, S.A., DIMSA, 1997	2:36
2	<b>La Petenera</b>	Los Hermanos calderón	1993	Sin referencia	<i>Sones Huastecos con los Hnos. Calderón,</i> Peerless, S.A de C.V., 1993	2:50
3	<b>La Petenera</b>	Los Camperos de Valles: Heliodoro Copado, violín; Marcos Hernández, huapanguera y Gregorio Solano, jarana	1995	Cd. Valles, San Luis Potosí, México	<i>Los Camperos de Valles. The Muse,</i> Discos Corazón, México, 1995	4:59
4	<b>La Petenera</b>	Sin registro	1978	Coyalapa, Hidalgo	Sin registro	3:57
5	<b>La Petenera</b>	Trío Cantores de la Huasteca: Juan Coronel Guerrero, violín; Martino Sánchez Godoy, jarana; Juan Balleza Rodríguez, huapanguera.	1985	Tampico, Tamps.	<i>Antología del Son de México,</i> México, Corazón	3:33
6	<b>La Petenera</b>	Trío Los Caimanes de Tampico: Agustín Espinoza Rodríguez, violín; Felipe Turrubiartes Guillén, huapanguera y Basilio Flores González, jarana	Abril de 1996	Cd. Valles, San Luis Potosí	<i>Primer Festival de la Huasteca.</i> CONACULTA –Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, México, 1997	2:34

7	<b>La Petenera</b>	Trio Armonía de Chapulhuacán, Hgo.: Frumencio Olguín Nápoles, violín; Posada Martínez, jarana y Jesús Rubio Alcántara	12 de oct. de 1974	Sin referencia	<i>La Boda Huasteca y otros sones. Grabaciones de Campo: René Villanueva.</i> Serie Testimonios musicales de México, IPN, Ed. Pentagrama, México, 1996	4:00
8	<b>La Petenera</b>	Trio Xoxocapa: Víctor Ramírez del Angel, violín; Jorge Vidales Hernández, jarana; Ismael (Marco) Hernández Hernández, huapanguera		Sin referencia	<i>Trio Xoxocapa. Sones Huastecos.</i> Ed. Pentagrama, México, 1993	2:58
9	<b>La Petenera</b>	Trio Tlayoltyane: Jorge Alberto Hernández, violín; Antonio Hernández, jarana; Marco Antonio Hernández Hernández, huapanguera	4-7 de sept. de 1997	Grabada en el Parque Ecológico de Huejutla de Reyes, Hgo.	<i>Segundo Festival de la Huasteca.</i> CONACULTA-Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca	2:37
10	<b>La Petenera</b>	Trio Alma de las Tres Huastecas	1968-69?	Grabada por Arturo Warman en Cd. Valles, S.L.P.	<i>Fonoteca del INAH: Música Huasteca.</i> CONACULTA-INAH, Ed. Pentagrama, México, 2002	5:28

#### 4.2.2 Desarrollo del Análisis Paradigmático

Partiendo de que los aspectos evidentes que diferencian a la Petenera de otros sones huastecos<sup>4</sup> son la lírica (melodía) y la armonía, se decidió hacer el análisis sobre la melodía del violín y la voz, pero sin

<sup>4</sup> Véase el capítulo 2

considerar el ritmo: sólo se escribió la sucesión de alturas. No se realizó análisis paradigmático de la armonía, pero se hizo el cifrado y se obtuvo la secuencia armónica de todos los ejemplos. De esto se habla en otro apartado.<sup>5</sup>

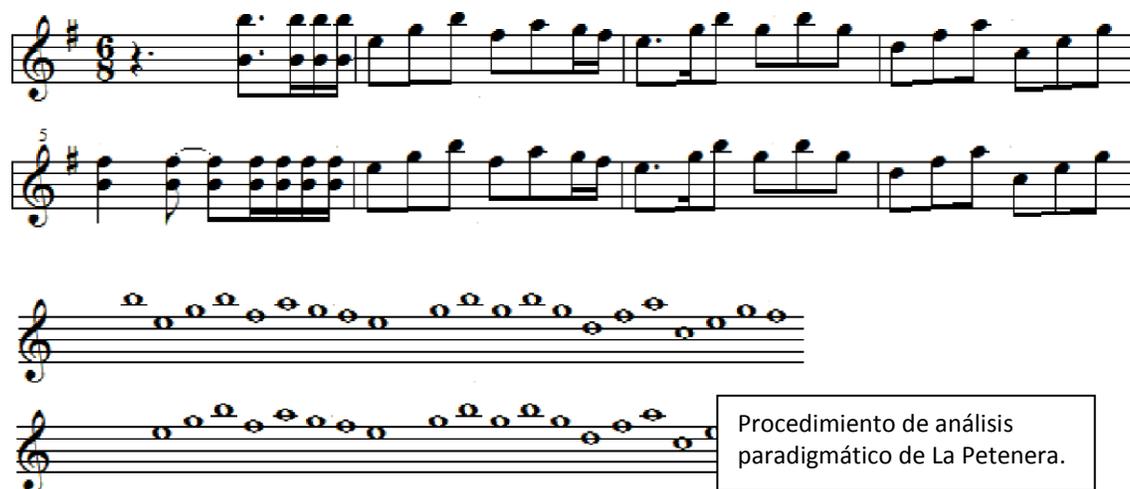
Una vez elegidos los rasgos musicales pertinentes para el análisis, se hizo la segmentación de toda la secuencia melódica del *son* a partir del criterio de la repetición, esto es, en hojas pautadas se escribió la melodía de forma secuencial (horizontalmente) hasta encontrar un fragmento que se repitiera (segmento). Cuando esto sucedió se escribió debajo del primer segmento al que se asemejaba (acomodándolos de forma vertical) y se continuó así con toda la melodía del violín, voz y la huapanguera, cuando ésta se integra tocando la melodía. Es importante resaltar que cuando se presentaban dos o más notas repetidas seguidas éstas no se tomaron en cuenta, es decir, no se escribieron. Por ejemplo, si se presenta una secuencia *mi- mi- sol- fa- fa- sol- mi- sol- sol*, sólo se escribió: *mi- sol- fa-mi- sol* en el papel del análisis:

The image displays two musical staves. The top staff contains a sequence of notes with stems and flags, corresponding to the lyrics "Pes - ca - dor en la ba - rra nun - ca". The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The bottom staff shows a simplified sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

---

<sup>5</sup> Véase el capítulo 2

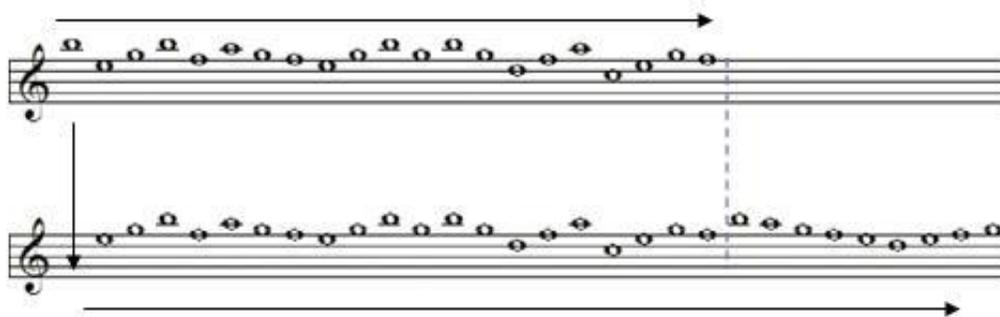
En este ejemplo, se ve la forma en la que, partiendo de la partitura se obtiene la secuencia melódica, pero sin tomar en cuenta el ritmo ni las notas repetidas. Veamos otra muestra:



Procedimiento de análisis paradigmático de La Petenera.

En este caso, vemos que desde el compás 6 se repite de forma exacta la secuencia melódica presentada en los compases 2-5, por esta razón, se coloca la secuencia repetida debajo del primer segmento semejante (ya sin ritmo ni compases) para ir ubicando de forma espacial los segmentos iguales de manera vertical. Este procedimiento se sigue con toda la partitura, si sigue una frase musical distinta se escribirá de forma secuencial, continuando hasta que se repita alguna otra frase, misma que se colocará debajo de la secuencia semejante. De esta forma se puede seguir la secuencia musical de forma común de izquierda a derecha, aunque se tenga que cambiar de sistemas pautados dependiendo de la

repetición de las frases, pues como hemos mencionado, también se marca el trazo vertical de los segmentos repetidos. Es necesario decir que este procedimiento es laborioso y puede emplear gran cantidad de hojas pautadas. En el siguiente esquema, las flechas marcan la secuencia de la melodía y muestran cómo se puede leer en el análisis (aunque no tenga ritmo); la línea punteada marca la división entre los segmentos semejantes agrupados y el inicio de otro distinto.



A partir de los segmentos que se conforman de forma vertical se obtienen los paradigmas. Todas las columnas verticales que contienen los segmentos semejantes se extraen y se transcriben en otro lugar, juntándolos con los similares de las otras versiones. Por ejemplo, en cada pieza la parte del canto conformó un segmento que se agrupó en una columna, todos los segmentos que la conformaron se extrajeron y se juntaron con todos los segmentos del canto de las otras versiones. A este nuevo grupo se le buscaron los elementos que siempre aparecían en todos los segmentos y se ubican las variantes que conformaban las clases de equivalencia. Estos elementos conformarán los paradigmas.

## **4.3 Explicación de los paradigmas encontrados**

### **4.3.1. Canto**

Para efectos de claridad desglosaremos en este capítulo únicamente los paradigmas de la voz. Los paradigmas de la huapanguera (cuando se incorpora a la melodía) y el violín no se incluyen en la tesis. Aunque si se realizó análisis paradigmático de estos elementos, se decidió no incorporarlos para no hacer demasiado tediosa la explicación de los paradigmas. Aclaremos que se da por entendido que su lectura se hará de la misma manera que con los paradigmas del canto. Debido a la interpretación posterior que se le hará a los paradigmas obtenidos no es necesario hacer toda la argumentación de la parte del violín, por lo menos no en este trabajo.

Empezamos por decir que todos los segmentos que conformaron el canto se dividieron en dos grandes grupos: la parte de los versos (Ej. la parte musical en la que se canta: “Dicen que el agua salada/tiene varias seducciones....”), y la parte del “Ay la la la”. Hablaremos primero del grupo de los versos.

#### **4.3.1.1 Paradigmas del grupo de los versos**

Estadísticamente hablando, los segmentos que en un inicio conformaron al grupo de los versos (de las 10 versiones) sumaron 177 en total. De éstos se eliminaron los segmentos que eran exactamente igual a algún otro, reduciéndose así a 74 segmentos en total. A partir de estos 74 segmentos se construyeron los paradigmas de este gran grupo de los versos.

Se encontraron 6 paradigmas que representan la parte de los versos. Hubo tanta variación en los segmentos que esto impidió concentrarlos todos en un solo paradigma. Se debe decir que resultó muy sorprendente encontrar tantas variaciones porque cuando se escuchan las grabaciones da la impresión que se está oyendo siempre algo muy parecido. Así, el análisis paradigmático revela que hay variantes mínimas que, al escucharse todas ellas, dan la impresión de no ser de gran impacto al oyente.

De inicio, las razones de tanta variedad podrían explicarse porque La Petenera concierne al ámbito de lo humano y es de carácter muy vivo, que además debemos mencionar de nuevo que es uno de los sones más antiguos que se tiene registro. Siguiendo esta línea, podemos comparar el trabajo etnomusicológico que Lizette Alegre (2004) realizó sobre los *Vinuetes* que se interpretan en una comunidad de la Huasteca potosina, donde se encuentra un excelente análisis paradigmático. En él podemos observar que en éstos hubo muchas más regularidades que en la Petenera. Sin entrar en detalle (no es nuestra intención comparar un son huasteco con un *vinuete*), estas diferencias entre la cantidad de variantes de la Petenera y los *vinuetes* pueden ser en una primera vista, debido a que el *vinuete* es un género que pertenece al ámbito de lo divino, y que en él se permite menos variación y menos improvisación melódica.<sup>6</sup>

Volviendo a los paradigmas de la parte de los versos, es necesario decir que éstos se encuentran siempre dentro de la tonalidad de mi menor y siempre tienen la secuencia armónica fría: *i - v7 - i- vii- vi - v7*. Así, en esta misma secuencia se presenta la variación del canto.

---

<sup>6</sup> Véase ALEGRE, 2004: 113-186

Para leer los paradigmas:

A cada paradigma se le asignó un número romano. El grupo de los versos está constituido por los paradigmas del I-VI. La propiedad distribucional de este grupo de paradigmas le corresponde siempre la misma: va después de la parte improvisatoria del violín y siempre se alterna con éste (violín, canto, violín, canto, violín, etc.). Los paradigmas no se leen de forma lineal, justo lo que muestra es la posibilidad de variantes, combinaciones y sustituciones que puede contener.

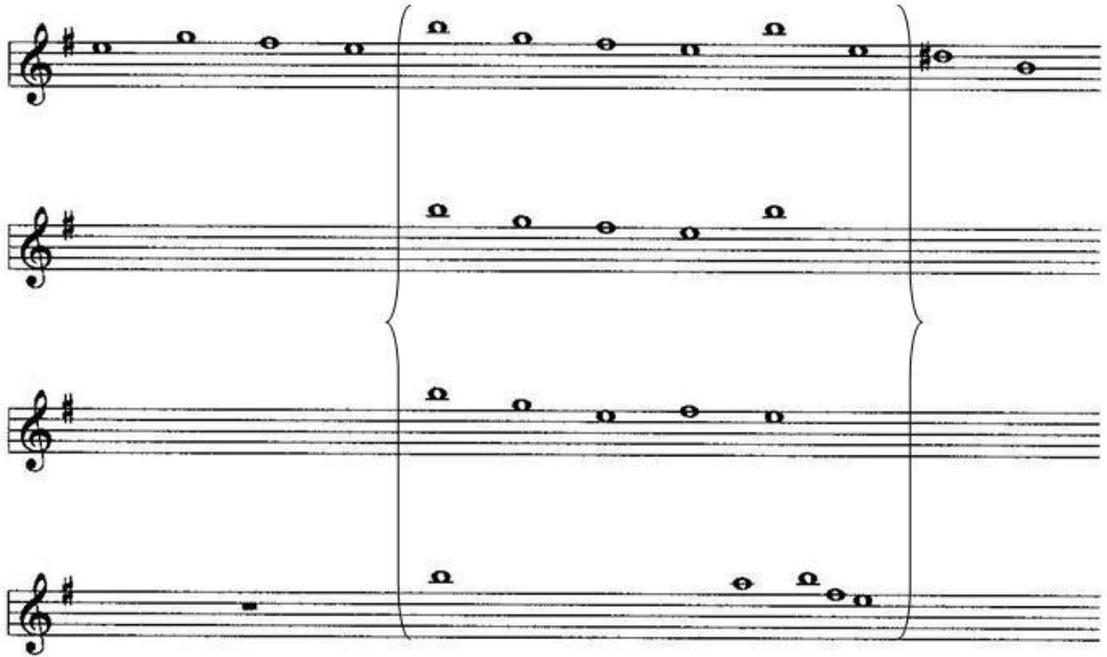
### **Paradigma I**

El paradigma I está subdividido en Ia, Ib, Ic y Id. Esta subdivisión está definida por las variantes que contiene y por los mismos elementos comunes que comparten (el inicio mi-sol-fa-mi), ambos rasgos los hace agruparlos en el paradigma I. El registro que se observa en este paradigma es un registro muy agudo, donde generalmente se hace el efecto de falsete dentro de los versos. Este paradigma es el más común.

#### **Sub- paradigma Ia**

El sub-paradigma Ia contiene 4 clases de equivalencia pues son conmutables o sustituibles unas por otras debido a su propiedad distribucional. El principio y el fin constituyen los elementos comunes del sub-paradigma pues son invariables.

### Sub-paradigma Ia



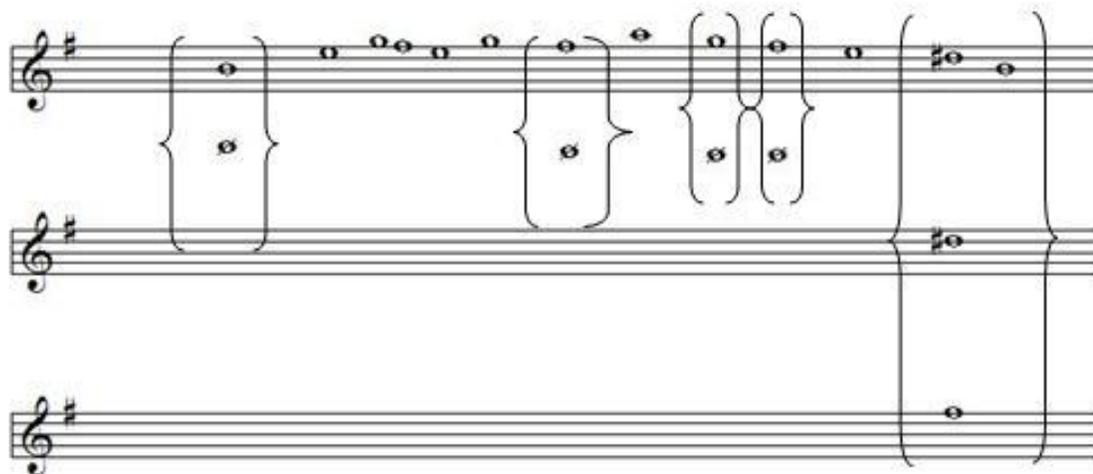
Este sub- paradigma se lee así: la frase empieza siempre con las notas *mi-sol-fa-mi*, puede seguirle *si-sol-fa-mi-si-mi*, ó *si-sol-fa-mi-si*, ó *si-sol-mi-fa-mi*, ó *si-la-si-fa-mi*, todas estas posibilidades siempre seguidas de *re#-si*. Como podemos ver, las variantes entre cada elemento de la clase de equivalencia son mínimas, es decir, la diferencia de una a otra es de una o dos notas.

### Sub-paradigma Ib

Contiene 4 clases de equivalencia, esto es, contiene más variación. Si se observa con detenimiento, podemos ver que la variación está dispuesta de forma distinta del anterior. Este sub-paradigma se puede leer así: Puede empezar con un *si* o no (lo representa el símbolo  $\emptyset$ , que significa conjunto vacío). Cada elemento que conforma la clase de equivalencia se

acomoda en orden de acuerdo al número de veces que aparece en los segmentos, es decir, se colocan primero los que aparecen más veces y abajo los que aparecen con menor frecuencia. Así, si aparece el símbolo de conjunto vacío en segundo lugar, significa que es más frecuente que se cante la nota *si*, en comparación con las veces que no se hace. Después sigue el elemento constante *mi-sol-fa-mi-sol*; a éste le puede seguir un *fa* o no ( $\emptyset$ ); continúa otro elemento constante: la nota *la* y se abre de nuevo otra clase de equivalencia que indica que puede seguirle el *sol* o no ( $\emptyset$ ), y el *fa* o no ( $\emptyset$ ) y continúa otra nota invariable: el *mi*; se vuelve a abrir otra clase de equivalencia: *re#-si*; el *re#* o el *fa*.

Sub-paradigma Ib

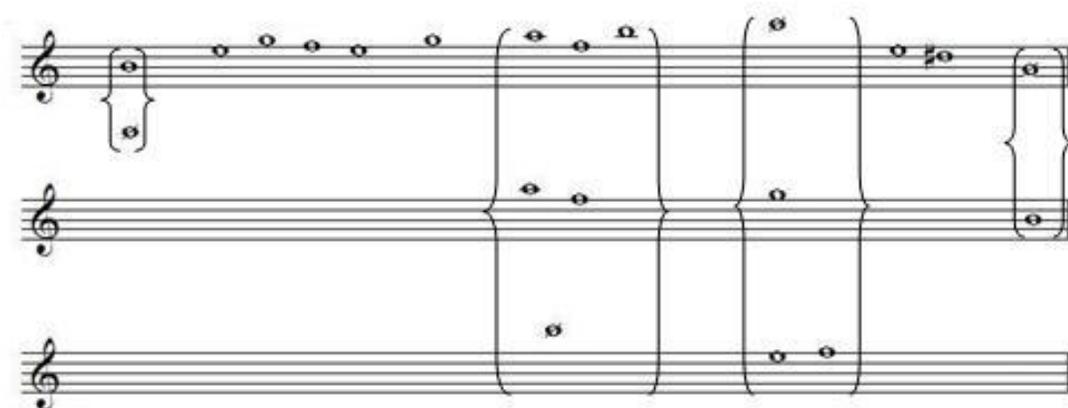


**Sub-paradigma Ic**

Este sub-paradigma contiene 3 clases de equivalencia y contiene el mismo principio que el anterior: puede contener el *si* ó no ( $\emptyset$ ) y seguirle las notas constantes *mi-sol-fa-mi*, a esto le sigue de nuevo una nota constante: el *sol*. Posteriormente le sigue otra clase de equivalencia que indica que

pueden seguir estas opciones: *la-fa-si*; *la-fa* ó  $\emptyset$ ; se abre otra clase de equivalencia que indica que puede seguir:  $\emptyset$ ; *sol*; *mi-fa*. Posteriormente sigue un elemento constante: *mi-re#* y termina con otra clase de equivalencia:  $\emptyset$ ; *si*. Así, un ejemplo de segmento contenido en el paradigma puede ser: *mi, sol, fa, mi, sol, la, fa, sol, mi, re#*. Las posibilidades de sustitución son todas las que contiene la clase de equivalencia.

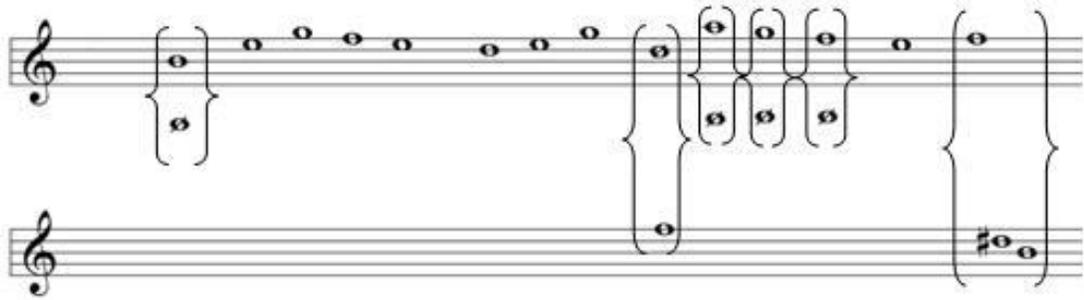
#### Sub-paradigma Ic



#### Sub-paradigma Id

Este sub-paradigma comienza igual que los anteriores. Después del primer grupo de notas constantes a este sub-paradigma le sigue otro grupo de notas constantes: *re-mi-sol*. Se abre a continuación cuatro clases de equivalencia de forma seguida que contiene:  $\emptyset$  ó un *fa* (en menor proporción estadísticamente hablando); puede seguirle un *la* ó  $\emptyset$ ; un *sol* o no ( $\emptyset$ ); y un *fa* o no ( $\emptyset$ ). A estas siempre le sigue un *mi*; se abre otra clase de equivalencia donde indica que el final puede ser *fa* ó *re#-si*.

### Subparadigma Id



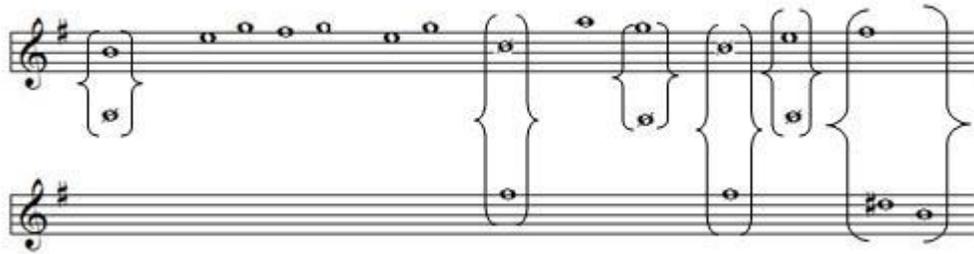
## Paradigma II

El paradigma II se subdivide en IIa y IIb, para efectos de mayor entendimiento al lector. Este paradigma representa las frases de la voz que siguen teniendo un registro agudo de falsete integrado a los versos. Este tipo es que le sigue en frecuencia. Los elementos comunes del paradigma son: *mi-sol-fa-sol-mi-sol*.

### Sub-paradigma IIa

Tiene 6 clases de equivalencia. Comienza con la clase de equivalencia: *si* o conjunto vacío ( $\emptyset$ ) y prosigue con los elementos comunes ya mencionados; puede no seguir nada ( $\emptyset$ ) o un *fa*; aparece otro elemento constante: siempre le sigue un *la*. Se abren cuatro clases de equivalencia seguidas que indican que puede seguir: un *sol* o nada ( $\emptyset$ );  $\emptyset$  o un *fa*; un *mi* o  $\emptyset$ , y tiene dos posibilidades de conclusión: *fa* ó *re#-si*.

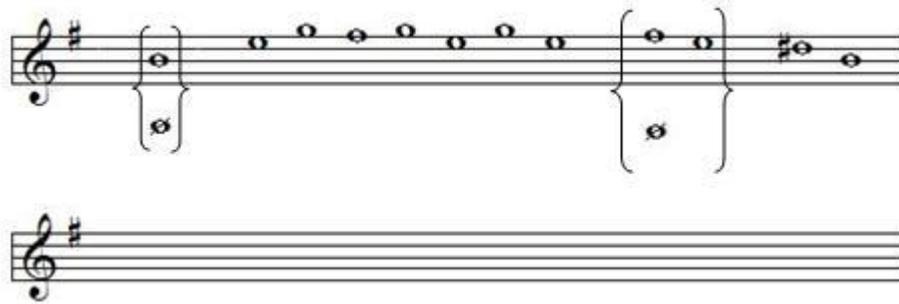
Sub-paradigma IIa



**Sub-paradigma IIb**

Este sub-paradigma puede comenzar con un *si* ó no ( $\emptyset$ ), seguirle los elementos comunes a todo el paradigma arriba indicados, sólo que se añade un elemento más: la nota *mi*. Se abre después una clase de equivalencia que indica que le puede seguir un *fa-mi* o no ( $\emptyset$ ) y termina siempre con un *re#-si*.

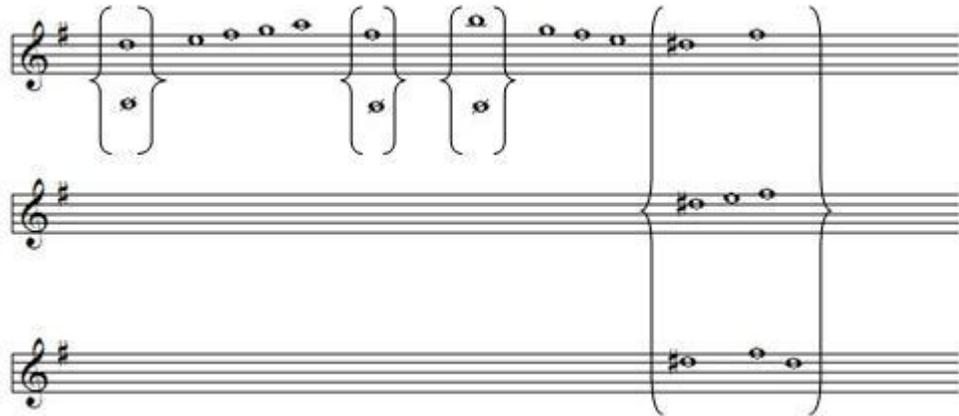
Sub-paradigma IIb



### Paradigma III

Los elementos comunes de este paradigma son dos grupos: *mi-fa-sol-la* y el *sol-fa-mi*, cada uno en cierta posición que se verá en el esquema. Contiene 4 clases de equivalencia. Este paradigma también contiene un registro agudo que incluye falsete dentro de los versos.

#### Paradigma III

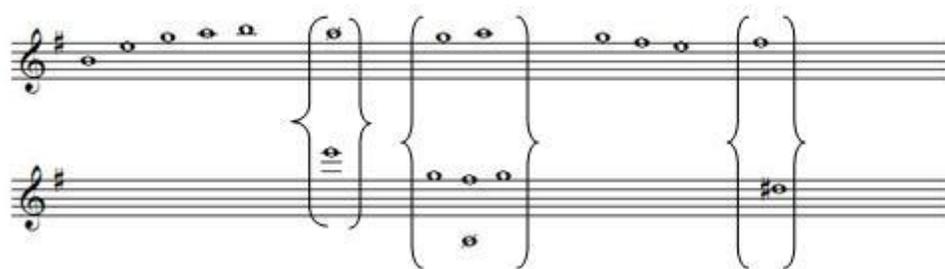


Este puede comenzar con un re o no ( $\emptyset$ ); le sigue el primer grupo de elementos comunes; después aparecen dos clases de equivalencia que indican que le puede seguir el *fa* o no ( $\emptyset$ ), y el *si* o no ( $\emptyset$ ); le sigue el segundo grupo de constantes y se abre otra clase de equivalencia donde muestra los 3 tipos de finales posibles: *re#-fa*; *re#-mi-fa* y *re#-fa-re*.

### Paradigma IV

Los elementos comunes de este paradigma son re-mi-sol-la-si; contiene 3 clases de equivalencia. Este es de los menos comunes, contiene un registro muy agudo con falsete incluido en los versos.

Paradigma IV

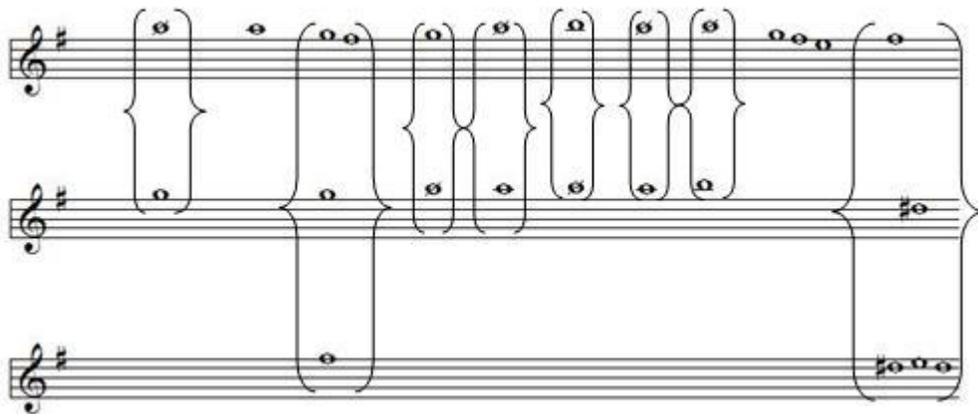


Siempre comienza con el grupo constante; se abren dos clase de equivalencia seguidas, la primera indica que puede seguir un  $\emptyset$  o un *mi*; y la segunda marca como posibles variantes el *sol-la*; *sol-fa-sol* o nada ( $\emptyset$ ). Sigue un elemento constante: *sol-fa-mi* y puede terminar con una *fa* o con un *re#*.

### Paradigma V

Este paradigma tiene 8 grupos de clases de equivalencia. Los elementos comunes son dos grupos: uno que contiene la nota *la* y otro que contiene la secuencia *sol-fa-mi*.

### Paradigma V

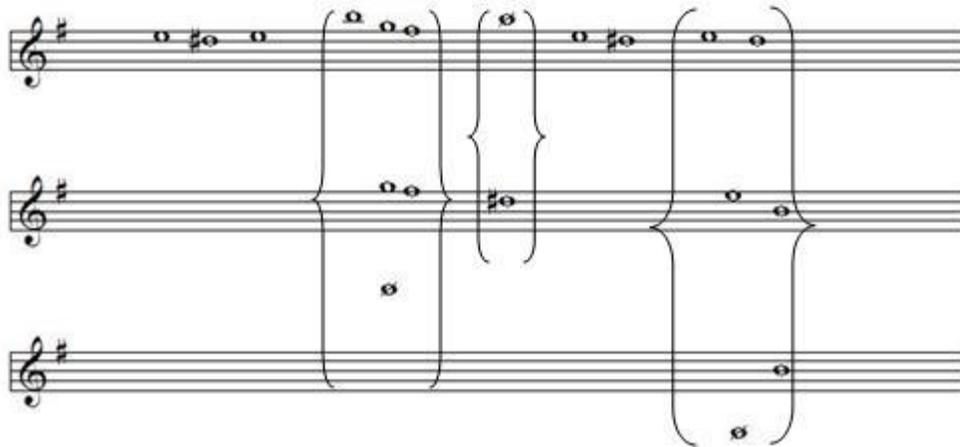


Puede comenzar con ( $\emptyset$ ) o con un *sol*; le sigue el elemento común; se abre otra clase de equivalencia donde indica que puede seguir: un *sol-fa*; *sol*; *fa*. A esta secuencia le puede seguir una *sol* o no ( $\emptyset$ ); un nada ( $\emptyset$ ) o un *la*; un *si* o un nada ( $\emptyset$ ); un nada ( $\emptyset$ ) o un *la*; un nada ( $\emptyset$ ) o un *si*; sigue el otro grupo de notas constantes: *sol-fa-mi*; y se abre el último grupo de clase de equivalencia con las posibilidades de final: *fa*; *re#*; *re#-mi-re#*. Recuérdese que los paradigmas no se leen de forma lineal, aquí se muestran las posibilidades de sustitución y combinación de los elementos.

### Paradigma VI

Es el único paradigma que no presenta un registro tan agudo. Contiene 3 clases de equivalencia y 2 grupos de elementos comunes: el primero es de *mi-re#-mi*; y el segundo es de *mi-re#*.

### Paradigma VI



Se lee así: empieza con el primer grupo de elementos constantes; se abre una clase de equivalencia que puede contener: *si-sol-fa*; *sol-fa*; o nada ( $\emptyset$ ). Sigue otra clase de equivalencia:  $\emptyset$ ; *re#*; le sigue el segundo grupo de notas constantes y concluye con otra clase de equivalencia que indica las posibilidades de cierre: *mi-re*; *mi-si*; *si*; o  $\emptyset$ .

#### 4.3.1.2 Paradigmas del grupo del “Ay la la la”

Estadísticamente hablando, en este grupo se encontró menor número de segmentos que en la parte de los versos. Aparecieron inicialmente 43 número de veces los “Ay la la la” en las 10 versiones. De esos 43 segmentos se redujeron por similitud a 25 segmentos que permitieron formular los paradigmas de esta sección del canto.

En total se obtuvieron 4 paradigmas. En este grupo de paradigmas encontramos menor variación que en el grupo de los versos.

Estos paradigmas del “Ay la la la”, casi siempre están sobre la base armónica del relativo mayor (de *mi* menor modula a *sol* mayor) siguiendo esta secuencia:  $V_7/III$  (VII D.A.) – III- III-  $V_7/III$  (VII D.A), y cuando termina este paradigma “Ay la la la” siempre regresa a la tonalidad menor para continuar con el resto de los versos. Esta frase “Ay, la, la, la” siempre viene precedida por un verso también en tonalidad mayor que funciona como puente entre una y otra estructura y que introduce el cambio armónico en el son.

Ej.

“La cosa está comprobada/ **Ay la la la**”/ La cosa está comprobada...

(puente en mayor)

(verso en menor)

A cada paradigma se le asignó un número romano. El grupo está constituido por los paradigmas del Ib - IVb. La propiedad distribucional de este grupo de paradigmas le corresponde siempre la misma: va siempre en medio de los versos.

### **Paradigma I- Ay la la la**

Este paradigma contiene un grupo de elementos constantes: *re-mi-re-do#-re* y le siguen dos clases de equivalencia. Proviene de 10 segmentos. Es el más común de todos

Paradigma I-Ay la la la

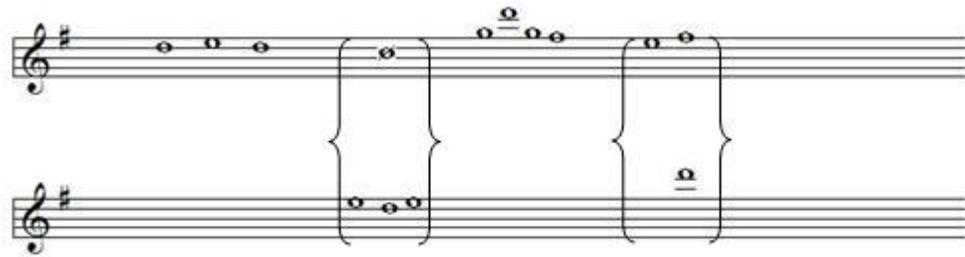
The image displays a musical score for a six-part setting of 'Paradigma I-Ay la la la'. The score is written on six staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is organized into two main sections, each indicated by a large bracket. The first section consists of two measures, and the second section also consists of two measures. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests. The first section begins with a group of notes on the top staff, followed by a group of notes on the second staff, and then a group of notes on the third staff. The second section begins with a group of notes on the fourth staff, followed by a group of notes on the fifth staff, and then a group of notes on the sixth staff. The notes are arranged in a way that suggests a specific melodic contour and harmonic structure.

Comienza siempre con el grupo de elementos constantes; le sigue la clase de equivalencia con posibilidades: *sol-re*; *sol-fa-re*; *sol-fa*;  $\emptyset$  y puede finalizar con la otra clase de equivalencia que tiene siete posibilidades: *sol-fa-mi-fa*; *sol-fa-mi-re*; *sol-fa-mi-re*; *fa-mi-fa*; *sol-fa*; *mi*;  $\emptyset$ .

## Paradigma II - Ay la la la

Este paradigma tiene dos grupos de elementos comunes: empieza con *re-mi-re* y el segundo contiene: *sol -re-sol-fa*. Contiene dos clases de equivalencia

Paradigma II -Ay la la la

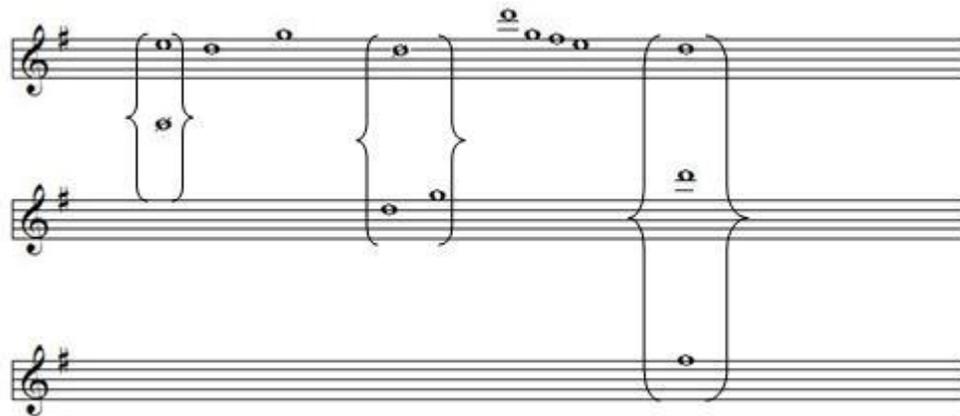


Comienza siempre con el primer grupo de elementos constantes; le sigue la clase de equivalencia con los elementos:  $\emptyset$ ; *mi-re-mi*. Continúa con el segundo grupo de elementos constantes y concluye con la última clase de equivalencia que contiene las posibilidades: *mi-fa*; *re*.

## Paradigma III - Ay la la la

Este paradigma contiene dos grupos de elementos comunes: el *re-sol* y el segundo *re-sol-fa-mi*. Contiene tres clases de equivalencia.

Paradigma III – Ay la la la

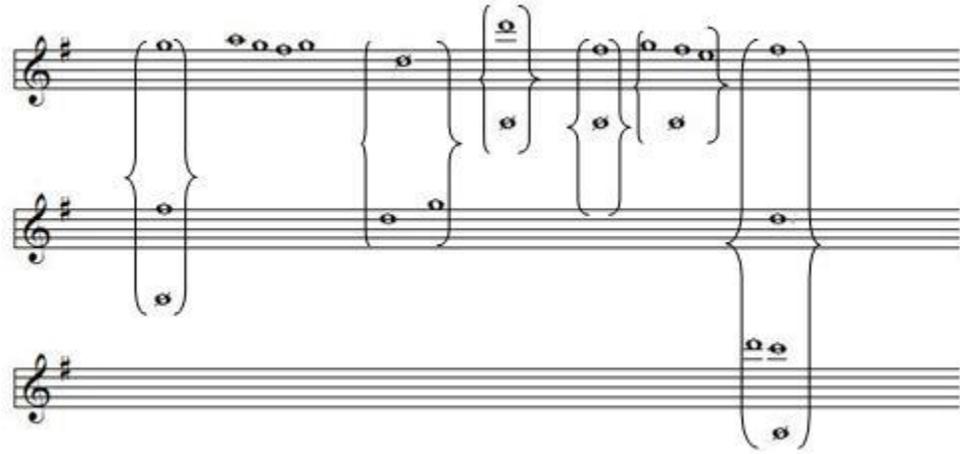


Comienza con la primer clase de equivalencia: mi;  $\emptyset$ . Continúa con el primer grupo de elementos constantes; le sigue el segundo grupo de clase de equivalencia con las posibilidades:  $\emptyset$ ; *re-sol*; continúa con el segundo grupo de elementos constantes: *si-sol-fa-mi* y concluye con la clase de equivalencia con las opciones: re; *re* o *fa*.

**Paradigma IV- Ay la la la**

Este paradigma es el segundo en frecuencia. Contiene un solo grupo de elementos constantes y 6 grupos de clase de equivalencia.

Paradigma IV – Ay la la la



Comienza con una clase de equivalencia con posibilidades: sol; fa;  $\emptyset$ . Le sigue el grupo de elementos constantes; después sigue otra clase de equivalencia donde puede seguir nada ( $\emptyset$ ) o un *re-sol*; puede seguir un *re* o un nada ( $\emptyset$ ); un *fa* o nada ( $\emptyset$ ); un *sol-fa-mi* o nada ( $\emptyset$ ) y terminar con la clase de equivalencia con posibilidades: fa; re; *re-do*;  $\emptyset$ .

## **RESULTADOS**

En este último apartado se mostrarán los resultados obtenidos a partir de la lectura lacaniana (conceptos de metáfora y metonimia) a los paradigmas de la Petenera. Recordamos al lector que esta tesis partió de la pregunta: ¿Cuáles son los elementos musicales y literarios variantes y no variantes de las Peteneras huastecas? A esta pregunta se sugirió una posible respuesta a modo de hipótesis<sup>1</sup>.

Para obtener los resultados que aquí se expondrán se tuvieron que considerar distintos aspectos que rodean a la Petenera. De inicio, se hicieron las precisiones teóricas pertinentes para puntualizar el enfoque que se quería utilizar en la tesis. A partir de ahí se consideraron los antecedentes generales de La Petenera, sus características musicales y literarias que proveyeran los elementos que se iban a utilizar en el análisis. Se vio que la Sirena es un personaje principal en este son y a través de un recorrido histórico mítico se pudieron establecer las características ominosas universales que la contienen a partir de la lectura psicoanalítica lacaniana. Una vez obtenidos estos resultados fue posible abordar el análisis musical formal a partir del análisis paradigmático ya descrito. Hilando todas las características que encontramos alrededor de la Petenera: el antecedente con la Petenera española, la temática de la Sirena, las características musicales que la distinguen de otros sonos huastecos y el análisis formal de las estructuras musicales nos permiten hacer la siguiente interpretación.

1. Todos los elementos que aparecen en los paradigmas pueden equipararse al concepto lacaniano de significante, tanto los que no cambian como los que forman una clase equivalencia. En ese sentido se

---

<sup>1</sup> Véase Introducción

explica también lo que a primera vista parecería ser una irregularidad, esto es, que en ocasiones el paradigma se compone de notas aisladas que funcionan como una unidad y en otras ocasiones, la unidad está compuesta por una agrupación de muchas notas. Cada clase de equivalencia corresponde a la función de un significante. Esto quiere decir, que a cada columna le corresponde un lugar de significante.

El significante opera como función que en conjunción con otros significantes otorga un golpe de sentido a la frase. Es precisamente eso lo que se observa en la lectura de las estructuras de La Petenera, en donde a pesar de las variaciones, es posible “leer” claramente una frase con una “significación clara”. Por ejemplo, un verso<sup>2</sup>.

2. Las múltiples variaciones que se muestran en los ejemplos evidencian que existe un movimiento fundamental subyacente a todos ellos, que es el movimiento metonímico. Esto significa que cada intérprete puso en juego un movimiento de contigüidad entre una nota y otra, haciendo variaciones mínimas, pero que sostienen una misma estructura en el efecto final. Las variaciones desplegadas ponen de relieve la dinámica posible en las estructuras del lenguaje y por ello reafirman su riqueza.

3. A pesar de las variaciones del canto, el último “golpe” de oído resulta al oyente como algo similar. Esto puede leerse como una construcción metafórica del sentido de la frase que unifica a los componentes en una significación general que recorre a cada

---

<sup>2</sup> Esto ocurre también en el lenguaje escrito. Por ejemplo, en un letrero colocado afuera de una estación de metro, se lee “Se venden Flores de hornato”. A pesar de la variación de un elemento significante, la “h” de “hornato”, la lectura total de la frase no varía, dado que el lugar que ocupa con relación a los demás le conmina a seguir su función de significación. Esta función de los lugares del significante se aborda de nuevo en el punto 4.

significante en la cadena en que se encuentra. Cada paradigma es una metáfora que aglutina a sus componentes internos (que, ya se ha mencionado, presentan movimientos metonímicos en su interior<sup>3</sup>).

La metáfora es una significación que recorre a sus componentes, de tal manera que no importando cuántos sean éstos, todos ellos estarán impregnados de esta significación<sup>4</sup>. En el canto es fácil detectar que una serie de componentes enlazados aparecen en una “agrupación de significación”, que va desde el efecto en el oyente hasta en la tonalidad en que una frase está articulada. Por ejemplo, en el canto, todos los versos (las frases, en términos lacanianos) están en tonalidad menor.

4. Precisamente porque los significantes –en sus múltiples variaciones- ocupan lugares definidos en la estructura, no modifican en la totalidad la significación de la frase, si bien la dotan, a cada una de ellas en la variedad de ejemplos, de una calidad única, de un matiz y un color particular que hacen que cada una de las interpretaciones tengan una identidad propia. Esto es lo común a una obra artística, que a pesar de que tenga elementos comunes con otras obras, es en sus pequeñas particularidades donde cada una de ellas encuentra su unicidad.

---

<sup>3</sup> Debe recordarse que no hay metáfora sin metonimia.

<sup>4</sup> Para ejemplificar en un caso clínico, tómese el significante mierda. Una persona puede vivir diversos elementos de su vida como diferentes, sin darse cuenta de que hay un significante que marca a todos ellos. Así, puede vivir a su trabajo como una mierda, así como a su familia, a su relación de pareja, y demás. Si bien todos estos elementos son diferentes, hay un significante metafórico que los recorre a todos, determinando la vida del sujeto. Un cambio dentro de la clínica en esta metáfora “mierda” puede ser el señalamiento de que la “mierda es también “abono” (no variando el eje del significante, pues sólo hay un recorrido de sinonimia en el mismo eje), pero esta interpretación puede servir para que el resto de los elementos sean recubiertos a su vez (impregnados) de este nuevo aporte de significación.

5. Ahora bien, en el caso del fragmento que contiene el “Ay, la, la, la”, es evidente un cambio en la tonalidad e incluso una reducción de variantes en el análisis paradigmático. De entrada, el cambio es de la tonalidad menor a su relativo mayor. Es la única parte de la voz donde se cambia al relativo mayor. En el texto que precede a este fragmento (puente que introduce la parte en mayor) se genera una tensión musical debido a que se presenta el verso fragmentado, inconcluso. Estos elementos de cambio estructural (esto es, no son cambios por contigüidad, como sería en los pequeños desplazamientos de notas que se presentan por movimientos metonímicos) señalan un cambio de significación y por ende nos permiten inferir una metáfora diferente a la que se viene presentando en el resto de los versos. Esto es, es una nueva metáfora que tiene a su vez una cadena de significantes propia.

6. En este fragmento es mucho más evidente la función de una nota o grupos de notas como significantes, pues no tiene letra, sino exclamaciones y acompañamientos de voz: “Ay, la, la, la”. Sin embargo, como se verá, tiene una función crucial en la estructura toda del son, incluso en términos de significación. Debe reiterarse que las variantes encontradas en el análisis paradigmático en este verso son mínimas. De la misma forma, su lugar en los versos es siempre el mismo. No importa la variación de versos o de la lírica, este verso siempre ocupará un mismo lugar. Por estos motivos, esta sólida permanencia habla de una función estructural, fundamental, de este verso en todo el son.

7. Se ha mencionado ya en el capítulo de la sirena que este es un factor componente de La Petenera. Incluso cuando está ausente en la lírica, es sabido que la sirena está en el cuerpo constitutivo de este son. La tesis de la presente investigación sostiene que este “Ay, la, la, la”

podría ser la encarnación de la sirena, aún cuando no se explicita la presencia de este personaje en la letra de los versos. Para explicar esta tesis se ha retomado el concepto de “desplazamiento” de Freud, quien lo acuñó para describir un proceso fundamental en el sueño. Según este autor, en el sueño existen elementos que, por efectos de la represión, son ocultados o minimizados frente a otros elementos que en realidad son de menor importancia. Así, un elemento del sueño sobre el cual pesa una represión mayor (dada su importancia) aparecerá en el sueño como un elemento insignificante, y alguno que en realidad sólo ocupe un lugar secundario en la conformación del sueño tendrá un lugar preponderante en el desarrollo del mismo<sup>5</sup>. Sin embargo, este elemento reprimido será el móvil por el cual todo el sueño se desplegó. De esta misma manera, el “Ay, la, la la” aparece como un elemento secundario al oído, en el sentido de que es un verso mínimo frente al resto de las estructuras musicales en tonalidad menor, y sin embargo es el *leit motiv* del son, encarnando la voz propia de la Sirena y constituye la parte climática. Así, en el centro está la Sirena y a partir de este se genera la tensión de los versos que después se resuelve.

8. El punto anterior se anuda a la elaboración teórica que se ha desarrollado ya en el capítulo “La mujer inalcanzable”, en donde se han abordado los elementos ominosos que se despliegan en la figura de la sirena. Precisamente por su carácter de ominoso, retornan una y otra vez en el imaginario popular de múltiples maneras.

---

<sup>5</sup> Piénsese por ejemplo en los recursos cinematográficos: en una escena aparece en primer plano una lámpara y un teléfono, pero en segundo plano el espectador puede atisbar la sombra de un asesino entrando por la ventana. Es evidente que hay allí un desplazamiento de la importancia de los elementos. De igual manera ocurre en el contenido de un sueño. A pesar de que en esa escena el asesino aparece en segundo plano, es éste el motor de todo el desarrollo de la película.

9. Se ha dicho ya que este verso funciona en sí como una metáfora. Dado que se presenta como el *leit motiv* de la sirena, como el elemento motor del son y sin embargo como el menos discernible a primera vista, se sostiene en la presente tesis que esta metáfora es en realidad la metáfora principal de todo el son, funcionando como elemento de significación unificador de todos los elementos. Impregna, por decirlo así, de esta significación al resto de los elementos por vía de un recorrido metonímico de sus contenidos de significación, sosteniendo de esta forma una sola estructura musical, aún cuando se componga de partes con características diferentes entre sí.

### **A modo de conclusión**

El trabajo aquí desarrollado abrió muchas interrogantes, pero también cerró muchas otras. Empecemos por lo segundo. Se pudo demostrar con éxito que es posible vincular dos disciplinas que habían estado muy alejadas, pero que, por otro lado, en el fondo podían percibirse cercanas en cuanto a que comparten ciertos intereses de lo humano. El deseo de hacer esta vinculación no respondió a un mero ejercicio metodológico o un mero capricho “científico”. No, por el contrario, responde a una inquietud de construir un camino propio por el que se quiere continuar y se ve que fue posible fincar una base muy sólida para seguir andando en él. Estudiar etnomusicología y psicoanálisis no debían ser más unas prácticas separadas para esta autora. Esta tesis cerró la interrogante de si esto era posible en el ejercicio práctico. Había muchas interrogantes teóricas y muchos miedos a caer en la cuestionable, pero muy recurrida práctica de hacer interpretaciones psicoanalíticas forzadas. ¿Cómo se podía hacer para evitar ésto? La Petenera me brindó la respuesta. Este *son* con tantos contenidos “misteriosos” gritaba ser escuchado. Desde mi parecer fue la

mejor elección para hacer posible este nuevo camino. Se decidió entrar en estas interrogantes a fondo: la idea de esta investigación se conformó desde hace varios años, pero era necesario adquirir el rigor teórico suficiente para poder empezar a hacer las preguntas adecuadas y buscar los métodos adecuados. Se hicieron las preguntas, y se obtuvieron respuestas....y más preguntas....

A partir de este vínculo se pudo desarrollar una metodología de estudio innovadora que permite justo contemplar los aspectos constitutivos de ambas disciplinas. Así, ahora podemos decir que la música está estructurada como un lenguaje porque nos lo ha mostrado La Petenera. Esta mostró que en sus estructuras habitaban los procesos propios del lenguaje, manteniendo en ellas los mecanismos de la metáfora y la metonimia. Mismos que Freud y Lacan encontraron en el inconsciente.

### **Nuevas interrogantes**

A partir de estas conclusiones se abren nuevas interrogantes, que aunque no sea posible darles una respuesta en esta tesis (posiblemente tema de investigación para nivel maestría), se incluyen en este apartado.

De los resultados obtenidos surge la inquietud de introducir un paradigma nuevo: el grafo del deseo que Lacan construyó a lo largo de su vida. Este grafo ilustra la forma en que opera el lenguaje en el sujeto y muestra la posición del sujeto ante el Otro. En futuras investigaciones se buscará emplear este grafo y poder situar en él los movimientos ocurridos en la música (dado que ya se pudo establecer que ella contiene los mismos

procesos que el lenguaje). Esto requerirá de un conocimiento y manejo más sólido del grafo.

A partir de los resultados derivados de esta tesis, se puede vislumbrar que La Petenera ha estado erróneamente clasificada. A reserva de un estudio más amplio que abarque versiones de Peteneras de otros estados del país y con más profundidad la Petenera española, se considera que hay los elementos suficientes para considerar a la Petenera como un gran sistema musical. Con lo analizado en esta tesis se pudo observar que todas ellas contienen como temática principal a la mujer ominosa e inalcanzable, que aunque en la Huasteca se transforma en Sirena, vimos aquí que ella es la figuración metafórica de la mujer ominosa, la de estructura histórica inalcanzable. Si otras Peteneras del país no contienen el “Ay la la la “, que afirmamos aquí que es la metáfora principal que le da sentido a toda la Petenera huasteca, sí contienen un “Ay Soledad, soledad” en ese mismo lugar distribucional y creemos que funciona de la misma manera: como la metáfora principal que le da sentido a todo el recorrido de significantes enlazados metonímicamente a toda la Petenera. Esto se refuerza con el testimonio de un músico nahua de la huasteca potosina, Maurilio, quien asegura que la Sirena es el elemento diferenciador y que esto hace que a la Petenera se le pueda colocar en límite entre la región delo humano y lo divino.

## **BIBLIOGRAFÍA**

AROM, Simha, “Modelización y modelos en las músicas de Tradición oral” en Francisco Cruces et al. *Las culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Ed. Trotta, Madrid, 2001.

ALBERTI MANZANARES, Pilar, *Género, ritual y desarrollo sostenido en comunidades rurales de Tlaxcala*, Plaza Valdéz y Editores, México, 2004.

ALEGRE GONZÁLEZ, Lizette. Tesis. *El Vinuete: Música de Muertos. Estudio Etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca Potosina*. ENM, UNAM, México, 2004.

ALVAREZ BOADA, Manuel, *La Música Popular en la Huasteca Veracruzana*, Premiá ( La red de Jonás), México, 1985.

\_\_\_\_\_, “ La música en la Huasteca”, *Tierra Adentro*, N° 87, Agosto –Septiembre de 1997, p.39-41.

\_\_\_\_\_, “Folklore Musical de la Huasteca Veracruzana” en *La Palabra y el Hombre*. Revista de la Universidad Veracruzana, N.57, Enero-Marzo de 1986,p. 73-86.

ALVAREZ CABALLERO, A. *Historia del Cante Flamenco*, Alianza, 1997.

ANDRADE DE SILVA, Tomás, *Antología del Cante Flamenco*, Hispavox, S.A., Madrid.

BAEZ, Lourdes, “El espacio sagrado de los nahuas de la sierra norte de Puebla” en *Perspectivas latinoamericanas*, Número 1, 2004. (ver en referencias electrónicas)

BAQUEIRO FOSTER, Jerónimo. “El Huapango” en *La Cultura Popular vista por las Elites*, México, UNAM, 1989.

BERISTAIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Ed. Porrúa, México, 1997.

BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. *Bailes de Candil Andaluces y Fiesta Verdiales. Otra versión de los Fandangos*, Col. Monografías No.15. Málaga, Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA).

BLACKING, John, *¿Hay música en el hombre?*, trad. Por Francisco Cruces, Madrid, Alianza, c2006.

BRASEY, Edouard, *Sirenas y Ondinas. El universo féerico III*, Barcelona, José J. De Olañeta editor, 2001.

BUSTOS VALENZUELA, Eduardo, *Cantares de mi Huasteca*, Ediciones del Fondo Regional de la Huasteca, México, 1999.

\_\_\_\_\_, “La Música en la Huasteca” en Ruvalcaba Jesús (coord.), 1997.

\_\_\_\_\_, “La música en las Huastecas”, *Atractivos de la Huasteca*, N° 2, 1997.

BRAUNSTEIN, Néstor, “Lingüistería” en *El Lenguaje y el Inconsciente freudiano*, Siglo Veintiuno Editores, 3ª. Edición, México, 1988.

CABALLERO ÁLVAREZ, Ángel. *El baile Flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

CAMACHO, Gonzalo, “El sistema musical de la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla” en Jesús Jauregui y María Eugenia Olavaria, *Edmund Leach in memoriam. Cultura y comunicación*. México, UAM-Ediciones de la Casa Chata, 1996, pp. 555-563.

CAMACHO, Gonzalo y Ma. Eugenia Jurado Barranco, *Xantolo: EL retorno de los muertos*, tesis presentada en la ENAH, México, 1995.

CAMPOS, Rubén M. *El folklore musical de las ciudades*, México, CENIDIM, 1995.

CHEMAMA, Roland, *Diccionario de Psicoanálisis*, Amorrortu editores, Argentina, 1996.

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Joseph, *Historia de la Música Española*, V.7, Madrid, Alianza Música, 1983.

CRUCES, Fernando (Coord.), *Las Culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*, Ed. Trotta, Madrid, 2001.

DE SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de Lingüística general*, Fontamara, México, 1996.

DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, España, Anthropos-Editorial del hombre- y

Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa. División de Ciencias Sociales y Humanidades, 1993.

DURAND, José, *Ocaso de Sirenas, esplendor de manatíes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

ECHEVARRIA, Jesús A., *La Petenera: son huasteco*, Ediciones del programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, México, 2000.

ESCOBAR OHMSTEDE, Antonio, *De la costa a la sierra. Las huastecas, 1750-1900*, Col. "Historia de los pueblos indígenas de México", México, CIESAS-INI, 1998.

FAGES, Jean- Baptiste, *Para comprender a Lacan*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

FÉLIX BÁEZ, Jorge, *Las voces del agua. El simbolismo de las Sirenas y las mitologías americanas*, Editorial UV, Xalapa, Veracruz, 1992.

FLORENCIA PULIDO, Patricia del Carmen, *Crónica histórica del huapango huasteco veracruzano. Trovas, Música, Danza y Tradiciones*, Xalapa:Gobierno del Estado de Veracruz-Secretaría de Educación y Cultura. Col. Flor y Canto, 1991.

FRENK, Margit, et al, *Cancionero Folklórico de México*. 5 Tomos, México, El Colegio de México, 1995.

\_\_\_\_\_,e Ivette Jiménez de Báez, *Coplas de amor del folklore mexicano*, Colegio de México, México, 1973.

FREUD, Sigmund, “El chiste y su relación con lo inconsciente” (1905) en *Obras Completas*, v. VIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.

\_\_\_\_\_, “El malestar en la cultura” (1930) en *Obras Completas*, v. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p. 57-140.

\_\_\_\_\_, “El porvenir de una ilusión” (1927), en *Obras Completas*, v. XXI Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p. 1-55.

\_\_\_\_\_, “La cabeza de Medusa” (1940 [1922]), en *Obras Completas*, v. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p. 270-272.

\_\_\_\_\_, “La interpretación de los sueños (1900 [1899]), en *Obras Completas*, v. IV y V, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.

\_\_\_\_\_, “La moral sexual ‘cultural’ y la nerviosidad moderna” (1908) en *Obras Completas*, v. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p. 159-181.

\_\_\_\_\_, “Lo ominoso” (1919) en *Obras Completas*, v. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, pp. 215-251.

\_\_\_\_\_, “Más allá del principio de placer” (1920) en *Obras Completas*, v. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, pp. 1-62.

\_\_\_\_\_, “Moisés y la religión monoteísta” (1939) en *Obras Completas*, v. XXIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1980, pp. 1-132.

\_\_\_\_\_, “Psicología de las masas y análisis del yo” (1921) en *Obras Completas*, v. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, pp. 63-136.

\_\_\_\_\_, “Psicopatología de la vida cotidiana” (1901) en *Obras Completas*, v. VI, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.

\_\_\_\_\_, “Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas” (1910) en *Obras Completas*, v. XI, Buenos Aires, Amorrortu, 1988, pp. 143-153.

\_\_\_\_\_, “Sobre las teorías sexuales infantiles” (1908), en *Obras Completas*, v. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p.183-202.

\_\_\_\_\_, “Tótem y Tabú” (1913) en *Obras Completas*, v. XIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1980, pp. 1-163.

\_\_\_\_\_, “Un recuerdo infantil de Leonardo da vinci” (1910) en *Obras Completas*, v. XI, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, pp. 53-127.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio et al, *Árboles, ríos, sentimientos profundos...Antología de versos huastecos*, México, CRIBA, 1991, 47pp.

GARIBAY, Ángel M, *Teogonía e historia de los mexicanos*, Ed. Porrúa, México, 1979.

GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, 4ª. ed., Alianza editorial, México, 1989.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós, Barcelona, 1981.

ICHON, Alain, *Los Totonacas y Nahuas de la Sierra Norte de Puebla*, México, INI, 1973.

IZZI, Massimo, *Diccionario Ilustrado de los Monstruos*, Barcelona, 1996.

JAKOBSON, Roman, "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos" en *Fundamentos del lenguaje*, trad. de Carlos Piera editorial Ciencia Nueva, Madrid, 1967.

\_\_\_\_\_ "El folklore como forma específica de creación" en Roman Jakobson, *Ensayos de poética*, México, FCE, 1986, pp. 7-22.

KRISTEVA, Julia, *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*, Madrid, Editorial Fundamentos, pp.1988-372.

KURI ALDANA, Mario y Vicente Mendoza, *Cancionero Popular Mexicano, Vol. 1*, SEP, México, 1988.

LACAN, Jacques, "Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis" (1953), en *Escritos 1*, S. XXI, México, 1984.

\_\_\_\_\_, "La significación del falo" (1984), en *escritos 2*, S. XXI, México, 1984. pp. 665-675.

\_\_\_\_\_, "Ideas directivas para un congreso de la sexualidad femenina" (1984), en *escritos 2*, S.XXI, México, 1984. pp 704-715.

\_\_\_\_\_, “Lo simbólico, lo imaginario y lo real” en *La Nave de los locos*, Núm. 7, 1984.

\_\_\_\_\_, *SEMINARIO 5. Las formaciones del inconsciente*, Paidós, Buenos Aires, 2003.

LASTRA DE SUÁREZ, Yolanda, *Los otomíes*, UNAM, México, 2006.

LAZNIK-PENOT, Marie-Christine, *Hacia el habla. Tres niños autistas en psicoanálisis*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997.

LISBONA, Miguel, *Sacrificio y castigo entre los Zoques de Chipas: cargos, intercambios y enredos étnicos en Tapilula*, UNAM, México, 2004.

LÓPEZ-AUSTIN, Alfredo, *Tamoanchan y Tlalocan*, FCE, México, 1994.

LOPEZ CHAVARRI, Eduardo, *Música Popular Española*, Ed. Labor, Barcelona, 1927.

MANETTI, Giovanni, “Estructuras Rítmicas y ritmo semántico en la poesía” en Jorge Ruffinelli, *Texto crítico*, n.29, Año X, mayo-agosto, 1984. Universidad Veracruzana, 159-172 pp.

MARQUEZ HUITZIL, Ofelia, *Iconografía de la Sirena Mexicana*, México, Dirección de Culturas Populares, 1991.

MENDOZA, Vicente T. *Glosas y décimas de México*, FCE, México, 1957.

\_\_\_\_\_, *Panorama de la Música Tradicional de México*, UNAM, México, 1956.

\_\_\_\_\_, “Breves notas sobre La Petenera” en *Nuestra Música*, Año IV, Núm. 14, México, Abril 1949.

\_\_\_\_\_, “Música Tradicional de Guerrero” en *Nuestra Música*, Año IV, Núm. 15, México, julio 1948.

MEYER, Leonard, *La Emoción y el significado en la Música*, Madrid, Alianza, 2001.

MYERS, Helen, “Capítulo 1. Etnomusicología” en *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*, Francisco Cruces (Coord.), Editorial Trotta, Madrid, 2001.

MOLINO, Jean, “El hecho musical y la Semiología de la Música”, trad. de Juan Carlos Zamora para el Seminario de Semiología Musical, ENM-UNAM, 1995.

NASIO, Juan David, *El dolor de la histeria*, Piados, Buenos Aires, 1997.

NATTIEZ, Jean J., *Music and discourse, Toward a Semiology of music*, USA, Princeton University, 1990.

\_\_\_\_\_, “De la sémiologie general à la semiologie musicale. L’Exemple de *la cathédrale engloutie* de Debussy” en *Protée*, vol. XXV, num 2, Québec, 1997.

PIÑA CHAN, Román, *Una visión del México Prehispánico*, 1967.

PLATON, “La República o de lo Justo” en Diálogos, “Sepan Cuantos”, Porrúa, México, 2003.

RICHEPIN, Jean, *Historia de la Mitología Griega Ilustrada*, Edicomunicación, S.A., Barcelona, 2002.

RÍOS RUIZ, Manuel, *Ayer y Hoy del Cante Flamenco*, Istmo, Madrid, 1997.

ROSSY, Hipólito, *Teoría del Cante Jondo*, Ed. Credsa, Barcelona, 1998.

RUVALCABA, Jesús y Agustín Avila, *Cuextecapan, lugar de bastimentos. IV Encuentro de Investigadores de la Huasteca*, CIESAS, México, 1991.

\_\_\_\_\_ y Graciela Alcalá ( coords.), *Huasteca. II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional. Arte y Sociedad*, CIESAS, México, 1993.

RUWET, Nicolas, “Méthodes d’analyse en musicologie”, en *Langage, Musique, Poseiè*, Seuil, Paris, 1972.

SACHS, Curt, *Musicología Comparada; la música de las culturas exóticas*, EUDEBA, Buenos Aires, 1967.

SAFOUAN, Moustapha, *Lacanianana. Los Seminarios de Jacques Lacan 1953-1963*, Paidós, Buenos Aires, 2003.

SALDÍVAR, Gabriel, *Historia de la música en México*, SEP: Ediciones Gernika, A.S, 1987.

SEEGER, Anthony, “The Ethnography of Music” (trad. Rolando Pérez) en *Ethnomusicology: an introduction*, Helen Meyers (Coord.), Londres, The Macmillan Press, 1992.

SLOBODA, John A., *Exploring the musical mind: cognition, emotion, ability, function*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

\_\_\_\_\_, *The musical mind: The cognitive psychology of music*, Clarendon, Oxford, 1985.

STOCKMAN, Doris, “La música como sistema de comunicación. Aspectos de la teoría de la comunicación y de los signos particularmente en la investigación de la música de tradición oral” (trad. Rolando Pérez, en prensa)

TUBERT, Silvia, *Sigmund Freud*, editorial Edaf, Madrid, 2000.

WILLIAMS GARCÍA, Roberto, *Los Tepehuas*, Universidad Veracruzana, Instituto de Antropología, Xalapa, México, 1963.

## FUENTES ELECTRÓNICAS

BAEZ, Lourdes, “El espacio sagrado de los nahuas de la sierra norte de Puebla” en *Perspectivas latinoamericanas*, Número 1, 2004:  
<http://www.nanzan-u.ac.jp/LATIN/3lourdesbaez.pdf>

S/A, *Horizonte flamenco* :2000-2008  
[http://www.horizonteflamenco.com/pagina.php?n=la\\_petenera](http://www.horizonteflamenco.com/pagina.php?n=la_petenera)

S/A, *Palos del Flamenco*: 1985  
[http://www.jerez2020.com/tristeyazul/historia\\_palos\\_flamencos/palos/petenera.htm](http://www.jerez2020.com/tristeyazul/historia_palos_flamencos/palos/petenera.htm)

\_\_\_\_\_, [www.jerez2020.com/tristeyazul/cronicas/ans01.htm](http://www.jerez2020.com/tristeyazul/cronicas/ans01.htm)  
m

S/A, *Peña Flamenca “El Tato”*:  
<http://www.a2000.es/tato/publicac.html>

MÁRMOL, Paco, “La Petenera duende y misterio de un cante”, en *Amigos de Andalucía*  
<http://www.amigosdeandalucia.com/paginas/revistas/015/015la%20petenera.htm>

S/A, “La Petenera”, en *El mundo del flamenco*:  
<http://serraniaderonda.com/flamenco/lapetenera.htm>

S/A , “Glosario del Flamenco” en *Español sin Fronteras*:  
[http://www.espanolsinfronteras.com/CulturaEspanola01ElFlamencoA.htm#ANTECEDENTES\\_MUSICALES](http://www.espanolsinfronteras.com/CulturaEspanola01ElFlamencoA.htm#ANTECEDENTES_MUSICALES)

## **FUENTES SONORAS**

*Antología del Cante Flamenco*, Hispavox,S.A., Madrid.

*Antología del Son de México*, México, Corasón

*Fonoteca del INAH: Música Huasteca*, CONACULTA-INAH, Ed. Pentagrama, México, 2002.

*Melancolías. Canciones zapotecas en la voz de Margarita Chacón.* Margarita Chacón Anguiano, D.R., 2002

*La Boda Huasteca y otros sones. Grabaciones de Campo: René Villanueva.* Serie Testimonios musicales de México, IPN, Ed. Pentagrama, México, 1996.

*Los Camperos de Valles. The Muse.* Discos Corason, México, 1995.

*Primer Festival de la Huasteca*, CONACULTA- Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, México, 1997.

*Segundo Festival de la Huasteca*, CONACULTA-Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca,, México, 1998.

*Sones huastecos con los hermanos Calderón*, Peerless, S.A. de C.V., 1993.

*Trío Xoxocapa. Sones Huastecos*, Ed. Pentagrama, México, 1993.

“Viva México” El viejo Elpidio. El Son Huasteco, Orfeón Videovox, 1997.

**ANEXO:**  
**TRANSCRIPCIONES**

# La Petenera

"Viva México" El Viejo Elpidio. El son Huasteco. Orfeón Videovox, S.A., DIMSA, 1997  
Intérpretes: sin registro

Voice

Violin

em D C

5

Vln.

B7 em B7 em em D C B7

10

Vln.

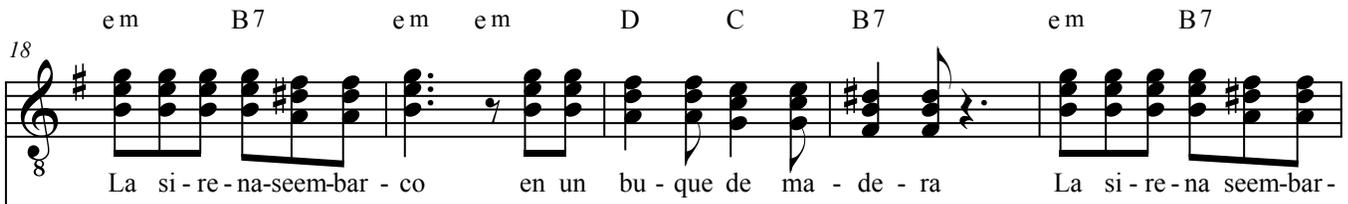
D M7 G G D M7

14

Vln.

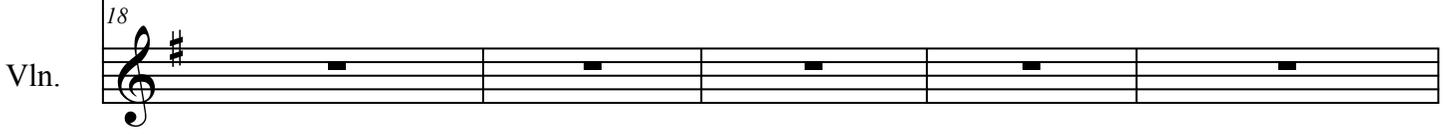
D M7 G G D C B7

18 em B7 em em D C B7 em B7

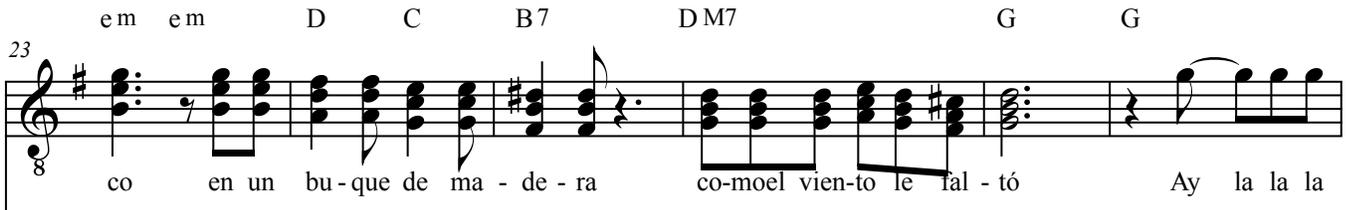


La si-re-na-seem-bar-co en un bu-que de ma-de-ra La si-re-na seem-bar-

Vln.



23 em em D C B7 DM7 G G

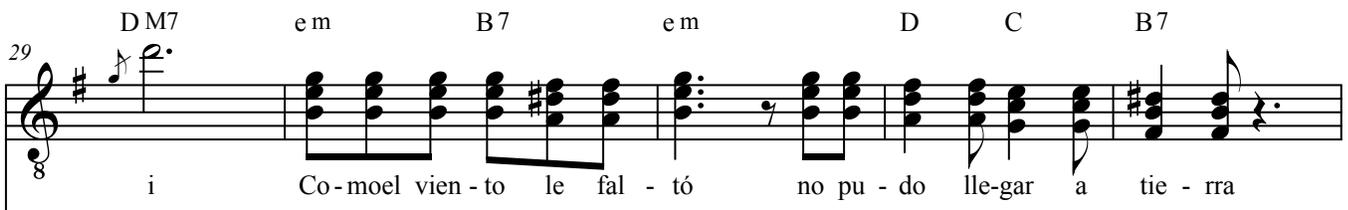


co en un bu-que de ma-de-ra co-moel vien-to le fal-to Ay la la la

Vln.

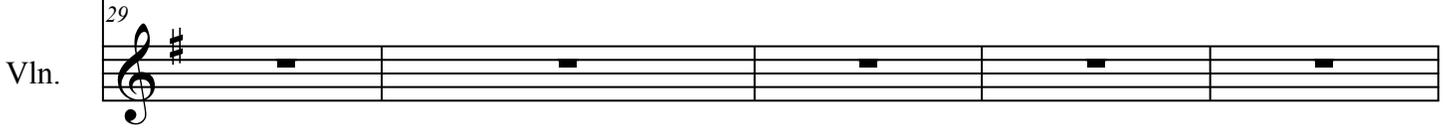


29 DM7 em B7 em D C B7



i Co-moel vien-to le fal-to no pu-do lle-gar a tie-rra

Vln.

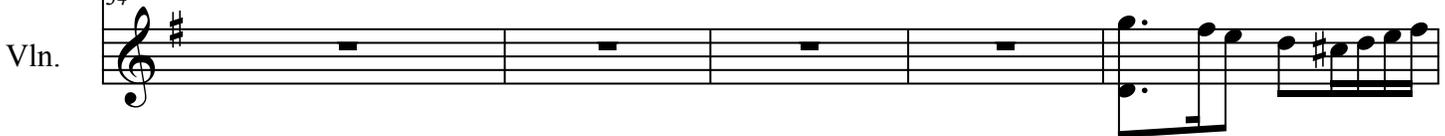


34 em B7 em D C B7 DM7



A me-dio mar se que-do can-tan-do la Pe-te-ne-ra

Vln.



39 G G DM7 DM7



A me-dio mar se que-do can-tan-do la Pe-te-ne-ra

Vln.



43

G D B7 em B7

Vln. 43

47

em D C B7 em bm7

Vln. 47

51

em D C B7 DM7 G

Vln. 51

56

G DM7 DM7 G

Vln. 56

60

em B7 em D C

Cuan-doun ma-ri-ne-ro mi - ra — la bo - rras - ca por el

Vln. 60

65 B7 em B7 em D C B7

8 cie - lo Cuan-doun ma-ri-ne-ro mi - ra la bo - rras - ca por el cie - lo

Vln.

70 DM7 G G DM7 em B7

8 Al - za la ca - ray sus - pi - ra Ay la la la Al - za la ca - ray sus -

Vln.

75 em D C B7 em B7 em

8 - pi - ra y le di - ceal - com - pa - ñe - ro Si Dios me sal - va la vi - da no vuel -

Vln.

80 D C B7

8 voa ser ma - ri - ne - ro

Vln.

80 DM7 G G

85

DM7 DM7 G

Vln.

88

em B7 em D C

em C B7

Un pes-ca-dor en la ba-rra Ay no pu - do dar con

Vln.

93

B7 em B7 em D C B7

bo-la Un pes-ca-dor en la ba-rra Ay no pu - do dar con bo-la

Vln.

98

DM7 G G DM7 em B7

Por pes-car au-na mo - ja - rra — Ay la la la - a Por pes-car au - na mo -

Vln.

103

em D C B7 em B7 em

8 ja-rra pes-cóun sa - po de la co-la Pes-cóun sa - po de la co-la que no

Vln.

108

D C B7

8 cual-queie-ra loa - ga-rra

Vln.

108

D M7 G G

113

8

Vln.

113

D M7 D M7 G D C B7

# La Petenera.

Los Hermanos Calderón

Pieza 2

Sones Huastecos con los Hermanos Calderón, Peerles, 1993

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems, each with a vocal line and a violin line. The vocal line is mostly silent, indicated by rests. The violin line provides the melody, with some passages featuring sixteenth-note patterns. Chord symbols are placed below the violin line to indicate the guitar accompaniment.

**System 1:** Measures 1-4. Chords: e, D, C.

**System 2:** Measures 5-8. Chords: B7, e, B7, e, D, C.

**System 3:** Measures 9-12. Chords: B7, D7, G, G.

**System 4:** Measures 13-16. Chords: D7, D7, G.

16 e B7 e

8

D C B7 e B7 e

Di - cen quel a - gua sa - la - da tie - ne

20 e B7 e

8

D C B7 e B7 e

va - rias e - rup - cio - nes Di - cen queel a - gua sa - la - da tie - ne

24 D7 G

8

D C B7 D7 G

va - rias e - rup - cio - nes la co - saes - tá com - pro - ba - da

28 e B7 e

8

G C D7 e B7 e

Ay la la la La co - saes - tá com - pro - ba - da que man -

32  
8

D C B7 e B7 e

tie - nea - ti - bu - ro - nes Que man - tie - nea - ti - bu - ro - nes ya la

36  
8

D C B7

si - re - naen - can - ta - da

D7 D7

3

39  
8

G D7

5:6 3

42  
8

D7 G D C

45

8

B7

e. B7

e.

D C

45

3

49

8

B7

e. B7

e.

D C B7

49

54

8

D7

G

G C

54

57

8

D7

D7

G

57

60 e B7 e

En - tre bue - nos can - ta - do - res mehe

64 D C B7 e B7 e

pa - sea - do - con es - me - ro En - tre bue - nos can - ta - do - res mehe

68 D C B7 D7 G

pa - sea - do con es - me - ro dán - do - les dis - tri - bu - cio - nes Ay la

72 G C D7 e B7 e

la Ay la la la Dán - do - les dis - tri - bu - cio - nes de to -

76 D C B7 e B7 e

8 di - toel - mun - doen - te - ro Y to - di - tas las na - cio - nes que tie - neel -

80 D C B7

80 rei - noex - tran - je - ro

83

83 G G C D7

86

86 D7 G D C

89 huapanguera

B7 e B7 e

92

D C B7 e B7

95

e D C B7

98

D7 G G C

101

D7 D7 G

104

e B7 e

104 D C B7

8 Fran - cia, Pa - rís y Es - pa - ña, Ro - ma,

108

D C B7 e B7 e

108 8 Lon - dres y Tur - quí - a Fran - cia, Pa - rís y Es - pa - ña Ro - ma,

112

D C B7 D7 G

112 8 Lon - dres y Tur - quí - a pe - roA - sia los a - com - pa - ña

116 G C D7 e B7 e

Ay la la la \_\_\_\_\_ Pe - ro A - sia los a - com - pa - ña Puer - to

120 D C B7 e B7 e

Ri - coy O - cea - ní - a Ay tam - bién la Gran Bre - ta - ña A - fri -

124 D C B7

cay la tie - rra mí - a

128 G C D7 D7 G

132

8

D

B7

132

# La Petenera

Pieza 3

Los Camperos de Valles  
Los Camperos de Valles. The Muse, Discos Corason, México, 1995

Heliodoro Copado, violín;  
Marcos Hernández, huapanguera y  
Gregorio Solano, jarana

Voz

Violín

The musical score is presented in four systems. Each system consists of a vocal line (Voz) and a violin line (Violín). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The vocal line is mostly silent, with a few notes in the second system. The violin line is more active, featuring various rhythmic patterns and melodic lines. Chords are indicated below the violin line: D, C, B7, e, B7, e, C, B7, A7, D7, G, G, C. A 7:5 ratio is indicated under a specific interval in the third system.

4

8

D C B7 e B7

7

8

e C B7 A7

7:5

10

8

D7 G G C

10

13

8 D7 D7 G

16

8 D C B7 e B7 e

16 3 Que tie - neel rei - noex - tran - je - ro u - na

20

8 D C B7 e B7 e

20 3 gran fo - to - gra - fi - a Qué tie - neel rei - noex - tran - je - ro u - na

24

8 D C B7 D7 G

24 gran fo - to - gra - fi - a yo vi - deun bar - co ve - le - ro

28

8 G C D7 e B7 e

28 Ay la la la Yo vi - deun bar - co ve - le - ro que ve -

32 D C B7 e B7 e

8 nía des - de O - cea - ní - a An - da - ba de pa - sa - je - ro por las -

36 D C B7 A7

8 pla - yas de Tur - quí - a

40 G C D7 D7

8

43 e B7

8 G D C B7 Por las pla - yas de Tur -

47 e D C B7 e B7

8 quí - a pa - sean - do - me con a - fán Por las pla - yas de Tur -

51 e D C B7 A7 D7

quí - a pa - sean - do - me con a - fán Na - ve - gan - do no - chey dí -

55 G G C D7 e B7

a Ay la la la Na - ve - gan - do no - chey

59 e D C B7 e B7

dí - a vi - deun va - por a - le - mán yel pa - trón que yo tra -

63 e D C B7 A7 D7

í - a de la fe - ria de San Juan

67 G G C D7 D7

71 e B7

8 G D C B7 De la fe - ria de San

71 3

75 e D C B7 e B7

8 Juan sa - lí con rum - boal O - rien - te De la fe ria de San

75

79 e D C B7 A7 D7

8 Juan sa lí con rum boal O - rien - te Na - ve - gan - do con a - fán

79

83 G G C D7 e B7

8 Ay la la la Na - ve - gan - do con a - fán

83

87 e D C B7 e B7

8 un ma - ri - ne - roex - ce - len - te Pa sé por el río Jor

87

91 e D C B7 A7

dán en tre mi llo nes de gen - tes D7

95

G G C D7 D7

99 e B7

En - tre mi - llo - nes de

103 e D C B7 e B7

gen - tes de mu - cha ca - te - go - rí - a En - tre mi - llo - nes de

107 e D C B7 A7 D7

gen - tes de mu - cha ca te - go - rí - a Na - ve - gan - do mu - tua - men -

111 G G C D7 e B7

te Ay la a la Na - ve - gan - do mu - tua -

115 e D C B7 e B7

men - te el vien - to nos di - ri - gí - a Le te - mo noha - ya co -

119 e D C B7 A7 D7

rrien - te ya lle - gan - doaA - le - jan - drí - a

123 G G C D7

126 D7 G D C



146 e B7 e D C B7

Ya lle - gan - doA - le - jan - drí - a co - giun vien - tohu - ra - ca - na - do

150 e B7 e D C B7 A7

Ya lle - gan - doA - le - jan - drí - a co - giun vien - tohu - ra - ca - na - do El

154 D7 G G C D7

bar - co que yo tra - í - a Ay la la la la

158 e B7 e D C B7

El bar - co que yo tra - í - a no pu - do ser me - jo - ra - do

162 e B7 e D C B7 A7

qui - so la for - tu - na mí - a queen Ru - sia que da raan - cla - do

166

8 D7 G G C D7

170

8 D7 G D C B7

174

8 e B7 e D C B7

Queen Ru - sia - que - da - ra an - cla - do un bar - co con e - le - gan - cia

178

8 e B7 e D C B7 A7

Queen Ru - sia que da - ra an - cla - do un bar - co con e - le - gan - cia Dea -

182

8 D7 G G C D7

hí sa - lió me - jo - ra - do Ay la la la a

186 e B7 e D C B7

8 Quea - lí sa - lió me jo - ra - do con vs - por y es - pe - ran - za

190 e B7 e D C B7 A7

8 Por - que yai - ba tri - pu - la - do con ma - ri - ne - ros de Fran - cia

194 D7 G G C

8

197 D7 D7 6 G

8

200 e B7 e D C B7

8 Con ma - ri - ne - ros de Fran - cia sa - lí

204

D C B7 e B7 e

8

pa' la Gran Bre - ta - ña Con ma - ri - ne - ros de Fran - cia sa - lí

208

D C B7 A7 D7 G

8

pa' la Gran Bre - ta - ña Fue tan - ta nues - tra cons - tan - cia

212

G C D7 e B7 e

8

Ay la la la a Fue tan - ta nues - tra cons - tan - cia que se

216

D C B7 e B7 e

8

me hi - zo co - saex - tra - ña Yo viel ar - ca - de laa - lian - za cuan - do

220

D C B7 A7 D7 G

8

lle - ga - mos aEs - pa - ña

224

8 G C D7 D7

227

8 G D C B7

230

e B7 e D C B7

8 Cuan - do lle - ga - mos aEs - pa - ña por lo mis - mo te re - pi - to

234

e B7 e D C B7 A7

8 Cuan - do lle - ga - mos aEs - paña por lo mis - mo te re - pi - to Re -

238

D7 G G C BM7 BM7

8 cor - dé la Gran Bre - ta - ña Ay la la la a

242 e B7 e D C B7

8 Re - cor - dé la Gran Bre - ta - ña Cuan - do pa - sé Puer - to Ri - co

246 e B7 e D C B7

8 y se mehi - zó co - saex - tra - ña cuan - do yo sa - lía Tam - pi - co A7

250

8 D7 G G C D7

254

8 D7 G C D C B7

258

8 pizz

258 cm

# La Petenera

Coyalapa, Hidalgo

Grabación de campo 1978

The musical score is arranged in four systems, each with a Tenor (T) part and a Solo Violin (S.Vln.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The Tenor part consists of whole notes, while the Solo Violin part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Chord symbols are placed above the Solo Violin staff to indicate the harmonic accompaniment.

**System 1:** Tenor part has whole notes. Solo Violin part has a rhythmic pattern. Chords: em, DM, CM.

**System 2:** Tenor part has whole notes. Solo Violin part has a rhythmic pattern. Chords: B7, em, B7, em, CM, DM.

**System 3:** Tenor part has whole notes. Solo Violin part has a rhythmic pattern. Chords: B7, DM7, G, G.

**System 4:** Tenor part has whole notes. Solo Violin part has a rhythmic pattern. Chords: DM7, DM7, G.

16

T

8

G B7 em B7 em

S.Vln.

20

T

8

DM CM B7 em B7 em

S.Vln.

24

T

8

DM CM B7 DM7 G

S.Vln.

28

T

8

G DM7 DM7 G

S.Vln.

em B7 em

T

32

8

G B7

S.Vln.

32

8

Pes - ca - dor en la ba - rra nun - ca

DM CM B7 em B7 em

T

36

8

DM CM B7

S.Vln.

36

8

pu - do dar con bo - la Pes - ca - dor en la ba - rra nun - ca

DM CM B7 DM7 G

T

40

8

DM CM B7 DM7 G

S.Vln.

40

8

pu - do dar con bo - la por pes - car au - na mo - ja - rra Ay la

G DM7 DM7 G

T

44

8

G DM7 DM7 G

S.Vln.

44

8

la ay la la la Por pes - car au - na mo - ja - rra - pes -

48

T

G B7 em B7 em

caun sa - po de la co - la Pes - cóun sa - po de la co - la que - no

S.Vln.

52

T

DM CM B7

cual - quie - ra loa - ga - rra

S.Vln.

DM7 G

56

T

S.Vln.

G DM7 DM7 G

60

T

G B7 em B7 em

S.Vln.

64

T

8

DM CM B7 em B7 em

S.Vln.

68

T

8

DM CM B7 DM7 G

S.Vln.

72

T

8

G DM7 DM7 G

S.Vln.

76

T

8

em Bm7 em

G B7

Cuan-doel ma - ri - ne - ro mi - ra bo -

S.Vln.

80

DM CM B7 em B7 em

T rras - ca por el cie - lo cuan - do el ma - ri - ne - ro mi - ra la - bo -

S.Vln.

84

DM CM B7 DM7 G

T rras - ca por - el cie - lo se que - já llo - ray sus - pi - ra Ay la

S.Vln.

88

G DM7 DM7 G

T la Ay la la la la Se que - ja llo - ray sus - pi - ra y

S.Vln.

92

G B7 em B7 em

T le di - ce al com - pa - ñe - ro si Dios me pres - ta la vi - da no vuel -

S.Vln.

96 DM CM B7

T

8 voa ser ma - ri - ne - ro - - - - - D̄M7 - - - - - G - - - - -

S.Vln.

112

T

8

DM CM B7 DM7 G

S.Vln.

116

T

8

G DM7 DM7 G G

S.Vln.

121

T

8

B7 em B7 em DM CM

S.Vln.

125

T

8

B7 em B7 em DM CM

S.Vln.

125

129

T

8

B7 DM7 G G

S.Vln.

133

T

8

G G G

S.Vln.

136

T

8

em B7 em

G B7

S.Vln.

Yo vi - deu-naem - bar - ca - ción que ve -

140

T

8

DM CM B7 em B7 em

S.Vln.

nía sal - tan - doa tie - rra Yo vi - deu-naem - bar - ca - ción - que ve -

DM CM B7 DM7 G

144

T 8 nía sal - tan - doa tie - rra ye - ra Cris - to - bal Co - lón Ay la la -

S.Vln. 144

G G G G

148

T 8 Ay la la la - - - - ye - ra Cris - to - bal Co - lón que - ve -

S.Vln. 148

G B7 em B7 em

152

T 8 nía de Ve - ne - zue - la Jun - to con suex - pe - di - ción - dan - do

S.Vln. 152

DM CM B7

156

T 8 vuel - tas a la tie - - - - G - - - -

S.Vln. 156

160

T

8

DM7 DM7 G DM CM

S.Vln.

164

T

8

B7

S.Vln.

# La Petenera

Los Cantores de la Huasteca

Antología del Son de México, México, Corasón.

Grabada en Tampico, Tamps.

Juan Coronel Guerrero, violín;  
Martino Sánchez Godoy, jarana y  
Juan Balleza Rodríguez, hupanguera

Musical score for *La Petenera*, featuring Tenor, Solo Violin, and S. Vln. (Solo Violin).

The score is divided into three systems, each with a Tenor (T) part and a Solo Violin (S. Vln.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8.

**System 1:**

- Tenor (T):** Treble clef, 8/8 time signature. The staff contains rests for the first two measures and a whole note in the third measure.
- Solo Violin (S. Vln.):** Treble clef, 8/8 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- Chords:** The chord 'em' is indicated below the staff.

**System 2:**

- Tenor (T):** Treble clef, 8/8 time signature. The staff contains rests for the first two measures and a whole note in the third measure.
- S. Vln.:** Treble clef, 8/8 time signature. The melody continues with eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- Chords:** DM, CM, B7, em, B7.

**System 3:**

- Tenor (T):** Treble clef, 8/8 time signature. The staff contains rests for the first two measures and a whole note in the third measure.
- S. Vln.:** Treble clef, 8/8 time signature. The melody continues with eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- Chords:** em, DM, CM, B7, DM7.

**System 4:**

- Tenor (T):** Treble clef, 8/8 time signature. The staff contains rests for the first two measures and a whole note in the third measure.
- S. Vln.:** Treble clef, 8/8 time signature. The melody continues with eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- Chords:** G, G, em, DM7, DM7.

em B7

15

T

8 G G em B7 Di - cen - queel a - gua sa -

S.Vln.

em DM CM B7 em B7

19

T

8 la - da tie - ne va - rias se - du ccio - nes Di - cen queel a - gua sa -

S.Vln.

em DM CM B7 DM7

23

T

8 la - da tie - ne va - rias se - du - ccio - nes la co - saes - tá com - pro - ba -

S.Vln.

G em DM7 DM7 DM7

27

T

8 da Ay la la Ay la la la la co - saes - tá com - pro -

S.Vln.

G G em B7 em B7

31  
8

T  
ba - da que man - tie - nea ti - bu - ro - nes que man - tie - nea ti - bu -

S.Vln.  
31

em DM CM B7

35  
8

T  
ro - nes ya la si - re - naen - can - ta - da

S.Vln.  
35

DM7

G G em DM7

39  
8

T

S.Vln.  
39

DM7 G em B7

42  
8

T

S.Vln.  
42

46

T

8 em B7 em DM CM B7

S.Vln.

50

T

8 em DM CM B7 DM7

S.Vln.

54

T

8 G G em DM7

S.Vln.

57

T

8 DM7 G em B7

S.Vln.

em B7 em DM CM B7

T 61  
8

La si - re - na de la mar me di - cen quees muy bo - ni - ta

S.Vln. 61

em B7 em em DM CM B7

T 65  
8

La si - re - na de la mar me di - cen quees muy bo - ni - ta yo la

S.Vln. 65

DM7 G em DM7 DM7

T 69  
8

qui - sie - raen - con - trar Ay la - la Ay la la la yo

S.Vln. 69

DM7 G em B7

T 73  
8

la qui - sie - raen - con - trar y - be - sar - le su bo - qui - ta pe -

S.Vln. 73

em B7 em DM CM B7

T 77  
8 ro co - moes a - ni - mal - - - no se pue - de na - di - ti - ta

S.Vln. 77

T 81  
8 DM7 G G

S.Vln. 81

T 84  
8 G G G

S.Vln. 84

T 87  
8 G em B7 em B7

S.Vln. 87

90

T

8 em DM CM B7

S.Vln.

93

T

8 em B7 em DM CM

S.Vln.

96

T

8 B7 DM7 G

S.Vln.

99

T

8 G G G

S.Vln.

em B7

102

T

8 G G em B7

S.Vln.

em DM CM B7 em B7

Pes - ca - dor y ma - ri -

106

T

8

S.Vln.

106

em DM CM B7 DM7

ne - ro ha si - do mi pro - fe - sión Pes - ca - dor y ma - ri -

110

T

8

S.Vln.

110

G em DM7 DM DM7

ne - to ha si - do mi pro - fe - sión co - noz - coal pes - ca - do me -

114

T

8

S.Vln.

114

ro Ay la la - - - Ay la la la co - noz - coal pes - ca - do me -

G G em B7 em B7

118  
8

T  
ro tam - bién co - noz - coal sal - món Que si no cae con an -

S.Vln.

em DM CM B7

122  
8

T  
zue - lo so - la - men - tey con ar - pón - - - - - DM

S.Vln.

126  
8 G G em G G

T  
[Empty staff]

S.Vln.

130  
8 G G em B7

130  
8

T  
[Empty staff]

S.Vln.

133

T

8 em B7 em DM CM

S.Vln.

136

T

8 B7 DM7 G G em

S.Vln.

140

T

8 DM7 DM7 G em

S.Vln.

em B7 em DM CM B7

144

T

8 B7

Seis a - ños yun mes an du - ve de ma - ri - ne - roen el mar

S.Vln.

em B7 em DM CM B7

149  
8  
T  
Seis a - ños y un mes an - du - ve de ma - ri - ne - roen el mar por u

149  
S.Vln.

DM7 G DM7 DM7 DM7

153  
8  
T  
na ra zón que tu - ve Ay la la ay la la la por u - na ra - zón que

153  
S.Vln.

G G em B7 em B7

158  
8  
T  
tu - ve que tu tei - bas aem - bar - car en u - na pre - cio - sa

158  
S.Vln.

em DM CM B7

162  
8  
T  
nu - be de las que ba - jan al mar DM7

162  
S.Vln.

166

T

8 G em G G

S.Vln.

170

T

8 G G em B7

S.Vln.

# La Petenera

Los Caimanes de Tampico

Primer Festival de la Huasteca. CONACULTA. 1997

Agustín Espinoza Rodríguez, violín;  
Felipe Turrubiarres Guillén, huapanguerra,  
Basilio Flores González, jarana

Tenor

Solo Violin

T

S.Vln.

T

S.Vln.

T

S.Vln.

The musical score is arranged in four systems. Each system contains a Tenor part (top staff) and a Solo Violin part (middle staff). The Solo Violin part is accompanied by guitar chords indicated below the staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/8. The first system shows the beginning of the piece with a tenor rest and a solo violin melody. The second system continues the melody with chords DM, CM, B7, em, B7, and em. The third system features a more complex violin line with chords DM, CM, B7, DM7, and G. The fourth system concludes with chords G and DM7. The Tenor part remains mostly silent throughout the score.

15

T

8

em B7

G em em B7

S.Vln.

15

Di - cen quel a - gua sa -

19

T

8

em DM CM B7 em B7

S.Vln.

19

la - da tie - ne va - rias se - du - ccio - nes Di - cen queel a - gua sa -

23

T

8

em DM CM B7 DM7

S.Vln.

23

la - da - tie - ne va - rias se - du - ccio - nes la co - saes - tá com - pro - ba -

27

T

8

G G DM7 em B7

S.Vln.

27

da Ay la la la la co - saes - tá com - pro -

31  
8

em DM CM B7 em B7

T  
ba - da que man - tie - nea ti - bu - ro - nes que man - tie - nea ti - bu -

S.Vln.

35  
8

em DM CM B7 DM7

T  
ro - nes ya la si - re - naen - can - ta - da

S.Vln.

39  
8

G G DM7

T

S.Vln.

42  
8

DM7 G em

T

S.Vln.

Huapanguera

45

T



8

S.Vln.

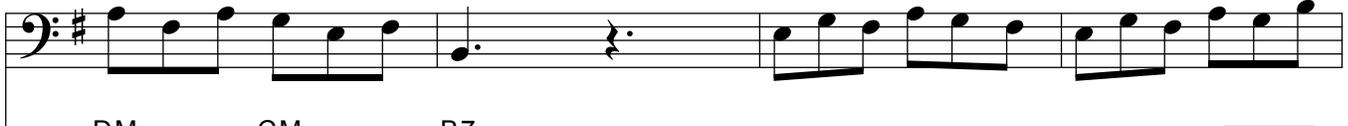


B7 em B7 em

Detailed description: This system covers measures 45-47. The Trombone part (T) starts with a whole rest in measure 45, then plays a descending eighth-note line in measures 46 and 47. The Violin part (S.Vln.) plays a rhythmic eighth-note accompaniment throughout. Chords B7, em, B7, and em are indicated above the violin staff.

48

T



S.Vln.

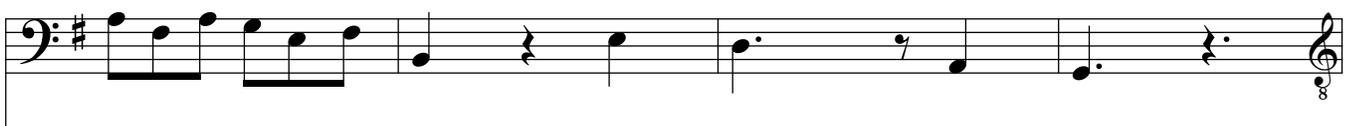


DM CM B7 em B7 em

Detailed description: This system covers measures 48-51. The Trombone part (T) plays a descending eighth-note line in measure 48, followed by a whole note in measure 49, and then continues with the eighth-note line in measures 50 and 51. The Violin part (S.Vln.) continues with the eighth-note accompaniment. Chords DM, CM, B7, em, B7, and em are indicated above the violin staff.

52

T



S.Vln.



DM CM B7 DM7 G

Detailed description: This system covers measures 52-55. The Trombone part (T) plays the eighth-note line in measure 52, followed by a whole note in measure 53, and then a descending eighth-note line in measures 54 and 55. The Violin part (S.Vln.) continues with the eighth-note accompaniment. Chords DM, CM, B7, DM7, and G are indicated above the violin staff.

56

T



8

S.Vln.



G DM7 DM7

Detailed description: This system covers measures 56-58. The Trombone part (T) has whole rests in measures 56, 57, and 58. The Violin part (S.Vln.) continues with the eighth-note accompaniment. Chords G, DM7, and DM7 are indicated above the violin staff.

59

T

8

em B7

S.Vln.

G em B7

La si - re - naa - lláen el a -

63

T

8

em DM CM B7 em B7

S.Vln.

63

gua lu - ceen to - do sues - plen - dor La si - re - naa - lláen el a -

67

T

8

em DM CM B7 DM7

S.Vln.

67

gua lu - ceen - to - do sues - plen - dor pe - ro no se le com - pa -

71

T

8

G G DM7 DM7

S.Vln.

71

ra - Ay la la Ay la la la pe - ro no se le com -

75  
8

T

G em B7 em B7

pa - raa u - na muy her - mo - sa flor E - lla vi - vea - lláen Pa - nia -

S.Vln.

79  
8

T

em DM CM B7

guay es la due - ña de mia - mor

S.Vln.

DM7

83  
8

T

G G DM7

S.Vln.

86  
8

T

DM7 G em B7

S.Vln.

90

T

8

em B7 em DM CM

S.Vln.

93

T

8

B7 em B7 em

S.Vln.

96

T

8

DM CM B7 DM7

S.Vln.

99

T

8

G G DM7

S.Vln.

102

T

S.Vln.

DM7 G em B7

106

T

S.Vln.

em B7 em em DM CM B7

Fran - cia Pa - rís y - Es - pa - ña Ro - ma Lon - dres y tur - quí - a

110

T

S.Vln.

em B7 em DM CM B7

Fran - cia ã - rís y Es - pa - ña Ro - ma Lon - dres y tur - quí - a Pe -

114

T

S.Vln.

DM7 DM7 G G DM7

roA - sia los a - com - pa - ña Ay la la la

118

em B7 em DM CM B7

T

8

Pe - ro A - sia los a - com - pa - ña Puer - to Ri - coy O - cea - ní - a

S.Vln.

122

em B7 em DM CM B7

T

8

y tam - bién la Gran Bre - ta - ña A - fri - cay la Pa - tria mí - a

S.Vln.

126

T

8

DM7 G G

S.Vln.

129

T

8

DM7 DM7 G DM7 CM

S.Vln.

133

T

8

B7

133

S.Vln.

The image shows a musical score for two instruments: T (Trumpet) and S.Vln. (Solo Violin). Both staves are in the key of D major, indicated by a sharp sign on the F line. The measure number 133 is written above the first staff. The T staff contains a whole rest. The S.Vln. staff contains a dotted quarter note on D4, followed by a fermata. A chord symbol 'B7' is placed above the S.Vln. staff. The page ends with a double bar line.

# La Petenera

Trío Armonía de Chapulhuacán, Hgo.

La Boda Huasteca y otros sones. Grabaciones de campo: René Villanueva

Frumencio Olguín Nápoles, violín;  
Posada Martínez, jarana y Jesús  
Rubio  
Alcántara, huapanguera

Musical score for *La Petenera*, featuring Tenor (T) and Solo Violin (S.Vln.) parts. The score is in G major (one sharp) and 8/8 time. The Tenor part consists of four measures of whole rests. The Solo Violin part provides a rhythmic accompaniment with various melodic lines and chords.

**System 1 (Measures 1-4):**

- Tenor: Four measures of whole rests.
- Solo Violin: Melodic line with chords: *em* (measures 1-2), *DM* (measure 3), *CM* (measure 4).

**System 2 (Measures 5-8):**

- Tenor: Four measures of whole rests.
- Solo Violin: Melodic line with chords: *B7* (measures 5-6), *em* (measures 7-8), *B7* (measures 9-10), *em* (measures 11-12), *DM* (measure 13), *CM* (measure 14).

**System 3 (Measures 9-12):**

- Tenor: Four measures of whole rests.
- Solo Violin: Melodic line with chords: *B7* (measures 9-10), *DM7* (measures 11-12), *DM7* (measures 13-14), *G* (measures 15-16), *G* (measures 17-18), *em* (measures 19-20).

**System 4 (Measures 13-16):**

- Tenor: Four measures of whole rests.
- Solo Violin: Melodic line with chords: *DM7* (measures 13-14), *DM7* (measures 15-16), *em* (measures 17-18).

16 em B7 em

T 

8 DM CM B7 Pe - te - ne - ra Pe - te - ne - ra quién - te

S.Vln. 

20 DM CM B7 em B7 em

T 

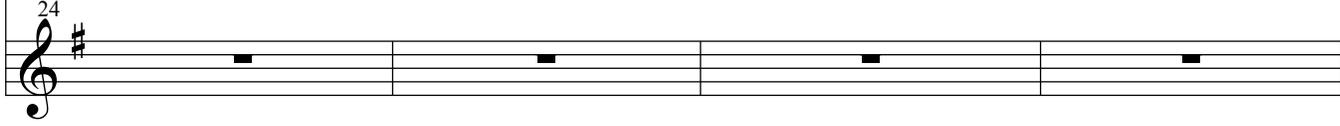
8 pu - die ra com prar Pe - te - ne - ra Pe - te - ne - ra quién te

S.Vln. 

24 DM CM DM7 DM7 G

T 

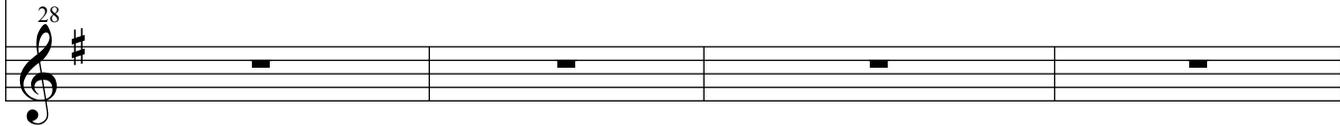
8 pu - die - ra com - prar - O - ja - lay que yo pu - die - ra Ay

S.Vln. 

28 G em DM7 em B7 em

T 

8 la la la la la O - ja - lay que yo pu - die - ra cuan - do

S.Vln. 

DM CM B7 em B7 em

T  
8  
32  
me - nos en - to - nar Co - mo en - to - na la si - re - na en - tre

S.Vln.  
32

DM CM B7

T  
8  
36  
las o - las del mar

S.Vln.  
36  
DM7 DM7 G

T  
8  
40

S.Vln.  
40  
G em DM7 DM7 DM7

T  
8  
43

S.Vln.  
43  
em DM CM B7 em B7

Huapanguera

47

T

S.Vln.

em DM CM B7 em B7

Detailed description: This system covers measures 47 to 50. The trombone part (T) is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 49. The violin part (S.Vln.) is in treble clef with the same key signature, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. Chord symbols are placed below the violin staff: em (measures 47-48), DM (measure 49), CM (measure 50), B7 (measures 47-48), em (measures 49-50), and B7 (measures 49-50).

51

T

S.Vln.

em DM CM DM7 DM7

Detailed description: This system covers measures 51 to 54. The trombone part (T) continues the melodic line from the previous system. The violin part (S.Vln.) maintains the eighth-note accompaniment. Chord symbols are: em (measures 51-52), DM (measures 53-54), CM (measures 51-52), DM7 (measures 53-54), and DM7 (measures 51-52).

55

T

S.Vln.

G G em DM7

Detailed description: This system covers measures 55 to 57. The trombone part (T) has rests in measures 55 and 57, and a quarter note in measure 56. The violin part (S.Vln.) continues with eighth-note accompaniment. Chord symbols are: G (measures 55-56), G (measures 56-57), em (measures 55-56), and DM7 (measures 56-57).

58

T

S.Vln.

DM em DM CM

Detailed description: This system covers measures 58 to 60. The trombone part (T) has rests in measures 58 and 60, and a quarter note in measure 59. The violin part (S.Vln.) continues with eighth-note accompaniment. Chord symbols are: DM (measures 58-59), em (measures 59-60), DM (measures 58-59), and CM (measures 59-60).

61

em B7 em DM CM

T

8

Co - no - cí laem - bar - ca - ción queel rey d'I - ta - lia te - ní -

S.Vln.

61

B7

65

B7 em B7 em DM CM

T

8

a co - no - cí laem - bar - ca - ción queel rey d'I - ta - lia te - ní -

S.Vln.

65

69

DM7 DM7 G G em

T

8

a y tam - bién a su pa - trón Ay la la Ay la la

S.Vln.

69

73

DM7 DM7 em DM CM

T

8

la y tam - bién a su pa - trón a quién tie - rra di - ri - jí -

S.Vln.

73

77  
8

T

B7 em B7 em DM CM

a e - ra Cris - to - bal Co - lón que des - deEu - ro - pa ve -

S.Vln.

81  
8

T

B7 BM7

ní - a

DM7 G G em

S.Vln.

85  
8

T

DM7 DM em

S.Vln.

88  
8

T

DM CM B7 em B7

S.Vln.

91

T

8

em DM CM B7

S.Vln.

94

T

8

em B7 em DM CM

S.Vln.

97

T

8

DM7 DM7 G G em

S.Vln.

101

T

8

DM7 DM7 em

S.Vln.

104

T

8

em B7 em

La si - re - na de la mar me

S.Vln.

104

DM CM B7

108

T

8

DM CM B7 em B7 em

di - cen quees muy bo - ni - ta La - si - re - na de la mar me

S.Vln.

108

112

T

8

DM CM DM7 DM7 G

di - cen quees muy bo - ni - ta yo la qui - sie - ra to - car Ay

S.Vln.

112

116

T

8

G em B7 em DM CM

la la la la la yo la qui - sie ra com - prar y be - sar -

S.Vln.

116

CM B7 em B7 em

120

T

8

le su bo - qui - ta pe - ro co - moes a - ni - mal no se

S.Vln.

DM CM B7

124

T

8

pue - de na - di - ti - ta

S.Vln.

DM7 G

128

T

8

S.Vln.

G DM7 DM

131

T

8

em DM CM B7 em B7

S.Vln.

131

135

T

8

em DM CM B7 em B7

S.Vln.

139

T

8

em DM CM DM7 DM7

S.Vln.

143

T

8

G G em DM7

S.Vln.

146

T

8

DM7 em DM CM B7

Pes -

S.Vln.

em B7 em DM CM B7

150

T

8 ca - dor y ma - ri - ne - ro ha si - do mi pro - fe - sión Pes -

S.Vln.

em B7 em DM CM DM7

154

T

8 ca - dor y ma - ri - ne - ro ha si - do mi pro - fe - sión co - noz -

S.Vln.

DM7 G G em DM7

158

T

8 coal pes - ca - do me - ro Ay la la Ay la la la Co - noz -

S.Vln.

DM7 em DM CM B7

162

T

8 coal pes - ca - do me - ro yo - tro po - qui - toal sal - món e -

S.Vln.

166  
8

em B7 em DM CM DM7

T

se no cae con an - zue - lo so - la - men - te con ar - pón

S.Vln.

170  
8

DM7 G G em DM7

T

S.Vln.

174  
8

DM7 em DM CM B7

T

S.Vln.

# La Petenera

Trío Xoxocapa

Trío Xoxocapa. Sones huastecos. Ed. Pentagrama, 1993

Víctor Ramírez del Ángel, violín;  
Jorge Vidales Hernández, jarana e  
Ismael (Marco) Hernández, huapanguera

Musical score for *La Petenera*, featuring Tenor, Solo Violin, and S. Vln. (Solo Violin).

The score is divided into four systems, each with a Tenor (T) part and a Solo Violin (S. Vln.) part. The key signature is one sharp (F#).

**System 1:**

- Tenor: Treble clef, 8/8 time signature. Measure 1 has a whole rest. Measure 2 has a whole rest. Measure 3 has a whole rest. Measure 4 has a whole rest.
- Solo Violin: Treble clef, 8/8 time signature. Measure 1: quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 2: quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 3: quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. Measure 4: quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3, quarter note F#3.

**System 2:**

- Tenor: Treble clef, 8/8 time signature. Measure 1: whole rest. Measure 2: whole rest. Measure 3: whole rest. Measure 4: whole rest.
- S. Vln.: Treble clef, 8/8 time signature. Measure 1: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 2: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Measure 3: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 4: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F#3, quarter note E3.

**System 3:**

- Tenor: Treble clef, 8/8 time signature. Measure 1: whole rest. Measure 2: whole rest. Measure 3: whole rest. Measure 4: whole rest.
- S. Vln.: Treble clef, 8/8 time signature. Measure 1: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 2: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Measure 3: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 4: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F#3, quarter note E3.

**System 4:**

- Tenor: Treble clef, 8/8 time signature. Measure 1: whole rest. Measure 2: whole rest. Measure 3: whole rest. Measure 4: whole rest.
- S. Vln.: Treble clef, 8/8 time signature. Measure 1: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 2: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Measure 3: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 4: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F#3, quarter note E3.

Chord progressions for the Solo Violin part:

- System 1: DM, CM, B7, em, B7, em
- System 2: DM, CM, B7, DM7, GM
- System 3: GM, em7, DM7, DM7

15

T

8

em B7

S.Vln.

15

GM DM CM B7

Pe - te - ne - ra Pe - te -

Pizzicato

19

T

8

em DM CM B7 em B7

ne - ra Quién te pu - die - ra - com - prar Pe - te - ne - ra Pe - te - ne -

S.Vln.

19

23

T

8

em DM CM B7 DM7

ra Quién te pu - die - ra com - prar O - ja - lá que yo pu - die -

S.Vln.

23

27

T

8

GM GM em7 DM7 DM7

ra Ay la la Ay la la la O - ja - lá que yo pu

S.Vln.

27

GM GM B7 em B7

T  
8  
31  
die - ra cuan - do me - nos en - to - nar Co - mo en - to - na la si - re -

S.Vln.  
31

em DM CM B7 DM7

T  
8  
35  
na so - bre las o - las del mar

S.Vln.  
35  
DM7

T  
8  
39

S.Vln.  
39  
GM GM em7 DM7 DM7 DM7 DM7

T  
8  
43

S.Vln.  
43  
GM GM DM CM bm7 bm7



58

T

S.Vln.

DM7 DM7 GM GM DM CM B7

62

T

S.Vln.

em B7 em DM CM B7

Es - tan - do yo re - cos - ta - do En lo fres - co de laa-re - na

66

T

S.Vln.

em B7 em DM CM B7

Es - tan - do yo re - cos - ta - do en lo fres - co de laa-re - na O - í

70

T

S.Vln.

DM7 GM GM em7 DM7

la voz deun pes - ca - do Ay la lai la la la O - í

74 DM7 GM DM CM B7

T  
8 la voz deun pes - ca - do que le di - joa la si - re - na Que tra -

S.Vln.

78 em B7 em DM CM B7 DM7

T  
8 ba - jos he pa - sa - do por a - mar ae - sa mo - re - na

S.Vln.

82 DM7 GM GM em7 DM7

T  
8

S.Vln.

86 DM7 GM DM CM B7

T  
8

S.Vln.

90 em B7 em DM CM

T

Huapanguera

S.Vln.

93 B7 em B7 em

T

S.Vln.

96 DM CM B7 DM7 GM

T

S.Vln.

100

T

Tenor

8

100 GM em7 DM7 DM7

S.Vln.

103

T

8

em B7

S.Vln.

GM DM CM B7

La si - re - na seem - bar -

107

T

8

em DM CM B7 em B7

có en un bu - que de ma - de - ra La si - re - na seem - bar -

S.Vln.

Pizzicato

111

T

8

em DM CM B7 DM7

có en un bu - que de ma - ra Co - moel ai - re le fá - tó -

S.Vln.

115

T

8

GM GM em7 DM7 DM7 GM

Ay la la Ay la la la Co - moel ai - re le fal - tó no pu -

S.Vln.

120 DM CM B7 em B7 em

T  
8 do sa - lir a tie - rra A me - dio mar se que - dó can - tan -

S.Vln.  
120

124 DM CM B7 DM7 GM

T  
8 dó la - Pe - te - ne - ra

S.Vln.  
124

128 GM em7 DM7 DM7 GM

T  
8

S.Vln.  
128

132 GM DM CM B7

T  
8

S.Vln.  
132

# La Petenera

Trío Tlayoltyiane

Jorge Alberto Hernández, violín  
Antonio Hernández, jaran y  
Marco Antonio Hernández, huapanguera

Segundo Festival de la Huasteca. CONACULTA.1998

Grabada en Huejutla de Reyes, Hgo.

Voice

Violin

em em D C

5

Vln.

B7 em B7 em D C

9

Vln.

B7 D M7 G G em

13

Vln.

D M7 D M7 G D C



em B7  
Huapanguera

44

Vln.

D C B7

47

Vln.

em D C B7

50

Vln.

em B7 em D C

53

Vln.

B7 D M7 G G em

57

Vln.

D M7 D M7 G D C

61 Voz

em B7 em D C B7 em B7

Vln.

B7

67

em D C B7 DM7 G G em

Vln.

73

DM7 em B7 em D C B7 em B7

Vln.

79

em D C B7

Vln.

DM7 G

84

Vln.

G em DM7 DM7 G

88

Huapanguera

Vln.

D C B7 em B7

91

Vln.

em D C B7

94

Vln.

em B7 em D C

3

97

B7                      DM7                      G                      G                      em

Vln.

101

DM7                      DM7                      G                      D                      C

Vln.

em    B7    em                      D    C    B7                      em    B7

105

Voz

B7

Vln.

em                      D    C    B7                      DM7                      G                      G    em

111

111

Vln.

117 DM7 em B7 em D C B7 em B7

Vln.

123 em D C B7

Vln.

DM7 G

128

Vln.

G em DM7 DM7 G

132

Vln.

D C B7

# La Petenera

Trío Alma de las Tres Huastecas

Fonoteca del INAH: Música Huasteca, CONACULTA- INAH

Ed. Pentagrama, México, 2002

Grabada en Cd. Valles, S.L.P

The musical score is arranged in four systems, each with a vocal line (Tenor or T) and a violin line (Solo Violin or S. Vln.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The Tenor part consists of whole notes on a single pitch. The Solo Violin part features a rhythmic pattern of eighth notes. The S. Vln. part provides a harmonic accompaniment with various chords and melodic lines.

**System 1:**  
Tenor: Whole notes on a single pitch.  
Solo Violin: Rhythmic eighth-note pattern.  
S. Vln.: Accompaniment with chords: em, em.

**System 2:**  
T: Whole notes on a single pitch.  
S. Vln.: Accompaniment with chords: DM, CM, B7, em, B7, em.

**System 3:**  
T: Whole notes on a single pitch.  
S. Vln.: Accompaniment with chords: DM, CM, B7, DM7, DM7, GM. Includes a triplet of eighth notes.

**System 4:**  
T: Whole notes on a single pitch.  
S. Vln.: Accompaniment with chords: GM, DM7<sub>3</sub>, DM7.

15

T

8

GM GM  $\underset{3}{\text{em}}$  emDM B7 em B7

S.Vln.

19

T

8

em DM CM B7 B7

S.Vln.

22

T

8

DM7 GM GM

S.Vln.

3

25

T

8

DM7 DM7 GM em

S.Vln.

28

8

em B7 em B7

T

8

DM CM B7

S.Vln.

En - tre bue - nos can - ta - do - res mehe pa -

32

8

B7 am B7 B7 em B7 em DM

T

8

S.Vln.

sea - do con es - me - ro En - tre bue - nos can - ta - do - res he pa - sea - do

36

8

B7 DM7 DM7 GM

T

8

S.Vln.

con es - me - ro dan - do - les dis - tri - bu - cio - nes Ay

40

8

GM DM7 DM7 GM GM em

T

8

S.Vln.

la la la la la dan - do - les dis - tri - bu - cio - nes en to -

44  
8

T

am B7 B7 em B7 em DM

di - toel - mun - doen - te - ro y to - di - tas las na - cio - nes que tie - neel

S.Vln.

48  
8

T

CM B7

rei - noex - tran - je ro

S.Vln.

DM7 DM7 GM

3

52  
8

T

S.Vln.

GM DM7 DM7 GM em

56  
8

T

em B7 em DM

Que tie - neel rei - noex - tran - je - rou - na gran

S.Vln.

CM am B7

CM B7 B7 em B7 em DM7

T 60  
8 fo - to - gra - fi - a Que tie - neel rei - noex - tran - je - rou - na gran

S.Vln. 60

CM B7 DM7 DM7 GM

T 64  
8 fo - to - gra - fi - a yo vi - deun bar - co ve - le - ro Ay la

S.Vln. 64

GM DM7 DM7 DM7 GM GM em

T 68  
8 la la - Ay la la la Yo vi - deun bar - co ve - le - ro que ve - ní - a

S.Vln. 68

am B7 B7 em B7 em DM

T 72  
8 des - deO - cea - ní - a quean - da - ba de pa - sa - je - ro por - las

S.Vln. 72

CM B7

T 76  
8

pla - yas de - Tur - qui - a

S.Vln. 76  
8

DM7 DM7 GM

3

T 80  
8

S.Vln. 80

GM DM7<sub>3</sub> DM7

T 83  
8

S.Vln. 83

em B7

GM em am B7

Por las pla - yas de Tur -

T 87  
8

S.Vln. 87

em DM CM B7 B7 em B7

quía he - pa - sea - do sin a - fán - - - - Por las pla - yas de Tur -

91 DM B7 em B7 DM7

T  
8

quía he - - - pa - sea - do sin a - fán - - - - Na - ve - gan

S.Vln.

94 DM7 GM GM em

T  
8

do no - chey dí - - - a Ay la la la la la la - -

S.Vln.

97 DM7 DM7 GM em DM7 am am

T  
8

Na - ve - gan - do no - che y día en un va - po a - le mán

S.Vln.

101 B7 em B7 em DM CM B7

T  
8

y - el pa - trón que tra - í - a de la fe - ria de San Juan

S.Vln.

105 B7

T

S.Vln.

DM7 DM7 GM GM

3

109

T

S.Vln.

DM7 DM7 GM em

3

112

T

S.Vln.

DM CM B7 em B7

115

T

S.Vln.

em DM CM B7 em B7

118

T

8

DM CM GM GM

S.Vln.

118

3

121

T

8

DM7<sub>3</sub> DM7 GM em am

S.Vln.

121

125

T

8

em B7 em DM CM CM

B7

En la fe - ria de San Juan - sa - - - lí con rum - boal O - rien

S.Vln.

125

129

T

8

B7 em B7 em DM CM B7

te En la fe - ria de San Juan sa - lí con rum - boal O - rien -

S.Vln.

129

133

DM7 DM7 GM GM

T 8 te Na - ve - gan - do sin a - fán Ay la la la la la -

S.Vln. 133

137

DM7 DM7 DM7 GM em DM7

T 8 a Na - ve - gan - do sin a - fán ma - ri -

S.Vln. 137

141

am B7 em B7 em DM

T 8 ne - roex - ce - len - te Pa - sé por el río Jor - dán yen - tre mi -

S.Vln. 141

145

CM B7 B7 DM7 DM7 GM

T 8 llo - nes - de gen - tes

S.Vln. 145

149

T

8

GM DM7 DM7

S.Vln.

149

em B7<sup>3</sup>

152

T

8

GM em DM7 B7

S.Vln.

152

En - tre mi - llo - nes de

156

T

8

em DM CM B7 B7 em B7 em

S.Vln.

156

gen - tes de mu - cha - ca - te - go - ri - a En - tre - mi - llo - nes de

160

T

8

B7 DM CM B7 DM7

S.Vln.

160

gen - tes de - mu - cha ca - te - go - ri - - - a Na - ve -

DM7 GM GM

163

T

8 gan - do mu - tua - men te Ay la la la la la la

S.Vln.

DM7 DM7 GM GM

166

T

8 Na - ve - gan - do mu - tua - men - te - - - yel sol

S.Vln.

am B7 em B7 em DM

169

T

8 me di - ri - gí - a No te - mo quehai - ga co - rrien - te lle - gan - do

S.Vln.

CM GM B7 DM7 DM7 GM

173

T

8 yaaA - le - jan - dri - a

S.Vln.

3

177

T

8

GM DM7 DM7

S.Vln.

180

T

8

GM DM7 CM B7

S.Vln.

183

T

8

em B7 em DM CM B7

S.Vln.

186

T

8

em B7 em DM GM bm7

S.Vln.

189

T

8

S.Vln.

GM DM7<sub>3</sub> DM7 3

192

T

8

S.Vln.

GM em CM am B7 em B7

Lle - gan - do yaaA - le - jan -

196

T

8

S.Vln.

em DM CM B7 B7 em B7

dri - a to - meun - vien - tohu - ra - ca - na - do Lle - gan - do yoaA - le - jan -

200

T

8

S.Vln.

em B7 DM am B7 DM7 DM7

dri - a to - meun - vien - tohu - ra - ca - na - do El bar - co que yo tra - í -

204 GM GM DM7 DM7 GM

T  
8 a Ay la la Ay la la la El bar - co que yo tra - í -

S.Vln.

208 GM em am B7 B7 em B7

T  
8 a pu - do ser me - jo - ra - do Qui - so la for - tu - na -

S.Vln.

212 em DM CM GM B7 DM7 DM7

T  
8 mí - a queen Ru - sia que - da - raan - cla - do

S.Vln.

216 GM GM DM7<sub>3</sub>

T  
8

S.Vln.

3

219

T

8

DM7 GM em am B7

S.Vln.

223

T

8

em B7 em DM CM B7 B7 em

Queen Ru - sia - que - da - raan - cla - do un bar - co con e - le - gan - cia

S.Vln.

227

T

8

B7 em em DM CM B7 DM7

Queen Ru - sia que - da - raan - cla - doun bar - co con e - gan - - - cia ya - lli

S.Vln.

231

T

8

DM7 GM GM DM7

sa - lió me - jo - ra - do Ay la la la la la la a

S.Vln.

DM7 DM7 B7 B7 em am B7

235

T

8

ya lí sa - lió me - jo - ra - do por va - por y es - pe - ran -

S.Vln.

B7 em B7 em DM CM GM

239

T

8

za Por - que ve - nía tri - pu - la do con ma - ri - ne - ros de Fran -

S.Vln.

B7

243

T

8

cia

DM7 DM7 GM GM

S.Vln.

243

3

247

T

8

DM7 DM7 GM

S.Vln.

247

3

250

T

8

CM am B7 em B7

S.Vln.

253

T

8

em DM CM B7

S.Vln.

256

T

8

GM GM GM

S.Vln.

3

259

T

8

DM7 DM7 GM DM7 am

S.Vln.

263

em B7 em DM CM B7

T 8

S.Vln.

B7

Con ma - ri - ne - ros de Fran - cia sa - lí pa la Gran Bre - ta -

267

B7 em B7 em B7

T 8

S.Vln.

ña Con ma - ri - ne - ros de Fran - cia sa - lí pa la

270

B7 em DM7 DM7 GM

T 8

S.Vln.

Gran Bre - ta - ña Fue tan - ta nues - tra cons - tan - cia Ay

274

GM DM7 DM7 GM GM

T 8

S.Vln.

la la la la la Fue tan - ta nues - tra cons - tan - cia que pa - re -

am B7 B7 em B7 em DM

T 278  
8

cía co - saex - tra - ña Yo ví laar - ca de laa lian - za cuan - do lle -

S.Vln. 278

CM GM B7

T 282  
8

ga - mos aEs - pa - a - ña

S.Vln. 282

DM7 DM7 GM

3

T 286  
8

S.Vln. 286

GM DM7<sub>3</sub> DM7 GM

T 290  
8

S.Vln. 290

em am B7